

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

MARCO ANTONIO MÜLLER FILHO

**A POÉTICA DO ARCO-ÍRIS
NOS CONTOS DE CÍNTIA MOSCOVICH**

Rio Grande

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

MARCO ANTONIO MÜLLER FILHO

**A POÉTICA DO ARCO-ÍRIS
NOS CONTOS DE CÍNTIA MOSCOVICH**

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração em História da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mairim Linck Piva

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

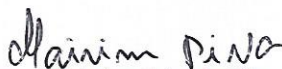
Rio Grande

2018

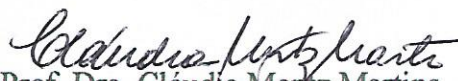
Marco Antônio Müller Filho

A poética do arco-irís nos contos de Cíntia Moscovich

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dra. Mairim Linck Piva
(Orientadora - FURG)



Prof. Dra. Cláudia Mertz Martins
(FURG)



Prof. Dra. Rosane Maria Cardoso
(Unisc)

AGRADECIMENTOS

Agradeço às forças cósmicas, por me concederem as epifanias necessárias para a escrita deste trabalho.

A meus pais, Débora e Marco, e meu irmão, Ítalo, por serem o arco-íris dos meus dias.

À minha orientadora, Mairim Piva, pela socialização de saberes.

À Luciana Gepiak e Michele Cunha, por serem as melhores companhias durante a árdua duração do Mestrado.

À Márcia Vêras, Daiane Glaeser e Simone Guardalupe, por serem estimadas colegas da minha caminhada acadêmica e exímias pesquisadoras da teoria do Imaginário.

Por fim, agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro, que permitiu minha dedicação exclusiva aos estudos durante o Mestrado.

Cada pessoa é uma harmonia de solidão. Uma música interior e inaudível. O amor, porque admite a solidão, pode viver, e vive, numa harmônica irrealidade.

Cíntia Moscovich

O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece ao passo que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano.

Gaston Bachelard

RESUMO

A presente dissertação propõe-se a realizar uma exegese sobre a obra *Arquitetura do arco-íris*, da autora sul-rio-grandense Cíntia Moscovich, de modo a reconhecer o símbolo do arco-íris como principal mediador de sentidos entre os contos que compõem a coletânea. À luz da teoria do Imaginário, sustentada pelo filósofo Gilbert Durand, percebe-se que é possível conjeturar uma poética do arco-íris, uma vez que a imagem do arco celestial surge como um eixo simbólico, que por vezes se dissolve em imagens caracterizantes dos espaços, das personagens e das ações dentro das narrativas. Busca-se compreender como os símbolos eufemizam os conflitos vividos pelas personagens principais, ao passo que aludem os dilemas existenciais que rompem a estabilidade na vida das mulheres que protagonizam os enredos. Assim, almeja-se estabelecer um novo olhar sobre o simbólico na escritura de Cíntia Moscovich, tendo em vista que tal abordagem ainda se encontra escassa na fortuna crítica da autora.

Palavras-chave: Cíntia Moscovich; Imaginário; Arco-íris.

ABSTRACT

This thesis proposes to realize an exegesis on the work *Arquitetura do arco-íris* by the southern author Cíntia Moscovich in order to recognize the symbol of the rainbow as the main mediator of meanings among the stories that compose the collection. In the light of the theory of imagery, supported by the philosopher Gilbert Durand, it is possible to conjecture a poetic of the rainbow, since the image of the celestial arc appears as a symbolic axis that, at times, dissolves into characterizing images of spaces, characters, and actions within the narratives. Thus, it is sought to understand how symbols euphemize the conflicts experienced by the main characters, whereas alluding to existential dilemmas which break the stability in the lives of the women who play the plots. Therefore, it is aimed to establish a new look on the symbolic in Cíntia Moscovich's writing, considering that such an approach is still scarce in the author's critical fortune.

Keywords: Cíntia Moscovich; Imagery; Rainbow.

SUMÁRIO

O COMEÇO DO ARCO	8
1. ARQUITETURA DE UMA VIDA NAS LETRAS	12
1.1. Cíntia Moscovich na história da literatura	16
1.2. Cíntia Moscovich e as cores da crítica literária	17
2. ARQUITETURA DE UM SÍMBOLO	25
2.1. O símbolo do arco-íris	34
3. ARQUITETURA DE UMA OBRA	39
3.1. O arco-íris diurno	41
3.2. O arco-íris noturno	64
3.3. A poética do arco-íris	82
PARA ALÉM DO ARCO-ÍRIS: O FINAL DO ARCO	86
REFERÊNCIAS	89

O COMEÇO DO ARCO

Cíntia Moscovich é uma escritora porto-alegrense que estreia na literatura com sua coletânea de contos *O reino das cebolas*, título que vencera um prêmio oferecido para projetos culturais oferecido pela Prefeitura da capital gaúcha, em 1996. Hoje, a escritora soma sete obras publicadas e sua produção abrange temas como o cotidiano, o existencialismo, a complexidade das relações interpessoais e a angústia perante a morte.

A prosa de Moscovich, em grande parte protagonizada por figuras femininas, segue um fluxo psicológico de sujeitos que anseiam por algo que beira o indizível. Nesse sentido, os sentimentos são muitas vezes transfigurados por uma atmosfera mística, senão religiosa, que se coadunam e se consubstanciam na materialidade de um suposto incólume ambiente doméstico. Na presente dissertação, nosso objetivo será depreender as teias simbólicas que regem o drama das personagens de Moscovich, a partir de uma exegese sobre a imaginação simbólica reinante na obra *Arquitetura do arco-íris*, lançada em 2006 pela editora Record.

A obra de Cíntia Moscovich tornou-se meu objeto de estudo em 2013, após meu ingresso no projeto de pesquisa *Crítica e imaginário na literatura sul-rio-grandense*, coordenado pela Profa. Dra. Mairim Linck Piva, do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Todavia, a escolha por essa autora decorreu do primeiro contato que tive com seus contos no curso de extensão “Literatura Sul-rio-grandense Contemporânea”, em que participei em 2013. A leitura logo me cativou pela poeticidade da escrita e o drama introspectivo de personagens desoladas pela platitude de suas vidas.

Desde então, quando estava no segundo ano de Letras Português, interessei-me por investigar sobre os elementos simbólicos na produção da autora, tendo em vista que a vertente do Imaginário constituía a base teórica do projeto do qual eu fazia parte; sendo, aliás, a fundamentação escolhida para a presente escrita. Além disso, eu viera a descobrir mais tarde que a produção crítica acerca da obra de Cíntia Moscovich era escassa no âmbito acadêmico.

Desse modo, ainda em 2013, meus primeiros estudos resultaram em uma comunicação na 14ª Mostra da Produção Universitária da FURG, com o trabalho intitulado “A construção do arco-íris na obra de Cíntia Moscovich”, em que expus a recorrência do arco-íris e sua representatividade simbólica nos contos da coletânea *Arquitetura do arco-íris*, à luz da teoria do Imaginário de Gilbert Durand. De todos os livros da escritora, esta é obra que mais aguçou minha curiosidade como estudioso da teoria do Imaginário, pois os contos possuíam uma

densidade simbólica peculiar, pois e imagetivamente interligados, diferente dos outros títulos Moscovich. Logo, esta é a razão capital da referida obra¹ pertencer ao escopo desta dissertação.

Ainda, mais tarde, em 2015, elaborei um artigo que foi publicado na *Revista Mosaico*, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, de São José do Rio Preto-SP. O mote do trabalho sucedeu uma nova comunicação, dessa vez voltada ao estilo intimista dos contos e ao desvelo da epifania, a qual intitulei “Um arco-íris à mesa: a presença do simbólico na obra de Cíntia Moscovich”, e cuja apresentação ocorreu no IV Seminário Internacional de Estudos Literários da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - RS, no Campus de Frederico Westphalen.

No mesmo ano, comuniquei no II Seminário Nacional de Estudos da Literatura, na Universidade Federal de Pelotas - RS, o trabalho “O desalinho da perda: a memória e o imaginário em ‘Amor, corte e costura’, de Cíntia Moscovich”, enfocando a melancolia da protagonista de um conto e o valor mnemônico dos campos imagéticos que circundavam a história presente na obra *Anotações durante o incêndio* (2000).

Em 2016, então vinculado ao Mestrado em História da Literatura na FURG, busquei analisar a obra de Cíntia Moscovich sob a temática da solidão, de modo a problematizar a solidão das personagens em alguns dos contos da autora. Como resultado, apresentei novo trabalho intitulado “A poética da solidão: o percurso intimista na prosa de Cíntia Moscovich”, no 4º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (CIELLI), na Universidade Estadual de Maringá – PR, no qual pude tratar do intimismo enquanto inquietação persistente na obra da autora gaúcha, com base em cinco contos seus.

Esta pesquisa, assim como os trabalhos anteriores, seguirá a perspectiva da teoria do Imaginário uma vez que se compreende que toda obra literária se constitui por uma harmonia de ideias imagética e simbolicamente emanadas da imaginação do escritor no elã do ato criativo. É no produto artístico que o escritor transfere ao leitor seus pensamentos sobre a condição humana que não se traduzem em significantes, mas em polarizações de sentidos que percorrem o enredo textual e conduzem para o que Gilbert Durand chama de “trajeto antropológico”, isto é, a possibilidade de um percurso pelos afluentes simbólicos que representam a angústia humana sobre o devir. Conforme o filósofo, o sujeito adota, através do símbolo, formas de enfrentar a morte através de atitudes imaginativas promovem um equilíbrio biopsicossocial diante da percepção da finitude (DURAND, 1993, p. 97).

¹ A obra *Arquitetura do arco-íris* será por vezes referida apenas como *Arquitetura*, para que possamos abreviar as menções ao título no decorrer deste trabalho.

O primeiro capítulo do presente trabalho consistirá em uma imersão na vida e obra da escritora Cíntia Moscovich. A autora possui uma notória jornada pelas Letras, visto que atuou como professora de redação, formou-se como jornalista e hoje é Mestre em Teoria Literária, sendo aluna do escritor Assis Brasil, que fora a primeira pessoa a reconhecer seu talento para o estro literário. Estudiosa da teoria do conto e aficionada pela leitura, a autora gaúcha conquistou seu espaço na literatura a partir do momento em que começa a surgir nas antologias de contos de renomados estudiosos da área que a reconhecem como pertencente à geração de escritores dos anos 90. Após traçarmos alguns pontos sobre sua carreira e suas obras, buscaremos expor o levantamento crítico sobre a produção de Moscovich, com apreciações sobre seus escritos que repercutiram nas mídias jornalísticas da última década. Junto a isso, analisaremos as principais temáticas que reverberaram em produções acadêmicas de maior extensão, como dissertações e teses.

No segundo capítulo, iremos explicar sobre a fundamentação teórica que guiará este trabalho para uma posterior compreensão sobre o imaginário presente na obra de Cíntia Moscovich, especificamente nas constelações imagéticas que constituem o título *Arquitetura do arco-íris*. Para interpretação das imagens poéticas, consideraremos os postulados dos filósofos franceses Gaston Bachelard e Gilbert Durand. Também, para seguirmos um viés sociológico, tomaremos as considerações do historiador de religiões Mircea Eliade, para fins de desvelar os simbolismos cósmicos na literatura de Moscovich, no que tange à conexão do sujeito com o divino na tentativa de transcender a matéria.

Por fim, no terceiro capítulo, analisaremos os dez contos que compõem *Arquitetura do arco-íris*, de modo a traçar um caminho pelos jogos simbólicos que enredam as narrativas, nos quais se percebem dualismos como claro/escuro, dia/noite, presente/passado e vida/morte, que ilustram imageticamente o drama existencial vivenciado pelas personagens na obra. Desse modo, reconheceremos o arco-íris como eixo para os significados que emanam de tais dualismos, uma vez que o símbolo do arco multicolorido está ligado a polaridades do imaginário que abrangem céu e terra, matéria e abstração. O arco-íris ao mesmo tempo que é um fenômeno climático, instaura-se no imaginário social como um símbolo da redenção humana, pois, em narrativas primordiais, surge como um signo de paz entre os deuses e a humanidade. Trata-se de um símbolo que designa o ciclo da vida e a renovação.

Assim, será nosso propósito depreender como Moscovich trabalha com as figurações cósmicas que eufemizam as inquietações interiorizadas das protagonistas, ao passo que sua prosa constitui algo que tomaremos a liberdade de denominar como uma “poética do arco-íris”. Isto porque, embora a imagem do arco-íris não esteja explicitada em todas as histórias desta

obra, veremos que as afluências semânticas deste símbolo estarão sempre presentes nas narrativas, uma vez que tal imagem conduz para um imaginário de representações antagônicas que se conectam no fio do tempo. A exemplo, iremos conferir na escritura da autora uma persistência do claro e do escuro, do dia e da noite, que se opõem e, concomitantemente, se coadunam na duração do dia.

Cabe também ressaltar que Moscovich é muitas vezes comparada com expoentes da literatura intimista, como Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, visto que suas histórias contemplam a interioridade do sujeito e o processo do ensimesmamento. Veremos também em abundância a identidade feminina dissonante de padrões sociais e a fé judaica como alvo em muitas dissertações que foram realizadas sobre sua produção. Ao mesmo tempo, a obra de Moscovich destoa de seus ascendentes literários ao passo que ela, conforme a pesquisadora Andreatta, “é capaz de passear entre vários escritos, deixando que grandes textos ajam sobre ela a partir de alguns aspectos, de pequenos detalhes que ela, como leitora, consegue entender e transformar em um percurso de independência” (p 106).

Sendo assim, podemos conceber como relevante estudar uma autora profusa de temáticas a serem exploradas, de modo que se possa motivar leitores e/ou futuros pesquisadores a investirem em um contato maior com sua obra. Arelado a esse propósito, busca-se dar sequência às pesquisas que apreciam o valor literário da prosa de Cíntia Moscovich.

Dessa forma, almejamos delinear, nas palavras de Gilbert Durand (1989), um “trajeto antropológico” que nos possibilite depreender os diferentes simbolismos que incorporam a obra de Cíntia Moscovich e como estes confluem para a (des)construção de figuras que rompem, ainda que psicologicamente, com os padrões estereotipados, em especial no que concerne a papéis femininos consolidados, como veremos ao longo dos enredos: a matriarca, a mulher solteira, a filha pródiga, a idosa reclusa, etc.

1. ARQUITETURA DE UMA VIDA NAS LETRAS

Nascida no Rio Grande do Sul, Cíntia Moscovich criou-se em uma família de terceira geração de judeus. Desde jovem, tinha gosto pela leitura e pela escrita, quando escrevia seus contos e poemas. Em entrevistas², a escritora conta que na infância era muito incentivada a ler, principalmente por seu pai que a levava às Feiras do Livro de Porto Alegre, evento que ela adorava participar. Formou-se em Comunicação Social, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS) e em 1981 ingressou no curso de Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, porém acabou não o concluindo. Afora isso, morou por alguns anos no município Dois Irmãos (RS), onde lecionou aulas de redação e, mais tarde, permaneceu na área das Letras, atuando como assessora de imprensa e tradutora de espanhol, francês e inglês.

Como já escrevia suas histórias, Moscovich resolveu aperfeiçoar-se participando, entre 1995 e 1996, da oficina de escrita literária de Luis Antonio de Assis Brasil, que foi o grande responsável por reconhecer seu futuro promissor como escritora. Incentivada por ele, Moscovich reúne seus contos produzidos até aquele momento para concorrer a um concurso literário promovido pela prefeitura de Porto Alegre naquela época, que prometia financiar um projeto cultural para o ganhador.

A edição, financiada em parceria com a editora Mercado Aberto, foi prefaciada por Assis Brasil que a consagrou como “uma das mais importantes revelações do conto brasileiro”, título que ecoou mais tarde com a presença da escritora em diversas antologias que perfaziam os novos rumos da narrativa contemporânea brasileira. Com uma ficção marcada por dramas que assolam o ambiente doméstico, o livro foi bem recebido pela crítica e indicado ao Prêmio Jabuti um ano após seu lançamento. Em 1998, a escritora publica o romance *Duas iguais* pela editora gaúcha L&PM, o qual conta a história das jovens Clara e Ana que vivem um amor conturbado pela opressão de suas famílias, em tempos de ditadura militar no Brasil. Em 1999, a obra recebe o Prêmio Açorianos de Literatura, na categoria narrativa longa.

Em vista de versar muitas vezes sobre a realidade da mulher e sobre a estigmatização da homoafetividade no referido romance e em seus contos³, veremos mais adiante que grande parte da crítica voltada à produção de Cíntia Moscovich toma como escopo a representação

² Todas as informações biográficas obtidas foram retiradas do *site* pessoal da escritora, <cintiamoscovich.com.br>, bem como dos seus relatos nas entrevistas para o canal TVE-RS, que podem ser encontradas no Youtube, pelo endereço <youtube.com/tvepublicars>.

³ Além de *Duas iguais*, a homoafetividade é abordada, implícita ou explicitamente, nos contos “Mi Buenos Aires querido” e “À memória das coisas afastadas”, ambos publicados no livro *O reino das cebolas* (2002), “Cartografia”, que compõe a coletânea *Arquitetura do arco-íris* (2004) e “Morte de mim”, de *Anotações durante o incêndio* (2006).

feminina e a homoafetividade em sua escritura. O destaque para esta temática é dado principalmente pela pesquisadora Ana Luiza Nunes Almeida: “(...) a escritora põe em palavras a dificuldade de expressão que o tema enfrenta em todos os espaços. Nos silêncios, nos não-ditos e nas tramas sem finais felizes, se percebe o quão problemática é esta questão tanto na realidade quanto na literatura.” (ALMEIDA, 2016, p. 10-11)

Enquanto esteve participando das oficinas de Assis Brasil, Moscovich estudou profundamente o manancial teórico concernente ao gênero conto, adentrando às acepções de autores como Ricardo Piglia, Edgar Allan Poe, Julio Cortazar, Natalia Gotlib, Anton Tchekov, dentre outros, a fim de especializar-se na produção do gênero. O apego ao método levou-a de volta à universidade, formando-se em 2001 como Mestre em Teoria Literária, novamente pela PUC-RS. Sua pesquisa intitulou-se *O eloquente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto*, e teve como enfoque a historicidade do gênero conto e suas possibilidades de estrutura, para fins de análise de uma série de contos produzidos nas oficinas de Assis Brasil.

No ano de 2000, a escritora lança uma coletânea de onze contos chamada *Anotações durante o incêndio*, apresentada pelo escritor Moacyr Seliar que reconhece na obra uma escrita “em plena maturidade”. A obra em questão foi também premiada pelo Prêmio Açorianos no ano seguinte a sua publicação. Comparado a *O reino das cebolas*, que se constituiu de uma miscelânea de narrativas experimentais (havendo contos curtos, longos, com focos narrativos e temáticas diversas), *Anotações durante o incêndio* apresenta uma maior uniformidade estética no discurso narrativo e o teor intimista, que depois passou ser mais designativo da autora. Em 2003, ela continuou trabalhando com a palavra escrita, quando ingressou no jornal *Zero Hora*, como editora e tradutora de livros.

Em 2004, lança o livro *Arquitetura do arco-íris*, que marca sua entrada na editora Record, o que será de grande significado para sua carreira. A obra por ser então veiculada por uma editora de gama nacional é, por conseguinte, o divisor de águas na projeção de Moscovich no mercado editorial brasileiro e traz seu nome aos holofotes da crítica de todo o país. O novo título recebeu o Prêmio Jabuti, na terceira posição, em 2005, afora uma indicação ao Portugal Telecom. *Arquitetura* propicia a disseminação do nome de Moscovich e favorece a republicação dos títulos *Duas iguais* e *Anotações durante o incêndio* pela editora paulista.

No ano de 2006, a escritora lança *Por que sou gorda, mamãe?*, obra na qual aborda a estigmatização do corpo gordo, ao contar a história de uma escritora inserida em uma cultura judaica que quanto mais se esforça para emagrecer, mais engorda. A essa frustração, a

personagem credita parte da culpa à mãe, com quem faz interlocuções ao longo do texto. Ainda em 2007, Moscovich ingressa no catálogo de literatura juvenil com *Mais ou menos normal*, lançado desta vez pela PubliFolha, na coleção “Cidades visíveis”.

O fluxo de seu estro literário é porém interrompido em 2010, quando a autora descobre que estava com câncer de garganta. Ela decide então afastar-se da literatura por um tempo, de modo a dedicar-se ao tratamento contra a doença e recuperar-se de todo o processo quimioterápico. Neste período, Fabricio Carpinejar, escritor e amigo da escritora, escreve-lhe uma carta, na qual faz alusão à imagem poética de “cortar cebolas” presente na obra de estreia Moscovich, metáfora que ela emprega para as formas de lidar com as intempéries da vida, ou seja, a livrar-se do “cheiro das cebolas”. Nisto, o autor dedica-lhe algumas palavras de carinho:

Mas vem sofrendo em segredo, tímida, isso me desespera: a quimioterapia, a pressão alta, os remédios que não permitem entender os próprios pesadelos. Talvez você saiba, é importante que saiba, que a esta hora os homens estão cortando cebolas. Não se preocupe com a beleza, com sua fragilidade. Os cabelos depois voltam, depois pintaremos novamente de vermelho, roxo, amarelo, rivalizando com os ipês floridos das praças de Porto Alegre. (CARPINEJAR, 2014, p. 98)

Nesta mesma carta, é interessante notar que Carpinejar trata a obra da escritora de forma muito orgânica, quando se refere à sua escrita como um reflexo da própria autora: “O câncer tampouco esperava sua resistência. Não conhece com quem se meteu. Não é estrepante na dor. Todo texto a preparou para enfrentá-lo. Ele é o começo de outra história.” (CARPINEJAR, 2014, p. 98).

Após sua recuperação, Cíntia Moscovich retoma sua escrita e publica *Essa coisa brilhante que é a chuva*, em 2012, pela Record, uma coletânea de contos que escreveu em alusão a esse episódio de sua vida. São nove contos que trazem à tona um discurso psicológico permeado de sentimentos como a dor, a melancolia, a frustração, com personagens que percebem mais uma vez sempre há um “brilho” por trás da tempestade, em meio aos (re)lampejos epifânicos. O livro possui uma escrita mais madura, centrada no olhar do eu para o outro e nos abismos existentes entre as relações de afeto.

Em *Essa coisa brilhante*, Carpinejar prefacia o texto de orelha, demonstrando mais uma vez seu pensamento consolidado sobre a produção da autora, quando declara: “Esse livro é um retrato antológico de Cíntia Moscovich”. De fato a obra foi outro ponto alto na prosa de Moscovich, rendendo-lhe o Prêmio Clarice Lispector em 2013, pela Fundação Biblioteca Nacional e o primeiro lugar no Prêmio Portugal Telecom. Da aludida obra, o conto “Aos

sessenta e quatro” – que apresenta a história de D. Neide, uma senhora doceira que, após ser diagnosticada com câncer, passa por uma série de conflitos interiores que a faz repensar sua vida – compõe a antologia *Elas por elas*, uma compilação realizada pela escritora carioca Rosa Amanda Strausz em 2016 pela editora Nova Fronteira. Nesta, Cíntia Moscovich compartilha as páginas com outras renomadas escritoras como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Raquel de Queiroz e Adélia Prado.

Em verdade, no atual cenário da literatura brasileira, Cíntia Moscovich conquistou diversas insígnias de reconhecimento que ratificam seu lugar nas Letras. Hoje sua produção encontra-se numerosamente ecoada pela imprensa, pela academia, pelas antologias brasileiras e estrangeiras. Ademais, alguns de seus títulos foram traduzidos para o inglês, o italiano, e o catalão, além de serem veiculados em Portugal pela editora Pergaminho.

Ainda, além da carreira literária, Cíntia Moscovich atuou por dois anos como diretora da Secretaria Estadual do Livro, participou em 2006 da Copa da Cultura em Berlim, e da Feira de Frankfurt em 2013. Em 2016, conquistou o posto de patrona de 62º Feira de Porto Alegre, algo que profundamente lhe alegrou em razão de seu encanto pelo evento desde a infância, conforme recorda em entrevistas. Afora isso, ela constantemente se faz presente como palestrante em feiras, congressos e festas literárias. Em 2017, participou da 16º Jornada Nacional de Passo Fundo, na qual palestrou em uma mesa em homenagens a Moacyr Scliar, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Ariano Suassuna.

No presente momento desta escrita, 2018, Cíntia Moscovich permanece traçando voos para novas publicações, é colunista quinzenal do jornal *Zero Hora*, sucedendo seu amigo Moacyr Scliar. Ademais, trabalha como professora em oficinas de escrita criativa, com aulas presenciais e a distância, sendo convidada para ministrar cursos em instituições de todo o país.

1.1. Cíntia Moscovich na história da literatura

Atualmente, nota-se que a crítica especializada se encontra cada vez mais dispersa para além dos âmbitos acadêmicos, estando nas premiações, na imprensa (através de resenhas nas seções de leitura de revistas), ou mesmo nas antologias, que são grandes palcos impressos para alumiar novos nomes que estão a merecer um vislumbre.

Cíntia Moscovich é um exemplo desta nova ordem de escritores contemporâneos que ganham seu espaço através das mídias. Sua carreira iniciou-se basicamente pelo êxito de ser eleita a melhor dentre diversos escritores que concorreram à premiação municipal de Porto Alegre, levando-a para um consequente prestígio editorial.

Mais tarde, na primeira década dos anos 2000, a participação em antologias como *Geração anos 90, 25 mulheres que estão fazendo a literatura* e *Contos do novo milênio* demarcaram o rumo que a produção de Moscovich estava tomando, tendo em vista que a qualidade de sua produção fora reconhecida por escritores e estudiosos da literatura como Nelson Oliveria, Luiz Ruffato e Charles Kieffer, respectivamente. No atual momento, os contos da escritora se encontram vertidos em mais de trinta antologias, nacionais e internacionais. A exemplo dos internacionais, podemos citar *Putas: novo conto português e brasileiro*, lançado pela editora portuguesa Quasi em 2002, *Sex'n'bossa: antologia de narrativas eróticas brasileiras*, lançado pela editora italiana Mondadori em 2005, e *Jewish Writing in the Contemporary World: Brazil* lançado pela editora da Universidade de Nebraska 2010. Além disso, seus títulos receberam quatro prêmios Açorianos de Literatura, dois na categoria contos por *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do arco-íris*, e dois na categoria narrativa longa por *Duas iguais* e *Por que sou gorda, mamãe?*.

Embora ainda não esteja presente nos volumes de histórias da literatura, Cíntia Moscovich tem sido alvo de diversas pesquisas acadêmicas que buscam sublinhar as várias faces de sua literatura. Dentre as abordagens estão os intertextos com Clarice Lispector; a linguagem memorialística das narrativas, as representações da figura feminina e a opressão causada por questões de religião, corpo e sexualidade. Do mesmo modo, a imprensa também destacou uma série de acepções a respeito dos títulos da autora que contribuíram para a construção de um arsenal crítico significativo a ser exposto nesta pesquisa. Cabe, pois, que acompanhem no próximo subcapítulo o levantamento de textos críticos que compõem um diversidade mosaico de observações acerca da produção de Moscovich.

1.2. Cíntia Moscovich e as cores da crítica literária

Na obra *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*, do professor Luís Augusto Fisher, Cíntia Moscovich é lembrada como uma escritora integrante do sistema literário gaúcho, parte da geração de literatos dos anos 90 que buscavam, através de uma árdua atenção à forma, consolidar a literatura sulina, trabalhando com temas de índole realista e psicológica. Para Fisher, a autora situa-se em um agrupamento de escritores que adotavam uma “perspectiva libertária com relação ao Fantasma da História”, em um período no qual não se destacavam temas predominantes na literatura (FISCHER, p. 147, 2004).

Além desta menção, Cíntia Moscovich tornou-se verbete no *Dicionário crítico de escritoras brasileira*, escrito por Nelly Novaes Coelho, e na *Enciclopédia da literatura brasileira*, organizada por Afrânio Coutinho. Em ambas edições, a autora é lembrada por seus ofícios de escritora, jornalista e tradutora. O dicionário de Novaes, porém, talvez por possuir um viés temático que almeja traçar os caminhos da escrita feminina no Brasil, profere alguns comentários à escrita de Moscovich, considerando um aspecto geral de sua obra, quando assinala:

Autêntica escrita de mulher, que se tece com as mais simples experiências da vida, da infância à maturidade, e que só as mulheres conhecem. Experiências, aparecimentos banais, sempre centradas no cotidiano comum, no qual a voz da narradora vai abrindo rasgões, que mostram o oculto, o encoberto, que acaba por descobrir o eu a si mesmo. Discurso fragmentado, em que passado, presente e futuro se misturam, o de Cíntia se constrói em plena sintonia com a visão-de-mundo contemporânea. Escrita aparentemente displicente e casual, mas alicerçada numa aguda percepção da vida, cujas dores e desencontros acabam sendo superados por uma imensa e plena entrega do eu ao viver. (NOVAES, 2002, p. 126).

Novaes destaca características fundamentais na obra de Moscovich, como a oscilação entre os tempos, a exploração do universo feminino e a visão contemporânea sobre as asperezas da realidade. No entanto, sua taxação “autêntica escrita de mulher” talvez atribua um estigma para a obra de qualquer escritora, já que estará sempre fadada a um elenco comum e intrínseco de ideias. Quando questionada sobre esta costumeira classificação de sua obra, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, Cíntia Moscovich (2005) ressalta: “É um termo redutor, não se pode classificar a escrita pela mão que é feita. Não tem gênero. Mas acho que existe o olhar feminino, pois a mulher tem uma percepção de mundo distinta da do homem”. Embora Moscovich verse sobre o cotidiano em grande parte feminino, veremos mais adiante que o percurso das

personagens em conflitos psicológicos não se restringe a dilemas existenciais exclusivos à mulher.

Como já mencionado, a obra sobre a qual nos debruçaremos será *Arquitetura do arco-íris*, reconhecida como um dos melhores livros de 2004 pelo *Jornal do Comércio de Recife* e pela *Revista Capitu*. Conforme Luís Augusto Fischer (2004b), em tal coletânea “é perfeitamente discernível para o leitor sua linguagem, seu âmbito temático, sua maneira de encarar as coisas, seu modo de transfigurar a vida. É uma artista que encontrou seu lugar, seu jeito de ser, sua expressão”. Cíntia Moscovich movimenta-se pelo universo feminino, de fato, porém preocupa-se igualmente em traçar uma poética sobre o cotidiano, de modo a buscar o que se encontra velado sobre o banal. Como aponta Federico Mengozzi (2004) para a revista *Época*, os contos são “escritos com um viés feminino, delicados e precisos, predomina o sabor do cotidiano e suas rupturas”. E, como ponderamos antes, embora os conflitos sejam protagonizados apenas por mulheres na referida obra, tratam-se de problemáticas que se expandem para uma reflexão sobre a densidade da existência humana.

Em concordância, o jornalista Dirceu Alves Junior observa que “Em *Arquitetura do arco-íris*, existe a diversificação dos personagens, uma narrativa mais universal e simbólica. Mesmo que não abra mão de faíscas provavelmente autobiográficas” (ALVES JR., 2004). Nota-se que Alves Jr. salienta o componente autobiográfico que persiste pelas narrativas da autora. De fato, se atentarmos para a obra a ser analisada, grande parte dos contos possuem personagens e espaços consoantes a vida de Moscovich, isto é, ao mundo das letras.

Assim, podemos analisar que muito de sua trajetória aparece dissolvida nos enredos que constrói. Em “Cartografia”, a protagonista e sua amiga Beatriz se conhecem nas aulas de mestrado em Teoria Literária; a primeira admirava-se com a aptidão da última por ler inúmeros livros em pouco tempo. Em “Fantasia-Improviso”, as personagens possuem uma afinidade literária, já que a protagonista reconhece na estante cheia de livros do pianista cego o volume de *Anglo-Saxon Reader*, de Henry Sweet. Em “O tempo e a memória”, surgem divergências entre a jornalista e o tradutor em virtude dos diferentes propósitos de suas profissões no que tange ao modo de lidar com o registro do tempo. Em “Um oco e o vazio”, a trama desenrola-se a partir da primeira experiência sexual de uma aluna de ensino médio com seu professor. Em “A queda do arco-íris”, a narradora tem como interlocutor seu falecido professor de história, que fora seu orientador de pós-graduação e um estimado amigo em sua vida pessoal. Em “O escândalo das estrelas na noite”, Lurdes é um bibliotecária que se fascina com sabedoria do novo professor de literatura que ingressa na escola onde ela trabalha; ambos trocam diálogos sobre seus gostos literários e nisto são citados os autores José de Alencar e Gonçalves Dias,

além da obra enciclopédica *Tesouro da Juventude*. E, por fim, o conto “Bonita como a lua” se trata das memórias de uma escritora que, por ter um forte laço com seu pai, já falecido, aprendera a canalizar em sua arte a saudade dessa ausência. Assim, como podemos depreender, a literatura é um elo intrigante entre personagens de quase todos os enredos de *Arquitetura*, ao passo que todos os sujeitos ficcionais apreciam a leitura, ou de alguma maneira estão ativamente vinculados a espaços acadêmicos/escolares, tal qual o envolvimento que escritora tivera com tais áreas ao longo de sua vida pessoal e profissional.

Conforme a crítica de imprensa levantada sobre a obra *Arquitetura do arco-íris*, reconhece-se que esta foi um ápice na escrita de Cíntia Moscovich, tendo em vista sua aptidão para tratar de questões profundas do conflito humano com uma destoante delicadeza. Como aponta Moacir Godoi Moreira (2004), ao *Jornal Rascunho*,

O que mais impressiona na prosa de Cíntia é a capacidade de transitar da mais singela e poética observação para as mais cruentas, doloridas e áridas sensações humanas num saltar de parágrafos. Para Cíntia Moscovich, há na vida um equilíbrio dinâmico que permite a resolução do impasse, dos conflitos.

Interessante notar que a simbologia do arco-íris, que permeia todos os enredos, ainda que às vezes não explicitamente, será o fio condutor para a resolução destes dilemas tão áridos, já que tal imagem surge como um arco de esperança em meio às intempéries vivenciadas pelas personagens. É a conexão com o arco-íris simbólico que promoverá o ponto de escape para as mulheres de *Arquitetura* e garantirá a suavidade na resolução dos entraves psicológicos por que passam. Mesmo os enredos sendo protagonizados apenas por mulheres, reconhecemos na obra “a arquitetura das humanidades, das relações, sejam elas quais forem, e suas incompreensões e ligeireras”, conforme analisa Ana Cristina Ribeiro (2004) ao caderno *Digestivo Cultural*. O elemento poético é muitas vezes aquele que impulsiona o processo epifânico que move as tramas e, também por isso, entrelaça-as. Como aponta a escritora Ronize Aline,

Os contos demonstram a nossa fragilidade ao querer controlar os eventos e nossa incapacidade em lidar com suas consequências. Mas, assim como a autora é capaz de jogar a decepção no colo de seus personagens de forma tão delicada que quase parece camuflar a dor, também, com a mesma delicadeza, coloca o deslumbramento, a surpresa ao alcance de suas mãos. E, com sua matéria-prima preferida, os sentimentos, Cíntia demonstra como esses são capazes de atropelar os ritos sociais. (ALINE, 2005)

Nesse trabalho que versa sobre os sentimentos, como aponta Aline, pode-se conceber que Cíntia Moscovich vai além da etiqueta “literatura feminina”. Como coloca o crítico Moacir

Amâncio (2004), “Moscovich é neste livro, sobretudo, escritora das notações psicológicas sutis, com aberturas para o humor, a ironia e a complexidade das emoções infantis, com seu amálgama de descomedimentos e fantasias – de resto, ensaio doloroso para a vida adulta”. O humor e a ironia destacados por Amâncio são também características muito recorrentes nas tramas de Moscovich e um ingrediente imprescindível para o efeito de sua narrativa. A autora atribui essa veia para o autodepreciativo como uma herança do povo judeu, uma idiossincrasia para lidar com os tempos difíceis.

Para o crítico da *Folha de São Paulo*, Manuel da Costa Pinto (2004), “(...) Cíntia Moscovich faz da coreografia dos gestos cotidianos, dos arrebatamentos e melancolias de suas protagonistas, um ponto de fuga a partir do qual organiza a realidade”. Esse registro de momentos tão mundanos configura uma marca na escrita de Moscovich; como exemplo podemos mencionar uma cena no conto “O escândalo das estrelas na noite” na qual Dona Lurdes, protagonista do enredo, prepara a mesa do café da manhã para a família, e ao passo que organiza aquele conjuntura de cores e sensações (a flor amarela no vaso, o cheiro emanado pelo café), incomoda-se com a congruência de seus atos, visto que em determinado instante da narrativa percebe o estado monótono de sua vida. Essa realidade que se dispõe numa continuidade de repetições, impulsiona a personagem e a faz refletir sobre seu cotidiano, visto que a zona de conforto fora tangenciada.

Assim, Moscovich apresenta uma literatura de vertente ampla, menos voltada para discursos segregativos e mais alinhada às vicissitudes das relações íntimas como um todo. Flávio Carneiro (2004), ao escrever para o *Portal Literário*, insere a escritora a essa nova ordem de escritoras do século XXI:

as melhores escritoras brasileiras da atualidade são aquelas que abandonaram velhos chavões feministas e apostaram numa outra fórmula. Fórmula, esta, que investe menos na ficção engajada, politicamente correta, do que no trato com a linguagem em si, buscando um apuro formal que dê conta das novas necessidades de expressão num mundo que já não admite conflitos maniqueístas, como capitalismo x comunismo, patrão x empregado, direita x esquerda e, claro, homem x mulher.

Como aponta Carneiro, veremos que na prosa de Moscovich não se preservam binarismos já tão desgastados como os aludidos. O vigor poético se sustenta em uma série de dualidades de elementos simbólicos que se confluem, como a convergência entre claro e escuro ou entre sagrado e profano que percorrem toda a obra que estudaremos. Em *Arquitetura*, a noite é momento de reflexão e silêncio ao passo que o dia abrilhanta a possibilidade de um recomeço

para as protagonistas. Assim, luz e escuridão compõem os ritos de passagem por que passam as personagens para possam chegar a uma verdade interior. Por ora, prossigamos com o levantamento de análises realizadas sobre a escritura da autora gaúcha.

Se na crítica de imprensa sublinhamos os aspectos sobre a linguagem delicada de Moscovich acerca das asperezas da vida humana, na crítica acadêmica reconheceremos outros eixos temáticos, como os elementos femininos/feministas, judaicos e memorialísticos nos textos da escritora. Em geral, as pesquisas até então realizadas sobre Moscovich vinculam-se aos estudos culturais e da literatura comparada. O único que destoa dos demais e se aproxima de nossa abordagem pelo viés simbólico é o trabalho da pesquisadora sul-rio-grandense Daiane Duarte, *A morte nos contos de Cíntia Moscovich*, visto que ela analisa as representações polissêmicas da morte nos contos de *Essa coisa brilhante que é a chuva*, atentando para os laços simbólicos que envolvem os contos da coletânea. Tal como Duarte, realizaremos semelhante percurso, pelos campos imagéticos da imaginação poética, porém com foco para a obra *Arquitetura do arco-íris* e, ao invés da morte, abordaremos o simbolismo do arco multicolorido e seus desdobramentos semânticos em nosso trajeto exegético.

Um exemplo de estudo comparado é a dissertação da pesquisadora brasileira Polliana Freire, que defende em 2015 o trabalho *Entre o impasse e a transgressão: a representação da conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Cíntia Moscovich*. Nesse estudo, Freire investiga diferenças e semelhanças da representação feminina nos contos das referidas escritoras brasileiras, de modo a definir os níveis de feminismo no estilo literário de cada autora no que tange ao relacionamento amoroso. Sobre Moscovich, sua análise toca os contos “Tristes trópicos”, “À memória das coisas afastadas” e “Aos sessenta e quatro”, presente em *Essa coisa brilhante que é a chuva*, a partir dos quais assinala:

(...) o trabalho de Cíntia Moscovich já denota o quanto instâncias como a literatura de autoria feminina, os feminismos e a crítica literária feminista — ou seja, diferentes tecnologias de gênero — vêm trabalhando para desestabilizar ideologias de gênero e, por meio da representação literária, começando a empoderar o sujeito feminino no meio social. (FREIRE, p. 107).

Embora postule que a escritora não “apresente alternativas viáveis para que as suas personagens rompam com os mecanismos de opressão instituídos pela moral patriarcal nas relações conjugais” (FREIRE, p. 99), visto que as protagonistas dos contos analisados acessam o vislumbre de um processo de individuação, porém permanecem estagnadas ao estado anterior às suas inquietações, a pesquisadora reconhece um movimento favorável a uma mudança no rumo das posições femininas nesse cenário de prosa contemporânea, no qual tomamos Clarice

Lispector como uma das principais precursoras, tornando legítimo o drama psicológico emanado pela insatisfação, pelo incômodo com a razão do estado das coisas.

A pesquisadora sul-rio-grandense Ana Luiza de Almeida analisa em sua dissertação a obra *Duas iguais*, de Cíntia Moscovich, e faz um estudo comparativo em relação à obra com a coletânea de contos *Morangos mofados* de Caio Fernando Abreu, de modo a investigar como a homoafetividade é abordado entre os autores. Ela ressalta que, enquanto em Caio Fernando Abreu adere a uma linguagem mais crua sobre o homoerotismo, Cíntia Moscovich conserva o silenciamento sobre os desejos e sentimentos do casal Ana e Clara. A pesquisadora, entretanto, justifica que em *Duais iguais* estabelece-se uma dupla transgressão quanto à temática da obra:

A primeira transgressão já ocorre no momento da composição da obra, pois a autora rompe com o padrão de gênero, assumindo a posição de sujeito ao dominar a escrita sobre o erotismo feminino, contrariando uma atitude padronizada de passividade e pondo em evidência personagens femininas para contar a história. A segunda transgressão decorre da presença do relacionamento lésbico na narrativa, indo de encontro aos paradigmas normatizados socialmente ao excluir a figura masculina da centralidade e controle da relação. (ALMEIDA, p. 99-100).

A pesquisa ainda alega que a introspecção da narrativa é fruto de comedimento sobre a expressão livre do amor homossexual, visto que Clara vive esse conflito psicológico que a impede de revelar suas emoções a outrem, o que acarreta no tom melancólico da obra. Ainda, a morte de Ana ao final do romance é determinante para o fato de que a interdição não poderia ser vencida e aquele amor não poderia ser socialmente aceito.

Manuela Matté realiza uma investigação dedicada inteiramente a analisar a construção identitária feminina em *Duais iguais*, e toma a protagonista Clara como exemplo de sujeito que persiste na ficção de Moscovich, ou seja, aquele que tem de aprender a lidar com seus erros e precisa passar por um processo epifânico para alcançar a maturação. Ademais, a pesquisadora acrescenta:

Mesmo que o alcance do autoconhecimento e do amadurecimento, que contribuem para a expressão da subjetividade e, conseqüentemente, da identidade, ocorram além dos limites da narrativa, a protagonista de *Duas iguais* representa um sujeito feminino distinto daquele tradicionalmente veiculado nas obras literárias. Representa um sujeito feminino que, como qualquer ser humano, deixa de tomar atitudes, erra, arrepende-se, enfim, um sujeito único – e, ao mesmo tempo, plural – que não é igual a outro, e que é, por isso mesmo, humano. (MATTÉ, p. 46)

Novamente, Matté ratifica o posicionamento de Flávio Carneiro, uma vez que ambos identificam na prosa da autora dramas interiores que ultrapassam o binarismo sujeito

feminino/sujeito masculino. Interessante ressaltar que este desvelamento emocional de sujeitos rarefeitos na literatura é prestigiado na escrita de Moscovich em todas suas obras. O judaísmo, como destaca Matté, é um elemento também muito recorrente nos primeiros títulos da escritora, que faz questão de ilustrar os traços da tradição ainda que sucintamente em suas coletâneas. Em *Arquitetura*, porém, há pouco da cultura judaica, que persiste em apenas dois contos do livro, como já mencionado (o primeiro e o último).

Patrícia Lilenbaum, responsável pela única tese sobre Cíntia Moscovich até o momento, analisa em *Judeus escritos no Brasil: Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Cíntia Moscovich* a resistência do culto judaico no que diz respeito ao legado ancestral que permeia a literatura dos referidos autores, bem como as transformações da tradição judaica com o decorrer do tempo. No que tange ao fator autobiográfico do judaísmo na escritura de Moscovich, aponta: “A autora, ao se fazer matéria de criação e borrar os limites entre vida e obra, revela que realidade e a ficção são lados da mesma moeda, a escrita. Escrever já consiste em transformar o fato vivido. Dessa forma, é até redundante nomear partes de sua obra de autoficção” (LILEBAUM, p. 218). Acrescido a isso, Lilebaum reconhece que Cíntia Moscovich incorpora essa herança cultural em sua obra ao mesmo tempo que interpreta o judaísmo, no contexto familiar, como paradoxal, e por vezes em suas narrativas traz a conciliação e a ruptura de muitos paradigmas estratificados.

Essa dualidade será muito presente nas narrativas, visto que os conflitos familiares, os momentos de concórdia e discórdia, como veremos nos contos “O telhado e o violinista” e “Bonita como a lua” são retratos de atribulações que subsistem nas relações humanas. Moscovich nos mostra em diversas narrativas as doçuras e agruras de ser judia, de ser mulher, de ser jovem, de ser filha, etc., com especial destaque para *Por que sou gorda, mamãe?*, cujo mote é propriamente a interlocução de uma escritora judia com sua mãe. E são nesses intercalados estados de transição que se revelam uma quebra de padrões que desvanecem a sacralidade que envolve a ideia de família e, mais especificamente, a família nuclear.

De outro modo, encontramos traços de originalidade de Cíntia Moscovich, que tantas vezes é apontada como autora que realiza intertextos com outros escritores como Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, Moacyr Scliar e Machado de Assis. Duas pesquisadoras realizaram pesquisas sobre este tópico e vale ponderarmos suas contribuições aqui. A primeira, Wanessa Santos, com a dissertação *Memória e palavra em Cíntia Moscovich* (2010) e a segunda Elaine Andreatta, com a dissertação *Memória, influência e superação na prosa de Cíntia Moscovich* (2013). Os trabalhos possuem uma abordagem muito semelhante, e ambos realizam um estudo comparado entre os contos e romances de Cíntia Moscovich com os contos de

Clarice Lispector, de modo a reconhecer como as autoras tratam as temáticas como o amor, a família, o judaísmo, a comida, o animal. Sobre *Arquitetura*, Santos comenta:

Esse volume de contos ratifica a disposição da autora de travar um diálogo fecundo com diversas tradições, principalmente as literárias. Os diferentes textos se põem em interlocução direta com autores do passado e do presente: é possível encontrar ecos de Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Moacyr Scliar, Lya Luft e – principalmente – Clarice Lispector, o que confirma a canibalização de poderosas heranças. Cíntia reinterpreta os contextos e constrói a atualidade de modo literário, não necessariamente cronológico. Escolhe sua família literária para erigir um novo sentido. (SANTOS, p. 13).

A partir disto, será um de nossos objetivos reconhecer este “novo sentido” (ou “novos sentidos”) erigido pela autora gaúcha, por meio do desvelamento das constelações imagéticas que constituem *Arquitetura*, para que, assim, possamos arguir que estamos lidando com uma voz literária que, embora percorra o estilo de outros literatos, é artífice de sua própria poética.

Em concordância com Santos, Andreatta reconhece o viço linguístico próprio de Moscovich em comparação à prosa clariceana:

Ao ler Cíntia Moscovich nos deparamos com uma alma feminina que é influenciada assumidamente pela precursora Clarice Lispector e precisa superá-la, agir sobre ela de modo a caminhar sozinha e inscrever sua narrativa além dela, para ser vista como uma escritora original, sem o estigma do poeta-pai. (ANDREATTA, p. 52).

Supomos pertinente a superação dos predecessores de Cíntia para nossa análise posterior, visto que sua originalidade já fora deflagrada e nos compete agora encontramos os caminhos para o percurso livre de amarras ou rótulos. Ainda que sua literatura fecunde de todo um repertório cultural de suas vivências enquanto mulher e judia, cabe nos direcionarmos para olhar mais aprofundado ao efeito da obra e o vigor de seus significados; isto é, queremos investigar daqui em diante os laços simbólicos das belas-letas em Cíntia Moscovich.

2. ARQUITETURA DE UM SÍMBOLO

Embora seja característico da literatura o emprego do sentido figurado dos vocábulos, nota-se que o repertório sintático de Moscovich sobressai a esse aspecto, visto que seu texto

contempla de modo singular a função eufêmica da imagem, transfigurando a realidade em símbolos. Segundo o filósofo e antropólogo Gilbert Durand,

a função da imaginação é, antes de mais nada, uma função de eufemização, porém, não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte, mas, ao contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. (DURAND, 1988, p. 101)

Deste modo, o processo eufêmico aplicado à palavra é considerado pelo filósofo como essencial para compreender o ser humano, uma vez que o papel do imaginário é figurar aquilo que não é possível descrever de forma clara e direta. Esse “dinamismo prospectivo” defendido pelo antropólogo é algo que percebemos nas figuras apresentadas nos contos de Cíntia Moscovich, em que as imagens exercem um valor análogo ao estado anímico das personagens.

Logo, a partir dessa estilística utilizada pela autora, optamos especificamente pela obra *Arquitetura do arco-íris* para estudar essa abordagem eufêmica do imaginário no texto narrativo, tomando essencialmente o signo do arco-íris, reinante em todos os contos da coletânea, a fim de perceber sua presença reveladora do teor intimista na escrita de Moscovich. Nota-se ainda que as temáticas dos contos da autora gaúcha, além exprimirem um cerne ontológico intenso, são alocados em situações ordinárias, tratando, em geral, sobre o cotidiano da mulher contemporânea

Conforme a linha teórica de Gilbert Durand reconhece-se que as diferentes mídias – como a música, a propaganda, a obra literária etc. – são fontes inesgotáveis de ideias que estimulam o imaginário do ser humano. Esses recursos favorecem a percepção dos símbolos que, segundo o filósofo, são propulsores da imaginação e estão presentes no consciente humano. Apesar disso, há mais de dois séculos (e mesmo hoje) essas representações muito foram abnegadas pela sociedade, sendo reduzidas ao ato simplório de assimilar imagens, isto é, a uma mera atividade cognitiva do ser. Durand tenta em sua tese reafirmar o papel do simbólico na sociedade e, por conseguinte, apropria-se da expressão “imaginário” quando se refere ao baú de imagens transcendentais que refletem as raízes antropológicas do homem. O filósofo pondera:

Gostaríamos, sobretudo, de nos libertar definitivamente da querela que, periodicamente põe uns contra os outros, culturalistas e psicólogos, e tentar apaziguar, colocando-nos num ponto de vista antropológico para o qual “nada de humano deve ser estranho” [...] Para tal, precisamos nos colocar deliberadamente no que chamaremos *o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsações*

subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. (DURAND, 2002, p. 40-41, grifos do autor)

De acordo com a assertiva, os símbolos são manifestações indiretas do pensamento que referem a algo que não se consegue definir concreta e objetivamente. Em síntese, os símbolos remetem aos aspectos mais complexos do homem a fim de torná-los tangíveis. Logo, esta é uma das razões pela qual o estudioso resolve fundamentar sua pesquisa sob o viés antropológico, pois, deste modo, consegue perceber as especificidades que constituem a relação entre o indivíduo e mundo. Isto porque o ser humano sempre foi inclinado a atribuir sentido a tudo o que tem conhecimento e, desde os tempos primórdios, lhe é intrínseco a capacidade de significar as coisas no mundo a fim de entendê-las. Sendo assim, torna-se possível considerar que o significado precede o significante já que reside no conceito a sabedoria coletiva, que impõem esses múltiplos valores aos símbolos, uma vez que não são meras imagens estáticas.

Gilbert Durand, antropólogo francês, ponderou em seus estudos a relevância do simbólico em nossas vidas,

É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que “destrói” as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica. (DURAND, 1998, p. 07).

A ciência, em especial o racionalismo científico cartesiano e positivista, foi uma vertente de estudos que buscaram a todo momento defraudar o valor do símbolo, relegando ao papel de “louca da casa”, como ressalta Durand (2012, p. 21). Sendo assim, seria supostamente o imaginário, aos olhares dos positivistas, um desvio prescindível para a racionalidade do homem, para sua busca pela clareza e pelo entendimento do mundo.

Gaston Bachelard, com formação nas áreas exatas de química e física, foi um dos pioneiros no desbravamento de uma das teses que o tornou reconhecido no cogito acadêmico: o novo espírito científico. Suas obras oscilam entre estudos científicos e estudos poéticos, uma vez que Bachelard (2005) acredita que a imaginação e a ciência andam juntas na vida do homem; ele as percebe como virtudes diferentes, porém ambas necessárias para suprir os anseios de um sonhador (utilizando suas palavras).

Parece-nos, pois, claro que não dispomos de uma filosofia das ciências que nos mostre em que condições, simultaneamente subjetivas e objetivas, os princípios gerais conduzem a resultados particulares, a flutuações diversas,

em que condições os resultados particulares sugerem generalizações que os completem, uma dialética que produz novos princípios (BACHELARD, 1978, p. 04)

Bachelard encontrou uma fenda na rocha racionalista que imperava ainda no século XIX, a qual percebia no exercício da imaginação um mal para o desenvolvimento pleno de um cientista. O filósofo se opôs a essa lógica e construiu ao longo de sua carreira títulos que se tornaram, no devaneio sobre criação artística, verdadeiros tratados sobre a imaginação, sobre sua leitura acerca das imagens cósmicas, principalmente, no que tange às quatro principais matérias: água, ar, terra e fogo. Como físico, Bachelard reconduziu seu ideário científico do racionalismo das ciências exatas. Sendo assim, o filósofo e cientista destacou-se por trazer uma ruptura epistemológica, ao propor um novo rumo para as aspirações para o empirismo. Ou seja, vivemos a matéria, mas, para Bachelard, não é só das concretudes que o rodeia que vive o homem, mas também das significações que precedem estas matérias e que perduram e se dinamizam no imaginário social:

Pensar corretamente o real é aproveitar suas ambiguidades para modificar e alertar o pensamento. Dialetrizar o pensamento é aumentar a garantia de criar cientificamente, de regenerar todas as variáveis degeneradas ou suprimidas que a ciência, como pensamento ingênuo, havia desprezado em seu primeiro estudo. (BACHELARD, 1978, p. 23)

A suma dos postulados de Bachelard é a negação ao empirismo enquanto única e exclusiva forma para se chegar a conclusões sobre nossa existência, pois o que está na zona do inconsciente, daquilo que não sabemos definir, é de igual relevância. Isto porque a intelectualidade não está na consciência sobre o plano físico das coisas, que se comprovam em dados. Muitas dessas representações que em geral provêm do espaço cósmico, são consolidadas em crenças que circulam nas religiões. Mircea Eliade (1992), historiador de religiões, explica que homem sempre buscou em seu meio elementos que pudessem lhe servir como uma ponte para o sagrado e pudesse lhe explicar sua origem e a razão da vida. É por isso que vemos a grande sacralidade nas imagens de luz, céu, estrelas, entre outras, são tão ricas simbolicamente, pois são amplamente plurissignificativas.

O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem. Mas sabemos que essa terminologia analógica se deve justamente à incapacidade humana de exprimir o *ganz andere*: a linguagem apenas pode

sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural. (ELIADE, 1992, p. 12).

A luz sagrada pode remeter a Deus, a Jesus, ao milagre do nascimento, a um espectro numinoso. Ao mesmo tempo, a luz, enquanto símbolo, se opõe à escuridão e só afirma sua positividade na contradição com seu significado inverso; ao contrário da lógica cartesiana, é preciso reconhecer nos campos simbólicos a complementariedade e o paradoxal que o constituem como símbolo e não uma relação binária. Isto porque o símbolo, conforme aponta Durand (1988), será sempre uma negação a algo. A luz possivelmente não poderia ser concebida por vezes como imagens de índole clarificadora se não houvesse a escuridão para quebrantá-la. No reino das imagens, o embate pelo significado é contínuo e dialético. O símbolo, como podemos conceber, é um apaziguador deste conflito que por vezes retroage no tempo e nas diferentes culturas. O simbólico perpetua-se nos ritos de passagem, nos gestos e na arte.

Gilbert Durand aborda em seus estudos estes meios de resistência do símbolo frente ao persistente iconoclasmo ocidental provindo das ciências exatas de índole aristotélica e cartesiana. Em sua obra, Durand busca traçar um trajeto antropológico do imaginário, a fim de conceber um método de análise do simbólico, de modo a realizar uma apreciação sistêmica das imagens. Como já assinalamos, o filósofo percebe que por muito tempo o homem renegou o símbolo; na religião cristã, o valor transcendental da imagem fora substituído pelos dogmas e clericalismos da Igreja; nas ciências exatas, a imaginação era o total avesso de uma percepção fidedigna da natureza, pois somente o pensamento direto e racional era oportuno para a elaboração dos fatos; o autor ainda aponta para a psicologia clássica (que antecede Freud e Jung), pois esta não julgava sã e válida as manifestações de nosso inconsciente. Georges Bertin, outro antropólogo da linha do Imaginário, comenta que

Gilbert Durand recusava os esquemas lineares culturalistas e positivistas ou somente psicologizantes, para desvendar, através das manifestações humanas da imaginação, as constelações em que vêm convergir grandes imagens em torno de núcleos organizadores. Ele lançava, assim, as bases de uma arquetipologia geral, ou seja, traçava uma perspectiva nova e original da cultura que lançava uma nova luz sobre nossos comportamentos, entre íntimo e social. (BERTIN, 2016, p. 17)

Durand segue a perspectiva de Bachelard e Eliade, entre tantos outros, que militavam pela valorização do símbolo, do papel das imagens que moram em nossa psique, de modo a consolidar a importância do símbolo para a consagração dos estudos etnológicos e sociológicos que passaram a reverberar no século XX. Os símbolos constituem muitas vezes eixos de

significação que interligam as culturas e mostram que o pensar o humano possui suas dissonâncias e consonâncias através do tempo e do espaço. Por esta razão, Durand em sua obra capital, *As estruturas antropológicas do imaginário*, busca conceber uma organização para todo conhecimento resgatado nos anos de pesquisa sobre a imaginação simbólica.

Os arquétipos não são formas abstratas e estáticas, mas dinamismos figurativos, “concavidades” (ou “moldes”) específicos que, necessariamente, se realizam e se preenchem (...). Surgem, então, “as grandes imagens”, ou as “imagens arquétipos”, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo incontornável “meio” sociofamiliar (a mãe alimentadora, os “outros”: irmãos, pai, os chefes, etc.). (DURAND, 1996, p. 153).

Embora ele próprio considere que o propósito de “estruturas” pudesse enrijecer o conteúdo insondável dos campos simbólicos, sua premissa era sistematizar de modo a servir como um material aprofundado acerca do Imaginário para futuros pesquisadores, que começaram, já neste período, a crescer; entretanto, o autor deixa claro, desde a introdução, que o percurso de investigação dos símbolos não deve ser algo mecanizado. No texto em questão, interessa-nos saber que Durand organizou as vertentes do imaginário em três regimes que demonstram os níveis de significação do símbolo em agrupamentos de sentido. Isto porque, conforme os postulados durandianos, as motivações simbólicas polarizam-se e fundam sentidos maiores, resultados de uma convergência imagética.

Não nos debruçaremos longamente em explicações sobre os meandros teóricos que constituem essa obra vasta de Durand, visto que tais regimes possuem uma aplicabilidade deveras circunstancial para uma exegese literária, e apenas algumas concepções gerais de tais regimes serão empregadas em nossa leitura de *Arquitetura do arco-íris*, mais adiante.

Em síntese, Durand organiza as estruturas do imaginário em dois regimes: o primeiro é o Regime Diurno, que se agrupa imagens relacionados às faces do tempo, agregando símbolos por sua historicidade e pragmatismo; como exemplo tem-se os totens de animais, que guardam a memória e perpetuam uma imagem, como modo de vencer a morte. Nesse núcleo, encontramos uma série de figurações antitéticas, como luz e trevas, ascensão e queda, corte e purificação, vida e morte, entre outros. São representações que trazem à tona o anseio do homem por vencer a morte, através de movimentos, gestos e criações.

O segundo agrupamento é o Regime Noturno de imagens, o qual agrega as estruturas místicas e sintéticas do imaginário. Nas místicas, reinam as imagens de afeto, união, inquietude e anseio. Diferente do regime, anterior, em que o abstrato tenta concretizar-se para se fazer

valer para a eternidade terrena, os significados penetram nas minúcias. Por isto, o realismo sensorial é um dos fundamentos que montam este arsenal simbólico. Neste regime, o teor eufêmico das imagens possui um potencial diferenciador. Nas sintéticas do imaginário, aquelas em que incidem a harmonização das antíteses, o progresso e a esperança do devir. Como exemplo, pode-se destacar a peça musical ou teatral, onde diferentes elementos funcionam juntos na construção de algo positivo. Tais estruturas, embora possuam um caráter dialético em suas convergências, escoam para a unificação, para a coerência entre as distinções.

Longe de querermos reduzir a relevância deste estudo, coube-nos na presente escrita apenas tomarmos algumas noções generalizadas sobre os principais eixos significativos que constituem cada núcleo estrutural. Em verdade, o próprio estudioso repensara a função de seu quadro de nomenclaturas, décadas após a publicação de seu estudo introdutório às ciências da imaginação. Em um dos últimos livros lançados antes de sua morte, *Campos do imaginário*, o autor traça outras prioridades para a apreciação do texto literário, e busca simplificar sua tese medular:

Estabelecemos, há mais de trinta anos, uma “grelha” das “estruturas figurativas” que permitem decifrar a obra, tanto do ponto de vista dos símbolos como o das suas frequências retóricas e da sua lógica própria. Não voltaremos a estas três qualificações de base (antitética, “mística”, disseminatória ou “dramática”). Digamos que elas se revelam como conjuntos simbólicos “obsessivos” (Ch. Mauron) que, numa obra ou num conjunto de obras, permitem que se faça uma leitura sincrônica (...) onde “pacotes” (enxames, constelações, etc.) de imagens vêm colocar-se sob uma mesma estrutura simbólica. (DURAND, 1996, p. 252-253).

Ademais, Durand irá esboçar neste estudo e nas demais obras o papel do símbolo e sua diferença em relação aos outros signos. Em *A imaginação simbólica*, o autor explica que o símbolo vagueia pela incerteza, pela tentativa de representação como forma de desvelar um significado obscurecido. O símbolo nunca possui uma única face; por exemplo, a solidão pode ser imaginada de vários modos, mas não possuímos uma única imagem perfeita para ilustrar a solidão. A solidão, enquanto sentido abstrato, poderá evocar uma série de imagens que podem convergir na produção de seu sentido, que sempre permanecerá semiologicamente difuso. Isto porque os símbolos são frutos do inconsciente humano e não são arbitrário. Sua função é desvelar um mistério, descobrir um segredo. Ou seja,

Não podendo figurar a infigurável transcendência, a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta através de um sentido para

sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério. (DURAND, 1988, p. 15).

Para isso, a compreensão de um símbolo ou de um complexo de imagens simbólicas se dá através da epifania, revelação mítica que geralmente ocorre num processo individual, intimista, frente ao sagrado; uma vez que é fruto da psique humano, o simbolismo é uma espécie de diálogo de nossa consciência com nosso inconsciente. E sua profundidade desencadeia-se em um movimento solenoidal, e incorre para um contínuo fluxo de sentidos.

Conforme aponta Durand (1988), estudiosos como Bachelard, Jung e Eliade foram responsáveis por devolver “a cidadania” do símbolo, que se mantinha nebulosamente afastada dos estudos históricos e científicos por verificações iconoclastas. A imaginação por meio dos estudos de fenomenologia da imagem, recupera o vigor dos tempos primitivos, quando pensar o espaço cósmico fonte para nossos anseios era algo legítimo.

Como analisa Jung, o homem simboliza a todo instante, seja em seus sonhos, seja em suas fabulações. Por isso, deve-se estar atento às imagens que nosso inconsciente nos traduz, pois são revelações de algo que indicarão o caminho para o nosso processo de autodescoberta ou, como proclamou Jung, a nossa individuação. Isto porque as imagens arquetípicas se repetem, e nessa redundância revelam (quase como um quebra-cabeças) um significado maior. Como aponta o psicanalista suíço, “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2014, p. 14).

Durand também acrescenta que o imaginário manifesta-se nas imagens simbólicas, míticas e oníricas; e arte é um dos principais veículos para a compreensão das motivações simbólicas do inconsciente coletivo; isto é, para o antropólogo, se analisamos o conjunto de uma obra artística, se olharmos atentamente para uma sequência de pinturas de um mesmo pintor, ou lemos vários livros de um mesmo escritor, será muito provável neste processo encontrarmos uma “redundância temática”, uma recorrência de valores semânticos que persistem no perfil estético de um artista. Essa repetição só decorrerá, primeiramente, a partir das análises das imagens particulares e, em sequência, na articulação destas imagens de modo a convergi-las para um grande significado; nas palavras de Durand, para uma “bacia semântica”. Para o autor, os mitos, os sonhos e arte são segregadores de imagens que se constelam e, num fluxo solenoidal, conduzem para a epifania de uma verdade.

Desse modo, é por essa corrente de pensamentos que procederemos em nosso trabalho daqui por diante. Isto porque é objetivo principal deste trabalho analisar imagens simbólicas na obra *Arquitetura do arco-íris*, de Cíntia Moscovich, de modo a também realizarmos nosso

trajeto antropológico pelas vias do imaginário ao longo dessa pesquisa. O título desta dissertação, “A poética do arco-íris”, é uma referência direta a todo o tratado bachelandiano e durandiano sobre as estruturas da imaginação, pois resume o que queremos perseguir nessa exegese, ou seja, quando pensamos “poética” devemos ficar atentos para uma investigação que percorre os contornos e nuances de uma obra, a fim de conhecer sua estrutura e sua semântica. Para isso, é fundamental que demonstremos suas ligações simbólicas e então podemos remontá-la com novo olhar. A escolha da imagem simbólica do “arco-íris” é uma via oportuna para realizarmos essa exegese com êxito, pois esta é uma imagem que persiste em toda a obra *Arquitetura*, percorrendo todas suas narrativas e as entrelaçando.

Nesse jogo de imagens que envolve o arco-íris, veremos que ele próprio se dissolverá nos enredos, traçando um esquema de cores que tonalizam diferentemente cada conto, ao mesmo tempo que os reintegram em uma unidade policromática, pois o símbolo sempre fará parte de uma natureza maior. Como assinala Eliade, “(...) cada simbolismo é de fato ‘um sistema’, e só podemos realmente compreender se o considerarmos na totalidade das suas aplicações” (2000, p. 129). Veremos também que a própria obra de Moscovich ratifica o dinamismo do símbolo ao passo que o arco-íris dispõe-se em seu aspecto físico (como um espectro celeste) e seu aspecto mítico (como uma ponte de acesso ao sagrado).

Será nosso propósito no próximo capítulo apreendermos as constelações imagéticas que se instauram em *Arquitetura do arco-íris* e constituem uma bacia semântica muito promissora para a literatura moderna: a prosa intimista. Cíntia Moscovich, por sua vez, aspirou a seu ofício de contista e romancista o estro de perfil introspectivo, no qual a consciência e seus conflitos preponderam às ações, que muitas vezes são ligeiras e entrecortadas, ou paralisadas, pelo entorpecimento íntimo de uma inquietação.

Arquitetura do arco-íris é um mosaico de situações extremamente banais, pois situam seus enredos nos episódios em que tudo parece reinar na normalidade: o cotidiano em família, a saudade de um amado, o desejo sexual reprimido, a curiosidade pelo novo, a solidão na velhice, o preconceito na infância. No entanto, o peculiar na obra de Moscovich é o trato com aquilo que parece enraizado no cotidiano mas que, em um átimo, desmonta-se por vezes na irrealidade do pensamento que é aguçado por uma experiência sensorial. As personagens de Moscovich estão em constante fuga e buscam transcender, como se lutassem com o próprio reflexo daquilo que mostram ser. É em meio à crueza de sua realidade que todas almejam a concretização de suas mais íntimas ilusões, ainda que estas pareçam tão irreais, distantes e impossíveis. Nessa jornada introspectiva, a esperança de um novo rumo sobrepõe-se à aflição do mundano, como um arco-íris após a chuva.

2.1. O símbolo do arco-íris

Gilbert Durand desenvolveu ao longo de sua vida os estudos acerca do imaginário de modo a romper com o dualismo ciência e filosofia, objetividade e subjetividade. Sua meta era transpor com seus postulados a viabilidade de uma formação transdisciplinar que possibilitasse ao indivíduo pesquisador todo o potencial das faculdades humanas, para legitimar a apreensão do real a partir das esferas do físico e do imaginal. Michel Maffesoli, que fora um dos discípulos do antropólogo, comenta:

O seu conhecimento da obra de Max Weber me leva a destacar que, ao mesmo tempo em que Durand criticava o racionalismo estreito próprio do século XIX, ele ressaltava a importância do não racional, que tem sua racionalidade própria: “compreender o real a partir do irreal”. Aliás, talvez seja essa a característica essencial do imaginário de Durand, que consiste em apreender, a partir das imagens, a “razão interna” que anima os modos de ser e pensar dos homens. (MAFFESOLI, 2016, p. 12)

Só assim seria feita a efetiva trajetória antropológica pelo museu de imagens que é o cérebro humano. Ademais, inspirado por seu mestre, Gaston Bachelard, Durand rompe com a resistência entre estes dois polos e busca integrá-los para que ambos favoreçam a compreensão do ser. Por conseguinte, sua tese pode ser considerada pós-bachelardiana, pois seu mestre, apesar de perceber a ciência e a filosofia como duas virtudes da intelectualidade, ainda as via com dissociáveis.

Cabe ressaltar que Durand atuou em um período em que antropologia somava esforços para erguer-se enquanto ciência e eram escassos os movimentos científicos em prol das esferas do pensamento subjetivo humano, em razão do historicismo e de outros movimentos de prisma cartesiano que ainda se mantinham fortes. Hoje acompanhamos o crescimento dos estudos psicanalíticos, e áreas de investigação como a da neurociência que já permitem à ciência debruçar-se sobre os enleios abstratos da vida humana, como a felicidade e a solidão. Talvez na contemporaneidade, já consigamos ver mais nitidamente o concreto e o abstrato como virtudes da vida. A obra que viremos a analisar traz uma dialética desde seu título, *Arquitetura do arco-íris*, uma vez que é curioso concebermos a planificação de um espectro no céu, algo tão momentâneo, fugaz e imensurável.

Isaac Newton foi o primeiro a decifrar o arco-íris enquanto fenômeno, quando fez sua comprovação com o teste dos prismas refletidos no escuro. Conforme explana a psicóloga Eva Heller,

Newton havia demonstrado experimentalmente que a incolor luz do Sol continha todas as cores: deixou passar um raio de luz por um prisma de vidro, que decompôs o raio luminoso, evidenciando as cores do arco-íris: vermelho-laranja-amarelo-verde-azul-anil-violeta. Às cores decompostas do arco-íris chamamos também de cores espectrais. (HELLER, 2013, p. 518)

Em verdade, muitas foram as teses científicas criadas acerca dessa luz multicolorida que aguça o imaginário humano há gerações. Mitologicamente, o arco-íris é conhecimento como símbolo de aliança entre Deus e os humanos, após um grande dilúvio que devastara toda espécie, conforme conta a história no livro Gênesis, do Antigo Testamento. Noé fora o único convocado a perpetuar a sua e as demais espécies, levando um casal de cada animal para dentro de uma grande arca que construía. Após o desastre natural, o arco-íris surge no céu, forjado por Deus, como forma de lembra-lo de seu pacto de paz com a humanidade. Essa história bíblica, por estar em uma obra canônica, acabou obscurecendo suas versões antecessoras.

A imagem do arco-íris, enquanto símbolo, surge antes mesmo das lendas gregas e judaicas, pois ele aparece já um mito oriundo do povo dos sumérios, na antiga Mesopotâmia, e está presente na epopeia de Gilgamesh, na qual conta-se que um rapaz, chamado Utnapashtin, é nomeado pelos deuses a construir uma arca para salvar um casal de cada espécie animal, uma vez que um grande dilúvio extinguiria toda a população. O cientista Richard Dawkins conta-nos brevemente esse antigo mito em sua obra *A magia da realidade*:

Utnapashtim contou a Gilgamesh sobre uma ocasião, muitos séculos antes, em que os deuses ficaram zangados porque a humanidade fazia tanto barulho que eles não conseguiam dormir. O deus supremo, Enlil, sugeriu mandarem uma grande inundação para destruir tudo e permitir assim uma boa noite de sono aos deuses. Mas o deus da água, Ea, alertou Utnapashtim e disse a ele que desmontasse sua casa e construísse um barco. Ter de ser um barco bem grande, pois Utnapashtim deveria levar para lá “a semente de todos os seres vivos”. Ele construiu seu barco bem a tempo, antes de chover por seis dias e seis noites sem parar. O dilúvio resultante encobriu a terra e afogou aqueles que não estavam a salvo dentro do barco. No sétimo dia, o vento amainou e as águas se acalmaram. Utnapashtim abriu um alçapão no barco hermeticamente fechado e soltou uma pomba. Ela saiu voando à procura de terra firme, não encontrou e retornou. O homem soltou então uma andorinha, mas o resultado foi o mesmo. Finalmente, ele soltou um corvo. A ave não regressou, por isso Utnapashtim deduziu que devia haver terra firme em alguma parte e a ave a havia encontrado. Depois de um tempo, o barco pousou no topo de uma montanha que despontava nas águas. Outro deus, Ishtar, criou o primeiro arco-íris como sinal da palavra dada pelos deuses de não enviar mais dilúvios terríveis. (DAWKINS, 2012, p. 141-142).

Por se tratar de uma cultura politeísta, a vingança vem de deuses e não de um Deus. De qualquer modo, tanto o conto bíblico quanto o mito sumério, apesar das variações, resguardam

um mesmo significado para imagem do arco: uma conexão entre o céu e terra; um elo entre o sagrado e o profano. O arco-íris repercute ainda, em outros diversos mitos oriundos de várias culturas. Porém, muitas vezes ele possui essa relação de estabelecimento de paz após um grande atrito, fruto da ira de um deus ou vários deuses, revoltos com a desordem humana. E o dilúvio que precede o arco-íris é uma constante nessas histórias, pois vemos nesse processo o que Eliade, em seus estudos sobre as religiões, concebe como um rito de passagem, ou seja, um processo introdutório para um novo estágio. Como se a água, que simbolicamente possui um potencial purificador, levasse embora toda a miséria humana em prol de um recomeço. Isso ocasiona a morte de uma sociedade; embora seja um desígnio fúnebre, a morte pode ser lida de modo simbólico. Se pensarmos que população toda precisou “morrer” para restabelecer a ordem, que se perdera, significa que a sociedade encerrara uma fase, pois a morte é o final de um ciclo, é um rito iniciático para algo novo e desconhecido.

O arco-íris é um símbolo de salvaguarda e de esperança no recomeço de um ciclo. Eliade (1992) compreende que as religiões inseriram na vida do homem religioso o costume de ritualizar momentos de mudança e renovação. Esses ritos de outrora, consagrados pelas religiões, preponderantemente pelo cristianismo, passaram a ganhar menos força pois a relação do humano com essas práticas perdera sua força simbólica. As pessoas casam e podem se divorciar, assim como um jovem batizado pode posteriormente vir a ser um ateu, pois a tradição religiosa muitas vezes não se perpetua genealogicamente. Eliade (1992) acredita que as hierofanias (como prefere denominar o contato do ser com o divino) persistem, ainda que a modernidade não seja subserviente a crenças culturais.

O arco-íris é um exemplo de resistência do símbolo, que sobrevive com novas vestes. Como já fora dito, o valor semântico do símbolo esboça-se na materialidade ainda que seu significado sempre prepondere sobre seu significante. Por subsistir na realidade subjetiva, no reino da imaginação, a imagem simbólica tende sempre a se constelar em novas redes de significações. Na contemporaneidade o arco-íris consolidou-se enquanto uma alegoria quando presente na bandeira do movimento LGBT como forma de combate ao preconceito, como manifestação da liberdade de expressão, do direito da livre sexualidade. Essa bandeira fora instituída por Gilbert Baker em 1978, mas popularizou-se nos anos 90, quando diversos artistas passaram a apoiar a causa, cobrindo-se com a bandeira (cf. HELLER, 2013). A insígnia moderna, porém, agregou apenas seis cores, atribuindo um significado para cada aspecto da vida humana. Assim, conforme o criador da bandeira, o vermelho representaria a vida; o laranja, a cura; o amarelo, a luz do sol; o verde, a natureza; o azul, a arte; e o violeta, o espírito.

Embora seja tradicionalmente figurado em um arco de sete cores, o número de cores do arco-íris é algo que varia de cultura a cultura. Na mitologia japonesa possui cinco, na suméria possui seis. De qualquer modo, em todas as crenças, o arco-íris é uma espécie de ponte para uma realidade adversa da realidade cotidiana, uma vez que sempre pressupõe-se que para além do arco-íris há um lugar melhor, superior a nossa. Em razão disso, sua simbologia é envolta por uma sacralidade, visto que sua imagem enuncia o desconhecido e o inusitado.

O filme norte-americano *O Mágico de Oz* foi um marco para cinema pois um dos primeiros filmes a ser produzido com a tecnologia de coloração Technicolor. Nele, a personagem de Judy Garland, a jovem Dorothy, inicia o filme em cenas em preto-e-branco, quando a menina ainda está em sua terra natal, o Kansas, e canta o clássico “Somewhere over the rainbow”. O filme, que foi um musical baseado na obra homônima de Frank L. Baum, acresce à história a busca pelo arco-íris, como algo positivo, como uma via para a felicidade, para um recomeço de dias melhores. Outro fato interessante é que sua travessia para o mundo de Oz, dotado de cores, é conduzida pela devastação de sua fazenda por um ciclone, outro fenômeno climático que promove uma guinada na vida de Dorothy.

Sendo assim, o arco-íris possui em sua natureza semântica um valor messiânico ao passo que surge sutilmente como ilusão cósmica e enleva historicamente a humanidade a acreditar que sua índole é pacificadora. O arco-íris marca um período de transição, visto que fisicamente surge entre a chuva e o refulgir do sol. Isto é, a própria poesia natural do arco-íris é velada por um apaziguamento de um clima instável. Sua presença no mundo é a prova do quanto a realidade subjetiva aproxima-se de uma realidade objetiva, uma vez que, apesar de se tratar de uma ilusão ótica, é uma ilusão partilhada socialmente e, portanto, vincula-se ao imaginário social, seja como símbolo (por inquietar a quem o vê e permitir o devaneio sobre seu mistério), seja como fenômeno físico (por ser visível por todas as pessoas com capacidade visual).

Para além de um fato cientificamente explanado, o arco-íris é uma abstração, um reflexo colorido produzido pela combinação luz e água. O imaginário que circunda a formação do arco-íris é por si só provido de elementos com grande potencial simbólico, visto que tanto luz quanto a água pertencem ao vocábulo do divino: a luz sagrada, a água purificadora. Sua indução para o metafísico comove a consciência humana e se alicerça no inconsciente através do devaneio onírico que nos leva a pensar o que pode haver além do arco-íris, uma pergunta que pode corresponder à questão: “o que há no além vida?”. Essa inquietação é causada pelo contato do sagrado com a realidade concreta e profana, que mantém viva a chama do anseio humano pelo mistério dos símbolos cósmicos.

Na literatura de Cíntia Moscovich, veremos que a inquietação das personagens protagonistas é o primeiro enleio para um período de transição. Buscaremos nas próximas páginas, através do rastreio de constelações imagéticas que permeiam a vida em cada enredo, quais as motivações que transferem as mulheres de Moscovich de um patamar de pensamento para outro. A dinâmica introspectiva das narrativas é reflexo de figuras com a psique inquieta, que adentram em suas memórias e, após dilúvios de entorpecimento, passam por um processo de autodescoberta através do contato de experiências reveladoras, e o arco-íris mostra-se um elo que interliga tais enredos, seja por um prisma físico, seja por um sagrado. Em verdade, seja na aspereza das relações humanas ou nos conflitos introspectivos que sofrem, todas as protagonistas de Moscovich precisam passar por um rito de passagem, de ordem material ou espiritual.

3. ARQUITETURA DE UMA OBRA

Nosso objetivo principal será analisar como o símbolo do arco-íris instaura-se nas dez narrativas de *Arquitetura do arco-íris*, entrelaçando os enredos. Todavia, é válido ressaltar que nem todos contos possuem o significante “arco-íris”, uma vez que seu significado está aportado em outras esferas de sentidos e difundido em outras imagens. Além disso, o arco multicolorido se dispõe de duas formas dentro da obra: na primeira parte, “Dispersão da luz: arco-celeste”, como o arco-íris diurno, e na segunda parte “Espectro solar: o arco-de-Deus”, como o arco-íris noturno. O primeiro refere-se ao fenômeno climático, produto da união entre luz e água, e presságio de boa ventura, portanto, arco celestial, representação que se dá através do profano e que celebra o futuro. Este arco-íris lida com as faces do tempo e com o efeito de ascensão, visto que está no alto e promete no imaginário um significado positivo. No segundo, temos a ausência do arco-íris, ou o arco-íris noturno, que é a sustentação e maturação deste símbolo cósmico que transcende a matéria, visto que ele passa de um estado tangível para o não-tangível e recai na abstração, ou seja, no âmbito do sagrado; para tanto, ele ressurgue na noite através da memória; isso veremos na segunda seção de contos, pois grande parte das narrativas abordam a memória revivida das personagens.

O arco-íris dissolve-se em cores na obra, que não são opacas ou amenas, mas sempre luminosas e vivificantes, como no conto “O telhado e o violinista”, cujo nascimento do pintinho de estimação na família da protagonista inaugura um momento de alegria na casa: “(...) o pinto resplandecia de amarelo, acontecimento de penugem perfeita – uma graça” (MOSCOVICH, 2004, p. 27). Sendo assim, será nosso propósito analisar como as cores caracterizam os seres e os espaços das histórias e trazem um fulgor para vida dos protagonistas, que muitas vezes parecem estagnados pela platitude do cotidiano mecânico. Tentaremos, ao trilhar pelas constelações de imagens simbólicas de *Arquitetura*, descobrir o arco-íris que se dissolve em cores e, ao final da obra, remonta sua primazia cósmica para deflagrar sua natureza simbólica. Isto perceberemos em um terceiro momento deste capítulo, quando iremos apreciar as redundâncias temáticas que reconduzem à imagem do arco celestial.

O livro é dividido em duas seções que revelam as duas faces de leitura do arco-íris, a concreta e a imaginária, ou a profana e a sagrada. Assim como o arco que possui suas tonalidades e gradações de cores, o arco-íris poético de Moscovich perpassa uma diversidade de situações e personas que compartilham os mesmos anseios: o medo, a solidão, o sentimento oscilante de amor e ódio pelo outro. A questão da descoberta identitária é muito presente nos contos, visto que grande parte dos personagens se reconhecem e se redescobrem a partir do

contato com o outro, com o afrontamento das diferenças que promovem o processo de amadurecimento das personagens.

Na primeira parte, “Dispersão da luz: arco celestial” os primeiros cinco enredos trazem uma atmosfera permeada por aspectos muito viscerais que envolvem as relações humanas em sua materialidade, nas sensações e na gestualidade que expressam a intensidade dos instintos. Assim, os símbolos servem como um apaziguador desses conflitos, visto que surgem como algo favorável à resolução de alguns dramas vividos pelas personagens.

Na segunda parte de *Arquitetura*, intitulada “Espectro solar: o arco-de-Deus”, os símbolos que surgem na narrativa já compõem o cenário com o qual as personagens estão familiarizadas e, por isso, parecem enunciar um significado já superado. No entanto, o encanto pela vida parece abalado, visto que a “ordem das coisas” se desfizera. As personagens dos cinco últimos contos vivem a saudade, daquilo que se perdera no fio do tempo, e se encontram no desespero da inquietude. Se na primeira seção de contos, as relações são, *a priori*, físicas, nesta sequência de histórias há uma estagnação e o processo de autodescoberta das personagens reside na zona dos pensamentos e não das atitudes. A resiliência, a interdição do desejo e o abandono são os principais problemas que assolam as personagens, que precisam aprender a ressignificar a arquitetura de suas vidas e, por isso, recorrem ao sagrado, ao contato com o divino. É nesse sentido que, para restabelecer a ordem de suas vidas, as personagens veem no sagrado um caminho para transcender.

3.1. O arco-íris diurno

Denominamos esta primeira parte de “arco-íris diurno” visto que tal símbolo se dispersa em cores na obra, de modo fulgurante, ilumina e renova certos significados na vida das protagonistas. O arco-íris diurno é aquele que pode ser visto à luz do dia, aquele que cria expectativas de um tempo bom e anuncia positivos presságios. Ele é o resultado de uma intersecção climática, sol e chuva, que produzem um arco luminoso multicolorido no céu. Desse modo, o arco-íris é uma representação congruente com as construções antitéticas da imaginação: o bem e o mal, a luz e a escuridão, o velho e o novo, o passado e o futuro, entre outras.

Similar a esta lógica de opostos, Durand organiza, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, tais imagens como formas de estruturação de elementos constituintes do Regime Diurno do pensamento. Conforme afirma o filósofo, esse agrupamento se classifica a partir de conjunto de imagens que revelam uma dominante postural, somada à suas implicações manuais, visuais e, até mesmo, agressivas (DURAND, 2012, p. 58). Visto dessa forma, cabe-nos, então, alumiar a constelação de imagens que se destacam na primeira parte de *Arquitetura*, no que se refere aos jogos dualísticos de poder e soberania, isto é, o embate entre o mais forte e o mais fraco. Além disso, são nesses embates que percebemos o desenvolvimento das personagens que perpassam uma breve maturação do pensamento; sobre essa maturação, que poderemos conceber como “epifânica” (pois é assim que o desvelamento de um significado simbólico se mostra), está a percepção pós-diluviana do arco-íris. O arco celeste é enfrentando não apenas como uma bandeira da paz, um sinal pós combate, mas também como um momento de reflexão, de reestruturação de uma arquitetura que outrora se mostrava frágil. Essa fragilidade, por ora, está simbolizada no conflito que as personagens de cada conto estabelecem com o seu oposto, com aquele que se põe em sua frente (com uma função positiva ou negativa) para clarear uma verdade individual perdida em uma zona de conforto.

Como vimos no capítulo anterior, as imagens simbólicas estão em constante renovação, pois são constituídas por “camadas semânticas” que a cada desvelo se revela um sentido mais profundo. Portanto, o “arco-íris diurno” de Moscovich, corresponderá ao embate profano do ser frente às adversidades e aos conflitos interiores que angustiam sua existência, principalmente no que tange à relação com outrem. Sigamos, pois, a analisar os contos para que possamos esclarecer os pontos até aqui dissertados.

O conto que abre *Arquitetura*, o “O telhado e o violinista”, é narrado em primeira pessoa, na voz da protagonista, que conta um episódio de sua infância, quando tinha nove anos,

envolvendo uma desavença que ela tivera com sua vizinha, Paula. Nas recordações, a personagem principal (não nomeada) lembra-se que Paula a chamara de “judia suja” em uma brincadeira de bonecas malsucedida e, dias após, por despeito, adentrara sem permissão em seu apartamento e sufocara o pintinho de estimação da família na mão. Este último momento é marcado por uma briga, na qual o pai e a avó materna da protagonista acometem contra Paula para fazê-la largar o animal.

Por se tratar de uma memória distante, podemos conceber, desde o princípio, que os relatos visam, na subjetividade da narração, demonizar esta última personagem, que é colocada como antagonista do enredo, por meio de uma série de imagens que a representam como uma “figura do mal”. Vale ressaltar que, ao término da regressão, a protagonista, então adulta, expõe que não havia contado esta história para sua família (filha e marido). Isto nos possibilita depreender que se trata de algo que ficara recalcado na memória de infância da narradora, como um ressentimento. Todo o enredo é uma tentativa de reconstruir esse momento para uma mudança de percepção da narradora sobre seu passado. Mas, antes, analisemos como enredo interliga-se simbolicamente.

A cena inicial mostra o instante da ofensa desferida por sua vizinha ao chamá-la de “judia suja”, pois as duas entram em um impasse enquanto brincavam de boneca: “O ódio cintilando a ponto de zunir no miolo dos olhos negros, Paula repetiu a ofensa, arrastando-a escandida: ju-di-a-su-ja.” (MOSCOVICH, 2004, p. 16). Vê-se que a insensibilidade de sua colega logo surpreende a menina, e de súbito desperta-se nela um sentimento de ira que lhe era novo: “Então, em mim, pela primeira vez, abriu-se uma violenta ferida de sangue, uma hemorragia de raiva e dor grande demais para o espírito de uma menina.” (MOSCOVICH, 2004, p. 16). A agressão verbal lhe machuca tanto que se compara a um ferimento físico; a raiva lhe corta e causa um jorro de sangue. Paula, por sua vez, tem olhos negros que cintilam ódio, como se fosse intrinsecamente má. Essas descrições hiperbólicas ratificam a aversão que narradora ainda alimenta pela antiga vizinha, que se intensificara por influência da família.

No campo do simbólico, sabe-se que o sangue remete tanto à vida quanto à morte. Conforme Bachelard (p. 63), o sangue é um líquido orgânico que transporta para a morte, “é uma poética do drama e da dor, pois o sangue nunca é feliz”. Gilbert Durand postula que o sangue consiste em um signo nictomórfico, ou seja, uma imagem ligada à escuridão e à negatividade que constitui o ser, visto que é um desdobramento do corpo (2012, p. 111). Logo, a personagem principal, por ser descendente de judeus, associa este episódio de preconceito ao passado dos seus familiares, marcado por massacres e violências motivados pela intolerância. O sangue reitera essa imagem do passado, como se de geração a geração (pensemos pelo elo

genético), o sofrimento dos judeus persistisse. Assim, o sangue é ameaça e prenúncio da morte, contra a qual a narradora tenta lutar. Isto porque a razão da briga na brincadeira de bonecas era por Paula querer que a boneca da narradora fosse uma empregada doméstica em sua casinha. Para a narradora, a vontade de subalternizar sua boneca na brincadeira denotava um sentimento de superioridade que Paula sentia em relação a ela, uma menina judia.

A menina vê-se então impulsionada a revidar ofendendo a vizinha como “bocó” e “burra” e sai num rompante do apartamento de sua nova “rival” e sobe para o seu, a fim de contar o acontecido para sua avó: “Dei as costas para a Paula e para sua porqueira de casinha em madeira pintada de azul e subi de dois em dois os degraus do prédio” (MOSCOVICH, 2004, p. 16).

Outra personagem que merece destaque é a avó da protagonista, uma senhora viúva, que fica prostrada no sofá da sala em estado de morbidez:

Desde a morte de meu avô e desde que viera morar conosco, virava e mexia, a pose da minha vó era mesma: sentada na beira do sofá, pés paralelos, cotovelo apoiado no joelho, queixo descansando na palma da mão. Nessas horas, seu olhar se perdia num alheamento de fulgurações azuis, fixo na imprecisão de quem recolhe lembranças cravadas numa rebarba do tempo. (MOSCOVICH, 2004, p. 17).

Percebe-se que esse trecho apresenta uma antítese, uma vez que, embora ociosa, a avó possui um olhar muito vivaz, que fulgura a cor azul; ou seja, fulgurar é emitir uma luz intensa, portanto, associa-se à energia vital. Os olhos são transmissores dessa vitalidade latente nesta mulher que, embora possua um corpo idoso, demonstra que a sua cognição não fora degradada pelo tempo. Isso lhe permitia disseminar a seus familiares os episódios de sofrimento de seu povo. Por isso, a narradora reconhece no ato de Paula um lastro desse passado de dor que não morrera: “O mundo voltara a ser organizar, as terríveis histórias que sempre escutei passaram a fazer todo o sentido” (MOSCOVICH, 2004, p. 18). A menina fica desolada por perceber que história do seu povo se repetia com ela, de forma mais sutil, porém mais dolorosa para ela, que na sua inocência de criança ainda não sabia lidar com a maldade.

Há uma cena interessante no conto em que vemos a representação desse ciclo de gerações, após o consolo da avó para neta, visto que a idosa ficara estarecida com a história que se repetia. A menina deita-se no colo da avó, que alisa seus cabelos ao mesmo tempo que a menina alisa os cabelos da boneca Suzi:

Entremeava os dedos de juntas nodosas em meu cabelo, crespo como o seu: fazia e desfazia a mesma trança numa mecha cuidadosamente repartida. Pelos

repetidos suspiros, soube que estava angustiada – tanto que começou a reprimir a história de cossacos com sabres em seus cavalos. Melhor não ter contado a ela sobre a briga: reavivava na coitada uma dor grande. Não queria que ela sofresse. E eu também fazia e desfazia uma trança no cabelo da Suzi. Num suspiro que interrompeu minhas ternuras, fui gêmea de minha avó: odiava tanto Paula quanto ela odiava os cossacos. (MOSCOVICH, 2004, p. 18-19)

Vemos ao longo do conto que a menina possui um estreito laço com sua avó, que via na menina um reflexo do passado. A simbologia dos cabelos ratifica esse elo temporal entre gerações, ao passo que a neta tem um legado genético da avó: os cabelos crespos. Como pondera Durand, a imagem da pilosidade (ou da cabeleira ondulada) está ligada à temporalidade e sua significação possui uma convergência com os signos nictomórficos da água e do espelho, isto é, é um símbolo da duplicação ou desdobramento do eu. (DURAND, 2012, p. 101). Desse modo, justifica-se o fato da avó reconhecer na neta uma extensão de suas vivências.

Após a chegada dos pais da protagonista, a família – mãe, pai, os dois irmãos e a avó – o acontecido com a menina é reiterado pela avó, trazendo em todos a mesma angústia da mais velha:

O pai espalmou as duas mãos sobre a madeira da mesa, os olhos ferviam de ultraje. Voltou a lembrar daquela história que era nosso horror ancestral: o ódio, as perseguições, os mortos a troco de nada e – horror entre horrores – a casa e a família da vó arrasadas num *pogrom*, daqueles com cossacos em seus cavalos. Nossa velhinha emitiu mais um suspiro, os olhos se perderam em novas cintilações azuis. (MOSCOVICH, 2004, p. 19).

Um traço recorrente na obra de Cíntia Moscovich é a atenção aos olhos, que por vezes “cintilam” ou “fulguram” cores. No caso de “O telhado e o violinista”, a narrativa atenta especialmente para o olhar da avó e sua íris azul, que mesmo no seu ócio, revela a inquietação com a lembrança avivada pela maldade de Paula. Podemos pressupor que o azul não seja uma cor aleatória, dado que o azul é uma das cores da bandeira de Israel, maior Estado povoado por judeus no mundo. Além disso, o azul compõe as cores do *talit*, manto usado em rituais judaicos. Na obra *A psicologia das cores*, a psicóloga Eva Heller esclarece que

Na religião dos judeus (...) as cores do sionismo são o azul, do divino, e o branco, da pureza; desse modo, a bandeira de Israel é branca com a estrela, azul, de Davi. No mundo inteiro, a combinação de azul e branco simboliza valores supremos. Esse é o acorde cromático → da verdade → do bem → do judicioso. (HELLER, p. 53).

A avó é a figura perpetuadora da tradição e em seu olhar brilha o histórico que fora perpassado para seus sucessores. É ela quem carrega as lembranças e o rituais de seu povo. A família apesar de abalada por serem vítimas de uma discriminação, fica contente em saber que

a menina revidara, chamando Paula de burra, visto que ela não poderia agir passivamente frente ao preconceito. A avó, que fora quem mais se abalara, associa Paula ao diabo: “A vó fez *pu-pu-pu*, a simulação de três cusparadas, espantando a presença do diabo” (MOSCOVICH, 2004, p. 20, grifos da autora).

Passam-se alguns dias na narrativa, e a narradora leva-nos para outro dia marcante de sua vida, quando resolvera quebrar a tradição no dia de Yom Kippur (ou Dia da Perdão), uma celebração judaica na qual a família ficaria em jejum por três dias, com uma galinha presa para futuro abate, que aconteceria na véspera do jantar que romperia com o jejum. No entanto, a protagonista nunca comera carne de aves por sentir dó da galinha que sempre era sacrificada para o dia da celebração. A menina sentia compaixão pela pobre animal: “Eu, que costumava entrar no apartamento justamente pela porta de serviço, passaria por ela várias vezes, desviando o olhar, com culpa impotente de deixá-la em seu pavor de prisioneira da sua própria natureza e de seu destino de galinha.” (MOSCOVICH, 2004, p. 21). Chegado o fatídico dia para a morte da galinha, a menina, como que por um impulso catártico, decide impedir o abate e adotá-la como animal de estimação:

Foi aí que aconteceu: a galinha me olhou. Um olho de esperança, como se eu tivesse algum poder messiânico. E as pupilas pretas da galinha, com um espanto de cera preso nas pálpebras amendoadas, pediam qualquer gesto redentor da criança que eu era. Amor de salvação era coisa de adultos. Mas houve um momento em que a bondade me ultrapassou, porque um dia eu seria mãe, e porque era filha e neta e irmã e sobrinha. (...) Alguma coisa, em mim e nela, acontecia, algo que eu não chegava a entender a olho nu. (...) Eu, dona de uma vida, autora de uma verdade, disse, impositiva de redenção:
 – Esta galinha não vai morrer – e, para garantir minha ordem, igualei bicho a gente: – O nome dela vai ser Hortênsia.” (MOSCOVICH, 2004, p. 23).

Sentindo-se agora como “autora de uma verdade”, a personagem salva a galinha, mesmo rompendo com a tradição da família. Ademais, além de protegê-la, dá-lhe um nome, como forma de humanizá-la. Novamente, são os olhos que instigam essa mudança de atitude da menina. Antes era a ira na lembrança que vertia dos olhos azuis da avó, agora é o preto dos olhos da galinha que move a menina. Essa sensibilidade sobre o olhar revela na narrativa esses momentos de autodescoberta da protagonista, que tentar compreender sua realidade e a cultura dos judeus ao passo que também questiona os costumes.

Na madrugada do dia seguinte, a família então é surpreendida com outro acontecimento: Hortênsia havia posto um ovo. A menina fica ainda mais extasiada pela notícia e celebra junto ao estimado animal em estado de choco: “– Uma gravidez, ainda que do lado de fora, não deixa de ser gravidez – ponderou a mãe quando eu quis pegar o ovo para ver se tinha pinto dentro.”

(MOSCOVICH, 2004, p. 26). A menina fica então durante os dias ao lado da galinha, brincando com sua boneca Suzi, com sua avó sentada ao lado lhe contando histórias; as três figuras femininas conectadas pelo enlace da maternidade: “Assim, ao lado da grávida, eu me sentava na cadeira de vime que o pai tinha me dado. (...) Hortênsia e eu aprendíamos as delicadezas da maternidade”. (MOSCOVICH, 2004, p. 26).

Passados alguns dias, nasce o tão esperado pintinho, que traz um momento de comoção para toda a família: “(...) lambuzado das secreções, o pinto resplandecia de amarelo, acontecimento de penugem perfeita – uma graça.” (MOSCOVICH, 2004, p. 26-27). O pinto recebe o nome de Fúlvio pela protagonista, visto que sua mãe também fora denominada. A partir de então, o pinto passa a ser o centro das atenções na casa e na vizinhança. Tratado como um bem precioso, todos deviam apreciar o pintinho apenas olhando, nunca o tocando.

O novo conflito na trama surge quando Paula reaparece e é recebida na porta pela protagonista. A sua rival ficara sabendo do pinto e pede inclusive desculpas para poder vê-lo: “Havia ali uma variante que eu não dominava: o pedido de desculpas.” (MOSCOVICH, 2004, p. 29). A narradora ainda recorda, ironizando a fúria do pai, que chamara impetuosamente Paula, que também era uma criança, por três ofensas em um dialeto judaico: “No iídiche arrevesado de meu pai, as três expressões eram o desprezo máximo: a menina era, pela ordem, uma não-judia desprezível, uma vagabunda e uma inimiga.” (MOSCOVICH, 2004, p. 30-31). No entanto, na distração de ir perguntar ao pai, Paula adentra o apartamento e vai até a área de serviço, onde estava o pintinho e, maldosamente, prende-o em sua mão. A protagonista, que pretendia reproduzir as palavras do pai à Paula, fica abismada ao correr para onde estava a galinha, que de repente cocoricava, a menina aterroriza-se ao deparar-se com a cena: “Mais amarelo do que nunca, meu pintinho piava em pânico, os dedos assassinos pressionando a compleição delicada de bebê.” (MOSCOVICH, 2004, p. 31).

Toda a família da protagonista corre para a cozinha e deparam-se com a Paula sufocando o pintinho na palma de sua mão. A mãe contém a galinha alvoraçada pelo rapto do pinto, o pai lança impropérios à Paula e a vó tenta conter a protagonista. O pai é então o primeiro a avançar na jovem vizinha, erguendo-a e sacudindo-a, num exaspero para que largasse o animalzinho da família. Ao chorar copiosamente, Paula consegue sua liberdade, mas permanece com o pinto em sua mão. A avó, então, em um átimo de profundo ódio, surpreende a todos, descontando todo seu rancor em Paula, como forma de vingar seu passado:

Todos estacamos, aparvalhados diante da cena: segurando a vassoura, a vó tinha os olhos cintilantes de ódio, as veias do pescoço inundadas de fúria

mosaica – Paula tinha virado um cossaco. Num arranque de instinto, a vó ergueu o cabo acima da própria cabeça, pronunciando uma enorme sentença em iídiche, e, cuspidando aos pés da menina, voltou a golpeá-la com vitalidade. (...) A vó, também obedecendo a velhas tradições, ganhava uma energia nunca vista e perseguia a menina brandindo a arma de pau e piaçava. O pai tentou contê-la, mas ela, num urro, desceu uma tremenda vassourada no genro, violência que lhe atirou os óculos longe. (...) E a vó, em sua lei de talião – a vassoura era agora um sabre –, continuou em golpes e golpes, e a mãe recuou com Hortênsia nos braços, e cada plaft que ouvíamos era uma insurreição, um ato de rebeldia, uma vontade crua de vingança, o ódio cintilando no miolo dos olhos azuis. A vó tinha, finalmente, mãos de punir, coração sem nenhuma ternura (...). (MOSCOVICH, 2004, p. 33-34).

Todos ficam surpresos com a energia da avó; no entanto, como vimos na descrição inicial, já seus olhos prenunciavam uma inquietação, pois não eram apenas azuis, eles fulguravam lembranças de dor. Essa dor é intensificada na avó com o primeiro relato da ofensa de Paula e depois com seu ato de comprimir o pintinho da família em sua mão. A avó agia com uma “fúria mosaica”, o que revela que havia diversos motivos que a levavam a dispor sua raiva.

O pinto representava a alegria da família, é um símbolo de renovação, pois seu amarelo resplandece. A família atribui uma sacralidade ao novo membro da família, que encanta por sua pequenez e perfeição. Quando Paula toma o bichinho em sua palma, impetuosamente atinge o âmago da família da protagonista. Paula de certo modo revigora um passado de tormenta dos judeus: “(...) acuada contra a parede, os dedos completamente fechados em torno do corpinho de nosso mimoso, pronunciou, íntima do diabo: – Não adianta bater em mim. O pinto está morto.” (MOSCOVICH, 2004, p. 34).

A menina, após a correria da avó, lhe dando vassouradas, sai aos prantos e deixando o pequeno cadáver para trás, e todos da casa ficam em estado de choque com o decorrido: “Quanto a nós, fizemos um círculo em torno do defunto nascido de clara e gema, o silêncio de quando um anjo passa.” (MOSCOVICH, 2004, p. 34). Para poupar o sofrimento da galinha, que se agitara com o ocorrido, a mãe da protagonista, também chorosa, leva Hortênsia para a cozinha, para não ver seu filho morto. O pai, que no começo mostrara-se relutante com a adoção de uma galinha e o pinto em sua casa, agora chorava pela perda do pequeno animal, tal era a harmonia que ele havia trazido para o seu lar: “Daí me abraçou bem forte. Foi a primeira vez na vida que vi o pai chorar.” (MOSCOVICH, 2004, p. 35).

A narrativa então retoma o presente, contando apenas que, com o passar dos anos, Hortênsia permanecera com a família e morrera muito velha, além de, segundo a narradora, ter ficado para sempre marcada por aquele episódio: “(...) o olhar era constantemente aterrado, uma expressão de ser que tem o susto nas entranhas.” (MOSCOVICH, 2004, p. 35). Não somente, ela também não tivera mais outro filhote, permanecendo sempre no mesmo cesto que ficava

junto ao seu “único filho”. Ademais, a carne de aves não compunha mais a culinária da família, em respeito ao falecido animal de estimação. Isto é, em consideração ao pintinho, a família rompe com uma de suas tradições. A galinha Hortênsia, por sua vez, como a avó, guardou no olhar a mesma marca de uma dor no passado; e ela também perdera um ente querido, como avó, que no início do conto sabemos que viera morar com a família pois havia ficado viúva.

Ao final do conto, a protagonista revela no presente estar casada com um músico judeu, chamado Stern, e com ele tinha uma filha chamada Flávia. Sua filha chega da escola com a novidade de ter ganhado um pintinho para cuidar, e vemos que um ciclo recomeça. A protagonista, ao comentar sobre o trágico episódio de quando perdera seu pintinho na infância, é indagada pela filha do porquê de tal maldade: “E já ia falar algo sobre *pogroms*, holocaustos e pescoços quebrados, quando fui interrompida por um longo – tão longo – piar do pinto. O adorador estava resplandecente em sua sabedoria amarela.” (MOSCOVICH, 2004, p. 36). A protagonista prefere, ao contrário de sua avó, abster-se de reiterar o passado e a angústia de seu povo, como forma de reinaugurar a esperança em um futuro melhor. A “sabedoria amarela” do pinto seria o marco deste recomeço na vida da protagonista. Como aponta Heller (2013, p. 152), o amarelo, dentre seus vários significados, é a cor do otimismo, denota a iluminação e o entendimento.

Ao longo de toda a narrativa, vemos que o amarelo simboliza o esclarecimento para a protagonista, sobre diversos valores, como a compaixão, a solidariedade e o respeito pela existência do outro. O amadurecimento a leva a romper com sua tradição em razão da vida da galinha e do pintinho. Os nomes, que a própria protagonista concede aos seus novos animais de estimação servem como personificação/materialização dos seus sentimentos. Ao nomear a galinha como Hortênsia, nome de uma flor, a menina inaugura esse “florescer” de sua maturidade. Todos os eventos que ocorrem durante a memória da narradora e dizem respeito às primeiras experiências dela com o preconceito, o sentimento de amar e perder alguém amado. O pinto, chamado Fúlvio pela protagonista criança, é também a afirmação deste resplandecer de maturidade, personificada no pequeno animal. Etimologicamente, Fúlvio vem de *fulvius*, do latim, e significa amarelo, louro, dourado. Do mesmo modo, a filha da protagonista é um novo estágio para maturidade, é uma nova “sabedoria amarela”, agora da protagonista como mãe, que lhe batizara como Flávia que, do latim *flavius*, tem o mesmo significado de Fúlvio.

Em “O telhado e o violinista”⁴, a galinha era também judia para a família, assim como o pintinho. Quando o pai mandara a protagonista responder na porta para Paula não entrar, ele

⁴ É pertinente apontarmos que o conto “O telhado e o violinista” faz alusões a diversos contos de Clarice Lispector, como “Uma galinha”, “Uma história de tanto amor”, “O ovo e a galinha” e “Legião estrangeira”, no diz respeito

pondera: “– E diga também que o pinto é judeu.” (MOSCOVICH, 2004, p. 30). O fato de simbolicamente os animais serem judeus por pertencerem a uma família judia acaba por acarretar que a galinha e seu filhote vivam a mesma agrura judaica do passado; a galinha vive a perda de um descendente, vítima de um ato de maldade. A partir do título do conto, vemos também que obra dialoga com a peça musical estadunidense *Um violonista no telhado*, que fizera sucesso nos anos 60 na Broadway, e mais tarde, em 1971 tivera uma adaptação cinematográfica de mesmo nome. A obra traz essa metáfora do violinista presente na produção cênica como insígnia do sofrimento judeu. Ademais, o título do conto é representativo desta teia de situações que se repetem e são ilustradas pelo intertexto do conto com a produção cênica. A peça conta a história de um leiteiro e suas filhas que passam por adversidades ao morarem num bairro de antissemitas na época da Rússia czarista. O enredo do filme e da peça são também uma adaptação do conto “Tevye, o leiteiro”, do escritor ídiche Sholem Aleichem.

O segundo conto de *Arquitetura*, “Cartografia”, dá-se em primeira pessoa, e conta a história de uma mulher que, após o falecimento do pai, torna-se emocionalmente confrangida e incapaz de lidar com o sentimento de perda. Ao perceber que o luto dentro de sua casa submergia sua mãe e seu irmão em um profundo estado de tristeza e morbidez, a protagonista, que morava com eles e atuava como professora de português no ensino secundário, resolve dar um outro rumo para sua vida. Para isso, ela ingressa em um mestrado, larga o emprego pois consegue uma bolsa de estudo e muda-se para um apartamento, onde poderia se ver distante da agrura familiar que lhe cercava a todo instante, principalmente por parte de sua mãe, que, conforme narra, se tornara um “monopólio de dor”, constantemente a lamentar-se por sintomas de mal-estar causados pela desolação que sentia diariamente.

No começo da narrativa, a protagonista ocupa-se de explicar sobre a transformação por que passara sua casa, onde nascera, após a morte do pai:

As coisas já não encontravam paradeiro, nada cabia de volta aos lugares de origem: havia desmazelo e desconsolo e um adejar de sanguínea loucura entre as paredes, como se a casa, e não eu, tivesse de uma hora para a outra se tornado órfã. (...) passou ela, a mãe, repetir uma ladainha constante sobre a infelicidade que lhe tocava no mundo – um monopólio de dor muito pior e mais enfadonho do que qualquer outra coisa que eu já houvesse escutado. À lengalenga infeliz, viera a somar-se os cabelos encanecidos e uma mal-ajambrada dentadura –que fez com que passasse a sibilar de um instante a

ao simbolismo presente nas imagens da galinha, do pintinho e do ovo. No entanto, esta análise comparativa já se faz presente nas dissertações das pesquisadoras Elaine Pereira Andreatta e Wanessa Oliveira dos Santos, cujos trabalhos foram mencionados em nosso primeiro capítulo. Como a presente escrita não pretende abordar a intertextualidade entre Lispector e Moscovich, indicamos a leitura das referidas dissertações para apreciação de tal enfoque já difundido.

outro –, além de rugas muito fundas que apertavam os olhos ao ponto de apagar qualquer vestígio de brilho. No rosto de minha mãe, uma cartografia de desgraças. (MOSCOVICH, 2004, p. 39).

Cabe destacarmos a representação da casa em “Cartografia”, já que o próprio título já alude para um registro topológico. Nota-se que a protagonista perde seu vínculo com seu primeiro lar, visto que percebia que a casa lhe parecia mais órfã do que ela própria. Simbolicamente, podemos depreender que a casa natal é uma extensão de nós mesmos, visto que é no primeiro lar que nos constituímos como sujeitos. Para Bachelard, a casa natal é nosso “primeiro mundo”, abrigo contra as tempestades da vida e espaço onde a alma permite se desdobrar em onirismos. (p. 21). Assim, a partir do momento em que a narradora percebe que sua casa se tornara uma redoma de tristeza, ele sente compungida a escapar de tal situação, para que sua vida voltasse a ser feliz. Como vimos no trecho anteriormente citado, a casa torna-se um ser alheio à protagonista, que não se sente mais pertencente a esse espaço. Entre as paredes pairava uma “sanguínea loucura”, ou seja, o luto da mãe assemelhava a uma ferida que não cicatrizava, pois ela persistia com suas lamúrias. Nota-se que novamente o simbolismo do sangue é recuperado na obra, visto que, no conto anterior, a menina judia dizia que sua dor por ser chamada de “judia suja” abria nela “uma violenta ferida de sangue”. O sangue é representação de dor e mal-estar na vida de ambas as protagonistas. Por estar relacionado à vitalidade dos seres, o atributo “sanguíneo” dado ao luto da mãe do presente conto denota que ela perdia sua vivacidade pois esse entrave psicológico lhe tirava as forças e afetava sua fisionomia, como analisa a protagonista.

Do mesmo modo que o conto anterior, em que tínhamos a avó da protagonista sendo descrita por sua fisionomia cansada e entorpecida pela velhice, causada pela perda do cônjuge, em “Cartografia” o mesmo se dá na descrição da mãe da protagonista. No entanto, neste conto a protagonista percebe um total apagamento do “brilho” no olhar da mãe. A avó no outro conto sustentava ainda um olhar fulgurante azul, enquanto a mãe desta protagonista parece apagar-se pelo desgaste emocional. A tristeza emitida pela figura da mãe pela casa faz com que a protagonista busque um novo brilho para a sua vida.

A casa em “Cartografia”, tal qual a mãe, é também um corpo em degradado pela ação do tempo: “(...) a casa de minha mãe mais e mais se assemelhava a um corpo de vísceras secas, fantasma a sustentar uma família e um telhado de duas águas gastos demais pelo tempo.” (MOSCOVICH, 2004, p. 40). Esse desgaste da casa também é um reflexo de uma estabilidade rompida. Assim, vemos que permeada pela “cartografia de desgraça” na face de sua mãe e na aparência de seu primeiro lar, a personagem principal passa a buscar um recomeço. Com o

apoio do irmão, ainda em segredo para sua mãe, conforme narra, a personagem passa meses estudando para uma seleção de mestrado e visitando apartamentos para alugar. Quando finalmente consegue realizar suas metas, vemos que a personagem tem, na chegada a este novo lugar, o prenúncio de um brilho:

Frente à porta do trezentos e quatro girei a chave na fechadura. A repentina luz que vinha da janela aberta golpeou-me os olhos de espanto e de calor. A pintura recendia a coisa nova, e as portas, janelas e batentes exalavam um perfume fresco de madeira. A sala, incendiada do sol que batia àquela hora da tarde, pareceu-me ampla, e os tacos do parquê formavam graciosas geometrias. (...) Dois quartos de paredes amarelas, alegres feito girassóis. (...) O apartamento, assim todo renovado e limpo, se alinhava fora da brutalidade das coisas e das pessoas que se estragavam. (MOSCOVICH, 2004, p. 41-42).

Neste trecho não só constatamos a representação de um recomeço para a protagonista, de modo a recuperar sua estabilidade emocional, que estava comprometida pela tristeza, como a luz do sol e o bom acabamento da arquitetura⁵. Tudo parece convir para o positivo, e assim como em “O telhado e o violinista”, vemos o amarelo, agora nas paredes, como indicador de renovação e boa fortuna. No conto estabelece-se essa ligação entre o espaço e a emoção que dele emerge. O apartamento marca uma tentativa de reencontro com a felicidade da protagonista ao passo que no seu antigo pairava a memória e a tristeza pela morte do pai: “Tive consciência exata que fugiria, abandonando minha família à míngua naquela solidão. Penalizei-me, porque, com o vazio aberto com a morte do pai, aprendera que a ausência é lugar de destroços.” (MOSCOVICH, 2004, p. 42).

Vale destacarmos que a protagonista desde o começo parece tentar racionalizar os sentimentos alheios, ao passo que emprega o termo “cartografia de desgraças” para designar a face de sua mãe; a ausência do pai era “lugar de destroços”. Para a narradora, o eixo de dor e tristeza estava alocado em sua antiga casa, e por isto ela precisava sair dali para não se contagiar por aquela lamúria. Ela percebe os efeitos da morte do pai de forma orgânica, pois são espacializados. Logo, ela passa a buscar em uma nova vida, ocupada por leituras da pós-graduação, uma forma de distração para um sentimento de perda que ela, ao contrário da mãe e do irmão, tentava aquietar.

⁵ Cabe destacar que o número do apartamento, trezentos e quatro, é o mesmo do endereço da antagonista do conto anterior, Paula. Embora possa parecer uma informação aleatória, isso comprova que de algum modo os enredos de *Arquitetura* se interconectam, seja pelas metáforas, seja pelos lugares comuns do contexto da obra. Podemos conceber que os contos dialogam e possuem uma distância temporal. Não seria descartável considerar que este condomínio habitado pela protagonista de “Cartografia” seja o mesmo que habitavam as personagens de “O telhado e o violinista”.

No entanto, surge outro marco da narrativa: o surgimento de Beatriz, colega de mestrado da protagonista que irá novamente deixar a personagem narradora em desarmonia, uma vez que ela se encanta pela jovem de tal forma que em pouco tempo convida-a para morarem juntas.

Após alguns dias de convivência, a protagonista surpreende-se ao se reconhecer tão diferente de Beatriz. Ao longo do conto, a narradora revela-se uma pessoa muito reservada, com uma vida social muito escassa, visto que prefere ficar estudando em sua casa e não criar laços afetivos com mais ninguém; em contrapartida sua amiga tem uma vida agitada de festa e namoros recorrentes. A narradora vê em Beatriz uma alegria e um sentimento de liberdade que lhe carece. Principalmente porque as duas tinham semelhanças: eram mulheres na mesma faixa etária, estudantes de Letras, solteiras e distanciadas de suas famílias.

A narradora silenciosamente se apaixona pela colega de mestrado, inicialmente por afeição à beleza dela: “Uma delas, Beatriz, chamava especialmente a atenção, mais pelo porte do que pelo nome de ilustre ascendência literária: alta, cabelos encaracolados e ruivos que ultrapassavam os ombros, cílios quase alvos a marcar os olhos castanhos.” (MOSCOVICH, 2004, p. 43). Do mesmo modo que o conto anterior, no qual o pintinho Fúlvio reluzia seu amarelo e alegrava a vida daquela família judia, neste Beatriz é quem traz sua exuberância na natureza de seus cabelos, pele e olhos. A narradora faz questão de frisar o vermelho dos cabelos de Beatriz, comparando-o ao fogo: “Depois do banho, que invadiu o apartamento numa nuvem cheirosa, apareceu de pijama e pantufas em meu quarto: os cabelos ainda úmidos cintilavam numa feroz chama ruiva.” (MOSCOVICH, 2004, p. 45). Diversas vezes no conto a protagonista parece imóvel a contemplar a beleza ressaltada de Beatriz, que lhe chama a atenção e aguça os sentidos da protagonista, por suas atitudes e odores agradáveis. Significativamente, ela é a única personagem cujo nome é explicitado e veremos que é ela quem desencadeará o processo de amadurecimento da personagem principal.

Eu tão diferente de Beatriz. E não somente pela aparência: havia nela e naquela pele algum cristal íntimo que não era feito para durar na memória dos espelhos. Quantas vezes na vida uma pessoa não se espanta de se constatar tão diferente de outra? (...) Quando chegou a hora de nos deitarmos e as luzes da casa cederam lugar ao escuro, o silêncio passou a estender-se como um véu nigérrimo de inquietação. (MOSCOVICH, 2004, p. 45-46)

No trecho citado, o escuro e a luz revelam-se como os estados da alma da protagonista que, quando está no silêncio da escuridão noturna, recolhe-se a suas reflexões existenciais. Assim, são nessas horas em que as cores estão amainadas pela noite que a narradora conta ao leitor seu drama cotidiano: “Percebia que, de certa maneira, eu tinha aprendido mal o amor,

sempre um sentimento acessório, posição, que deixava, em pouco tempo, de ser amor. Aos vinte e oito anos, eu ansiava pela grande tragédia sentimental que ia me tocar no mundo.” (MOSCOVICH, 2004, p. 47).

Beatriz passa a ser interpretada pela narradora como uma figura modelo, promovida a uma categoria divina:

Eu me impressionava com aqueles disparates, mas ainda mais com o rosto desfocado de anjo, toda ela aprisionada numa natureza de sol vermelho, um rosto cintilante pintado aqui e ali por lunares castanhos. Tão bonita, tão bonita, era uma imagem sempre tão impactante, que me fazia refletir antes de falar. (MOSCOVICH, 2004, p. 48)

Vê-se que a narradora constrói uma imagem idealizada de sua amiga, que reflete para ela uma harmonia cósmica que parece transcender o próprio corpo de Beatriz. Todas as imagens polarizam um significado de energia que Beatriz emanava para a protagonista, embora fossem imagens antitéticas, como o “sol vermelho” e os “lunares castanhos”. Cabe-nos destacar que, se no conto anterior destacava-se o amarelo, neste o vermelho e o castanho na fisionomia de Beatriz são as cores que tocam a personagem principal. A psicóloga Eva Heller ressalta que o vermelho é “a mais forte das cores, é a cor da força, da vida.” (HELLER, p. 105). Popularmente, sabemos que o vermelho difunde-se nas culturas por seu imaginário estar ligado ao fogo e/ou ao sangue. O fato de ela ser ruiva nos permite supor também os tons de laranja que percorrem sua “natureza de sol vermelho”. Assim, temos no conto um conjunto de cores que remetem ao calor, à vivacidade, que inebriam a narradora, visto que ela encanta-se pela intensidade de sua amiga, tão diferente dela. Sobre tais gradações cromáticas, Heller ainda recupera que:

Vermelho-laranja-amarelo são as cores do fogo, das chamas, portanto também as cores do calor. Vermelho-laranja são também as principais cores da paixão, o “sangue fervente”, pois, como o fogo, a paixão também pode “queimar” e “consumir”. Aqui se liga o simbolismo do fogo com o simbolismo do sangue. (...) Tão antiga quanto a crença no poder do sangue é a veneração do fogo como poder divino. O fogo dissipa o frio e as forças da escuridão. O fogo purifica pela destruição; ele é de tal modo poderoso que nada pode fazer resistência a ele. As chamas se lançam sempre para cima, e nisso também o homem vê nelas sua procedência divina – elas se lançam novamente em direção ao céu, de onde vieram, sob a forma de relâmpagos. O fogo simboliza o divino, e é o próprio Deus: em todas as religiões, aparecem deuses das nuvens de fumaça. (HELLER, p. 107)

Em certa medida, Beatriz possui aos olhos da narradora o “sangue fervente”, transposto em sua personalidade e no seu fenótipo. Ela é quem distancia a narradora do silêncio da escuridão, tanto que à noite, a personagem principal reitera suas inquietações.

Até que, em certo dia, quando a narradora chega a seu apartamento e depara-se com as coisas de sua parceira desordenadas, percebe que algo ruim acontecera. Para a surpresa da protagonista, a jovem ruiva surge de repente em prantos, pedindo o seu colo, pois passara por uma cena em que fora humilhada publicamente: “De costas, parecia uma santa crucificada, braços estendidos, rosto enterrado no travesseiro.” (MOSCOVICH, 2004, p. 50). As descrições tecidas pela narradora sobre Beatriz possuem cada vez maior grau de divindade. E, novamente, a narradora descobre que nem mesmo sua adorada amiga, sempre tão vivaz, estava impune de sofrer. A grande peripécia da história decorre do reconhecimento da dor na face de Beatriz, do mesmo modo em que constatara em sua mãe: “Finalmente, ela ergueu o tronco e, girando sobre o eixo dos quadris, olhou-me com as pupilas ensombrecidas: seu rosto, uma cartografia de desgraças.” (MOSCOVICH, 2004, p. 50). É então que narradora compreende que deveria aprender a lidar com a dor, sua e de outrem. Somente abraçando a dor e acolhendo-a poderia saber lidar com esse sentimento: “Acomodei-a melhor entre meus braços: os cabelos cobriram meu peito como um manto. Aspirando a fragrância daquele tule ruivo e desordenado, compreendi que nos meus ombros haveria de caber toda a água de seus olhos” (MOSCOVICH, 2004, p. 51).

Dias se passam, e Beatriz resolve mudar-se, devolvendo a solidão à protagonista, que perde sua estimada companhia. Nota-se que pelo fato de tratá-la com tanto zelo, não se concretiza uma relação amorosa entre as duas, pois a narradora cobre-a com um véu de sacralidade, com uma imagem etérea, não permitindo-se maculá-la com a demonstração de seu afeto. Quando percebe, porém, que sua amiga também resguarda as máculas do passado, a narradora compreende que estava iludida, ao ver também em Beatriz a marca da dor, que ela chama “cartografia de desgraças”. Ou seja, a narradora equivoca-se ao sair de casa, ao pensar que a tristeza estava no ambiente, quando na verdade ela é visceral.

Após sentir-se novamente sozinha, sem ninguém para compartilhar sua tristeza, ela decide largar o mestrado e voltar à sua casa e à sua antiga vida de professora de escola secundária, pois agora ela saberia a lidar com o desolamento de sua mãe. “(...) eu me acostumei ao desmazelo, ao desconsolo e à sanguínea loucura das paredes órfãs. Acostumei-me inclusive à ladainha sibilante de minha mãe: a solidão contagia, é uma doença. (...) Agora, além de órfã de pai, eu era como minha mãe: uma viúva.” (MOSCOVICH, 2004, p. 53). A partida de Beatriz é o rompimento com um laço muito caro à narradora, que agora podia apenas abraçar sua solidão.

Moscovich trabalha a questão do intimismo e da autodescoberta a partir do confronto das protagonistas com o outro, com alguém que lhe irrompe uma série de inquietações e provoca

a jornada pela interioridade das personagens principais. Isso acontece entre a narradora de “Cartografia” em relação a Beatriz, e se repetirá em outros enredos do livro que estamos analisando. Em virtude disso, muitas vezes o foco principal da narrativa está no outro, mantendo o personagem principal no anonimato, enquanto nomeia-se aquele que lhe aflige, o sujeito que provoca e ameaça a ordem estabelecida na vida das protagonistas dos contos.

No terceiro conto, “*Fantasia-Improviso*”, cujo título é uma referência à peça musical de Frédéric Chopin, temos novamente uma protagonista que se extasia com a presença de alguém que lhe inquieta em uma reunião, a qual parece alguma confraternização institucional. A narrativa possui o foco em primeira pessoa, pela personagem principal, que também não possui seu nome revelado. É possível depreender que não se trata de um ambiente que lhe é caro, visto que ela se mostra desgostosa em ter de comparecer a este evento: “Sabia que nós, os convidados, esperaríamos a hora da comida bebendo com ressentimento, beliscando castanhas sem a unção da fome, dizendo não é aqui que eu quero estar agora, não agora, quando é noite de sábado, véspera de um dia duro como o domingo.” (MOSCOVICH, 2004, p. 55). Em diversas vezes no conto, a narradora revela um incomodo pelo dia de domingo. Embora não seja explicitado no conto, depreende-se que, por ser uma mulher sozinha, talvez ela não soubesse lidar com solidão no único dia em que não possuía compromissos sociais.

Logo no começo desta ocasião, a protagonista atenta para um homem sentado próximo: “Na poltrona ao meu lado estava esse homem, que se fixava na mesa de centro com o olhar límpido e muito aberto. Tinha a mão cheia de castanhas: colocando-as na boca uma a uma, mastigava com método paciente, sem desviar jamais a atenção daquele ponto vago.” (MOSCOVICH, 2004, p. 56). É possível notar que a atenção da narradora leva o leitor junto a ela para o local, visto que anuncia “esse homem”, como se leitor presenciasse a cena.

Se no conto anterior a protagonista se incomodava com a perfeita harmonia de gestos, odores e feições que possuía sua amiga Beatriz, neste outro conto a narradora parece se inquietar com a harmonia deste homem que ela percebe ser um cego e mastiga castanhas em plena paz. Ademais, ele antecipa-se a ela para iniciar um diálogo, apresentando-se como Márcio. A narradora, por sua vez, surpreende-se com a disposição deste homem que ela imagina ser tímido por sua cegueira:

A voz tinha um timbre másculo, porém brando. Declinei meu nome bem devagar e alto; ouvir-me era patético. Ele sorriu, apenas. Os olhos permaneciam imóveis abertos, com sua gelatina móvel, com suas lágrimas orgânicas, mas cintilava neles o vazio de retina seca. Ele inclinou o corpo para a frente, escorando os cotovelos sobre os joelhos: esperava. Esperava o quê, aquele homem? O que se diz quando um cego espera? Os cegos esperam o quê? (MOSCOVICH, 2004, p. 57)

A narradora fica confusa e, repleta de indagações, parece não esperar a proatividade daquele cego que espontaneamente se apresenta e aguarda seu *feedback*, querendo saber mais sobre a mulher ao seu lado. Ingenuamente, ela revela, em sua introspecção, a relação errônea que sempre tivera de associar a escuridão ao silêncio: “(...) as vozes seriam luzes – e, portanto, o silêncio era a forma perfeita de um cego, a forma que, agora, ele aguardava.” (MOSCOVICH, 2004, p. 57). Nesta cena, e em outras narrativas, como em “Cartografia”, percebemos que personagens concentram seus temores e seus devaneios para o momento silencioso da noite: a noite, nas obras de Moscovich, é sempre momento de reconforto como também de conflito do eu consigo mesmo, que não detêm as vozes alheias para interromper seus pensamentos.

Chegada a hora do jantar na casa, a protagonista fica extasiada com a pluralidade de cores e odores que exalam da comida:

A branca toalha de linho fora coberta com abundância, um escândalo de cores. Frutas, arranjadas no centro da mesa, eram muitas: havia desde maçãs que pareciam prestes a rebentar de tão vermelhas a mangas de pele lisa e rósea. A melancia tinha a faceirice dos caroços negros, resistindo à carne aquosa. Dois Pernis descansavam em suas bandejas, flanqueados por tranças de fios de ovos em arreganhos de amarelo. (...) Para mim, que chegara àquela casa ruminando contrariedade, tudo se revertia: me vinha uma grande fome, como se, finalmente, a avareza se partisse, como se o dia seguinte não fosse domingo. (MOSCOVICH, 2004, p. 58)

Outro aspecto marcante na obra de Cíntia Moscovich é atenção e a vivacidade que ela proporciona aos alimentos. Em vários contos desta obra, os alimentos são muitas vezes um elixir para algum mal-estar das personagens submersas em uma platitudo de indiferença. No trecho citado, vemos que todo o cardápio possui realce para suas cores que geram movimentos: as maçãs parecem quase rebentar por seu vermelho, o negro dos caroços da melancia tem uma “faceirice”, o amarelo dos fios dos ovos se arreganham, etc. Esse cenário multicolorido no conto faz com que a noite daquele sábado, que então parecia tão monótona, tornar-se prazerosa. Ademais, a personagem fica empática pelo cego que recém conhecera por ele não poder desfrutar visualmente daquele inspirador momento. Ao longo de toda a refeição, ela o auxilia, servindo-lhe e dando-lhe o guardanapo, além de acompanhá-lo a cada aposento da casa. Em vários momentos da narrativa, ela reflete sobre a cegueira de Márcio, imaginando como ele aprendera a substituir as coisas visíveis pelas invisíveis.

Ao final da noite, a dona da casa apresenta aos presentes um pianista que havia sido convidado especialmente para tocar na confraternização: justamente, o rapaz cego. O rapaz toca três peças, sendo a última a *Fantasia-Improviso*, de Frédéric Chopin, que dá título ao conto.

Desde o início, o cego aguçara sua curiosidade e rompera sua ignorância sobre a cegueira. Márcio encanta a personagem principal com sua virtude musical e com sua sabedoria em meio ao invisível. Em dias posteriores a esse primeiro encontro, a protagonista e Márcio voltam a se encontrar outras vezes em vista da amizade que surge na noite em que a mulher prestara pequenos auxílios ao cego.

A protagonista, ao conhecer cada vez mais seu novo amigo, admira-se como ele adquirira destreza para resolver as lides do dia a dia, ao invés de enclausurar-se em sua deficiência. A protagonista surpreende-se com o rapaz que, embora cego, sabia dar as direções exatas para sua casa, morava sozinho, sabia preparar café e era um exímio músico. Sua casa possuía ainda livros sobre inglês saxônico, que aguçam a curiosidade da protagonista, que se coíbe de perguntar a utilidade daqueles volumes. Ao conhecê-lo melhor, a narradora compreende que embora fosse um sujeito cego, ele trazia em si sua própria sinfonia de vida cujas cores eram parte de uma imaginação adaptada a um mundo sem imagens. As cores são então substituídas pelas notas musicais que versam sua percepção sobre a vida. Um exemplo interessante para destacarmos é o momento em que Márcio deseja visualizar o rosto de sua nova amiga, para então constatar que ela era uma mulher bela.

Para uma mulher que reflita um só momento antes de se entusiasmar, as lisonjas seguidamente parecem tolices. Mas, no caso, não fora juízo emitido por um homem qualquer, cujos olhos ordenam o desejo; fora o juízo emitido por um homem cujos dedos, de alguma forma, construíam minha fisionomia para que à voz correspondesse um rosto – talvez nem um rosto completo, mas uma testa, um par de olhos, um nariz e uma boca, unidos apenas pela profunda avidez que a mente tem por coerência. Um delírio, e assediou-me o receio de que a figura que ela havia formado de mim fosse nada mais do que uma miragem. E existia ainda o desejo, que brotava de uma ilusão ótica. (MOSCOVICH, 2004, p. 65)

A protagonista fica deslumbrada pelo modo como Márcio a envolve com seu toque e exprime sua afetividade pelo anseio de construir uma imagem da mulher que passara a visitá-lo. Na sequência do conto sucede o enlace amoroso entre as duas personagens, visto que a protagonista deixa-se levar pelo encanto que passara a sentir por este sujeito. Ao final do conto, após o momento do intercuro sexual, a narradora pede a Márcio, que retorna ao piano, que toque mais uma vez o *Fantasia-Improviso*, enquanto ela tentava alcançar o livro de inglês saxônico no alto da prateleira.

É possível identificar que a protagonista é uma mulher solteira que se encontrava infeliz por sua solidão. Antes de chegar ao jantar em que conhecera Márcio, ela descreve seu caminho por onde passava por belos jacarandás e pelo silêncio de uma rua vazia. Após conhecer Márcio,

ela percebe que poderia se dar uma nova chance para ser feliz: “No sábado seguinte, novamente me vinha o desejo de ser feliz: jacarandás e suas sombras a balançar nas calçadas, o zumbido de insetos acrescentando-se ao silêncio da rua vazia. Fui à casa de Márcio. Justamente porque não tinha obrigação.” (MOSCOVICH, 2004, p. 64). O fato de buscar este homem que aguçara sua curiosidade pelo simples fato de seguir sua vontade revela um estado de amadurecimento que alcançara a respeito dos relacionamentos interpessoais. Ela não precisava construir laços mas podia permitir-se conhecer outras pessoas.

Ela teme ainda que sua imagem fosse construída de forma distorcida ou que ele a visse como algo além do que ela realmente era, conforme diz em trecho anteriormente citado. Em meio a ao desejo, a protagonista decide entregar-se a este sujeito: “Pela delícia e pelo ardor, soube que eu não era a primeira mulher que ele beijava e que não seria a última. Mas então, esvaziando-me de tudo, vinha essa alegria afiada que nos assalta no meio da vida. Dentro do egoísmo de felicidade, tirei com prazer o vestido.” (MOSCOVICH, 2004, p.66). Em suma, vemos nesse conto a experiência que vive esta mulher, que no meio de sua vida, irrompe-se com um amor inusitado, por homem cujos olhos não a cobiçavam.

O quarto conto da obra, “O tempo e a memória”, apresenta uma história que, de forma semelhante às anteriores, traz a protagonista lidando com a alteridade, uma jovem jornalista cujo nome não nos é apresentado, com um tradutor idoso conhecido por Professor Augusto. A primeira cena da narrativa está no momento em que a protagonista-narradora chega à casa deste senhor que pretende entrevistar a fim de escrever um conteúdo em homenagem aos 20 anos da morte de Jorge Luis Borges. As primeiras impressões da narradora revelam um certo encanto com a imagem daquele célebre senhor, que lhe inquietava:

Beleza, não; ao menos não se diz de um homem daquela idade que é bonito. Demonstrava, no entanto, a altivez de quem ocupa uma posição. Não era alto, mas o corpo tinha contornos de firmeza. Os óculos de hastes finas eram um halo a emoldurar os olhos cinzentos; os cabelos, raros; a testa alteada como a de um fidalgo. O vinco entre as sobrancelhas tornava-se um exaspero sobre o peso do rosto. (MOSCOVICH, 2004, p. 69)

Tal trecho revela na protagonista o mesmo estágio em que se encontram as mulheres dos contos anteriores, pois tanto em “Fantasia-Improvisado” quanto em “O tempo e a memória” as protagonistas não percebem uma beleza estética nos sujeitos que conhecem, porém os traços destes homens sempre revelam peculiaridades que as fazem perceber que são pessoas distintas, que lhes aguçam a curiosidade. Assim, a protagonista entra na casa do professor com certo pressentimento de que ele a avaliava: “Por vaidade, contraí as nádegas e alteei o queixo. Por

vaidade. Foi assim que penetrei naquele lugar, com o coração ainda escuro – ainda sem nódoa.” (MOSCOVICH, 2004, p. 70). Apesar de não demonstrar uma atração pelo Prof. Augusto, a jornalista descreve aos poucos, quando o vai conhecendo no decorrer de encontros, o surgimento desta “nódoa” que denota um certo sentimento que passa a alimentar por este senhor de atitudes diplomáticas e, por vezes, ranzinzas. Novamente, vemos o simbolismo da escuridão como análogo à interioridade anímica das personagens. O coração escuro seria o coração que alguém que não tivera o lampejo de uma epifania, ou, “uma nódoa”.

Em todo o conto, acompanhamos o embate entre a jovem e o velho, que têm diálogos que lhes fazem perceber, na superfície do não-dito, suas diferentes perspectivas sobre a vida. A percepção sobre o tempo é a grande disparidade entre as personagens e isto temos de forma representada nos espaços onde atuam, em suas aparências, suas profissões e suas formas de lidar com os sentimentos de afeto. Em primeiro lugar temos a narradora, uma mulher, jovem, jornalista, cujo ofício é conciso e objetivo, o qual se ocupa de privilegiar o instante e não a memória daquilo que registra. Como a própria narradora concebe o paradoxo de seu trabalho: “Um jornalista escreve para o esquecimento, enquanto desejaria escrever para a memória e para o tempo.” (MOSCOVICH, p. 2004, p. 70). Em contraponto, vemos o professor Augusto: velho, letrado, cujo ofício é laborioso e visa perpetuar discursos de pompa literária, que se eternizam em suas traduções (especificamente as de Borges, pelas quais é conceituado).

Durante a produção da matéria que deveria sair em breve no jornal em que trabalhava, a narradora tenta utilizar seus aparatos para agilizar o processo de seu registro, tentando gravá-lo. No entanto, os seus recursos são negados pelo professor, completamente avesso aos métodos práticos de sua entrevistadora, e consegue arranjar escusas para não permitir suas ágeis táticas profissionais.

Jornalistas editam e cortam; jornalistas são sempre infieis. Como, então, eu pedia que confiasse em mim? Recolhi meu equipamento, pressurosa e um pouco envergonhada. (...) Eu ainda não compreendia como a fala e as intenções se podiam modular do claro ao escuro; tudo o que existia naquela época era o preto no branco, coisas que se percebessem no brilho da nitidez. (MOSCOVICH, 2004, p. 70-71)

Outro fator que atribula as emoções da narradora é o comportamento de seu entrevistado, pois ela se sente provocada por ele em alguns momentos (como quando o professor pergunta se a jornalista lera Borges no original). Tais indagações do velho professor movem a jornalista de sua atitude profissional e a levam a refletir sobre sua postura. A perspectiva da jovem de ver tudo “preto no branco” revelam alguns equívocos sobre sua visão

de vida. Seu anseio pela concretude do material do que precisava produzir a faz desmerecer a presença do senhor prostrado em sua frente, com uma carreira longa pelo mundo das palavras literárias. Como resposta à personagem principal, o professor/tradutor mostra-se um sujeito lacônico, mal-humorado, irônico e alheio à celeridade de certo meios eletrônicos.

No segundo dia em que se encontram, o velho tradutor mostra-se um pouco menos evasivo e mais afetuoso, embora ainda pairasse um desconforto na relação entre ambos; conforme a narradora, “Alguma penumbra muda se instalou no meio de nós” (MOSCOVICH, 2004, p. 77). Para acolhê-la ele lhe oferece café e quindins – ou “sóis de gemas” (MOSCOVICH, 2004, p. 79) - cujo aroma invadia com seu “cheiro íntimo” (MOSCOVICH, 2004, p. 78). Ao longo de todo conto, a protagonista parece aprender com Augusto os simples rastros de uma vida que vela a importância da memória. No espaço do escritório onde decorre grande parte do diálogo entre os dois, ela repara no conjunto de objetos antigos que decoravam a sala daquele senhor; o telefone de baquelite, o abajur de opalina, a parede bordô onde havia pendurado um quadro uma jovem mulher usando um colar de pérolas pintando em cores tênues, uma vasta biblioteca, as inúmeras brochuras de encadernados contendo as traduções em letra manual grafadas caprichosamente, a antiga edição de *Mil e uma noites* e um caleidoscópio. Todos esses elementos revelam o significado de uma história guardada naquele escritório que fazem na protagonista aumentar “a nódoa” que passara a surgir em seu coração, conforme relata. Tal nódoa simboliza o despertar desta jovem para uma nova percepção sobre a realidade. O professor, por sua vez, vestido de cinza, cachecol vermelho e com seus olhos cor de ardósia, tradutor e filólogo, era o retrato de um homem desgastado pelo tempo mas que também amava as coisas desgastadas pelo tempo, pois tinha apreço pelo passado, pela memória guardada nas coisas, de conteúdo concreto e abstrato.

Além disso, ele lembra à sua entrevistadora, que carrega os laços de uma vida afetiva quando recebe o telefonema de sua filha avisando sobre um incidente que acontecera com seu neto. Em determinado ponto da narrativa, quando sabe do ocorrido dito na ligação, a narradora pensa “Dali a alguns anos, teria filhos, mas ainda faltava em mim um laço para que eu entendesse todas as formas de afeto e seus desesperos.” (MOSCOVICH, 2004, p. 74).

Talvez por negligenciar por muito tempo a vivacidade das coisas que fogem no tempo, a narradora traz neste enredo a reflexão que a experiência de entrevistar aquele tradutor lhe trouxera: a oportunidade de tivera de presenciar a história de uma vida em tantas nuances diferentes (nos objetos, no trabalho, e nos afetos de um sujeito idoso). O professor, também neste segundo dia parece avaliar a narradora mais atentamente e a trata de forma mais cerimoniosa. Por sua vez, Augusto de certo modo também recebe a surpresa da lembrança de

estar velho, ao ver-se diante uma moça jovem. Embora tenhamos apenas o lado da personagem protagonista, podemos presumir que a oscilação de comportamentos do velho tradutor seja a maturação de seu pensamento sobre a importância daquele encontro que tinha a finalidade de celebrar a notoriedade de seu laborioso e duradouro trabalho de tradução, o que poderia justificar sua mudança de atitude, deixando-o mais receptivo na segunda visita que recebe da jornalista.

Ao término do conto, encerra-se o embate entre duas figuras tão opostas porém aflitas por um mesmo conflito concernente às faces do tempo, quando ambos se abraçam e encostam um rosto no outro. Sabendo então que o velho professor era viúvo, a jovem lamentando o término de seu trabalho naquela residência, porém sai do aposento prometendo retornar para visitá-lo e revela sentir finalmente uma mulher após o contato ligeiro de sua pele com a do velho professor: “Eu, úmida, parada no meio de uma rua transversal da cidade, sentia-me o avesso de uma menina. Meu rosto, onde a pele do professor se juntara à minha, era puro resplendor.” (MOSCOVICH, 2004, p. 83). Ao retornar à sua casa, agora compreendendo a nódoa instalada em seu coração, ela percebe ao vê-lo outra vez: “O rosto de um homem daquela idade era finalmente bonito.” (MOSCOVICH, 2004, p. 85).

Temos no quinto conto, e último da primeira parte da obra, uma narrativa em terceira pessoa que conta a história uma jovem em sua primeira experiência sexual com um homem mais velho que, pelos indícios da trama, era seu professor.

(...) decidira-se, por fascinação, a um início; inclusive se havia disposto a estar somente de olhos fechados. Tudo era partida: despira a roupa e postara-se de quatro, sobre os joelhos e sobre as palmas das mãos, e ainda sem entender o que viria a seguir, pensou – um pensamento capaz de assombrar a precariedade que tem uma mulher nua, de quatro e de olhos fechados - , pensou que, se uma pessoa fizesse aquilo que alcança o entendimento, não avançaria um passo. Mas não era o caso de avançar, não era caso de entender, era caso de dispor-se ali, à espera, nua, de quatro, olhos fechados, conforme lhe fora dito. (MOSCOVICH, 2004, p. 87)

Logo no começo do conto, o narrador critica a ação da personagem jovem, atribuindo sua atitude a um ato de “fascinação”. A jovem estudante tomara decisão de perder sua virgindade com um sujeito que parece apenas cobiçar seu corpo. De outro modo, cabe julgar que o narrador é uma espécie de “subconsciente” da personagem jovem, visto que suas descrições e reflexões recaem prioritariamente sobre ela, como se ela soubesse que cometia uma atitude precipitada, submetendo-se àquele homem.

A narrativa possui um ritmo digressivo, que tende a mostrar o estado de submissão da jovem, ao aceitar ficar de olhos fechados durante todo o ato sexual, coibida de olhar para o homem que lhe penetrava. Enquanto está na cama com este sujeito, o intercuro é descrito de forma crua, de modo a expor a inanidade da situação em que se colocara a protagonista:

(...) Tentou, mas não pôde, imaginá-lo na nudez e, forcejando, num grande exercício, viu-o na ardência – ardente por ela. Deu-se conta de que se armara uma pose de bicho, como um bicho roçando a carne que a mimava, como um bicho impelindo-se contra o rosto do outro, feito bicho fermentando o desejo na pele dos dedos e na dureza das unhas do homem; era um animal querendo a queimação. (MOSCOVICH, 2004, p. 89).

Com o rosto suspenso no travesseiro, “o rosto tapado de escuridão” (MOSCOVICH, 2004, p. 89-90), “na solidão escura dos olhos fechados” (MOSCOVICH, 2004, p. 88), vemos essa jovem que anseia por uma relação em que não houvesse compromisso, apenas alguém que lhe rompesse, no intercuro sexual, o seu estado de menina para então sentir-se uma mulher. No entanto, surge então o embate entre matéria e abstração já enunciado no título do conto, o qual faz alusão ao próprio conflito desta jovem que pensa que sua maturidade estaria atrelada à uma experiência de intimidade adulta. E, após seu ritual cárneo, ela percebe que suprindo o oco de seu corpo, não havia suprido o vazio de seu espírito inquieto e solitário. A escuridão do ambiente e sua imposta cegueira ilustram a sua fascinação, o seu deslumbre por uma ideia de liberdade equivocada.

Esse paradoxo está refletido no próprio espaço e nas circunstâncias em que decorrem o episódio. Ela não pode olhar para seu parceiro sexual, pois ele não quer que ela o veja; o cômodo onde se encontram está escuro, penumbroso; e ao longo da narrativa, a protagonista parece sentir que havia se posto inerte em uma situação degradante e sem emoção, que não lhe provocara a sensação de superioridade que cobiçava. Ao final do ato, consciente de sua ação, a jovem sente então aversão pelo homem, “aquele cuja imagem fazia nascer um enjoo doce.” (MOSCOVICH, 2004, p. 92). Para tentar compensar sua desilusão, ela beija o homem, somente quando já estava adormecido e de costas para ela. E somente após este beijo, com o qual ela buscava simular um desfrute daquela situação, surge um traço de luz e cores na trama: “(...) as pupilas estavam largas, tranquilas, vingadas. A penumbra começava a azular as cores do quarto.” (MOSCOVICH, 2004, p. 93). Entretanto, no dia seguinte, a protagonista assume uma nova atitude sobre aquilo que fizera:

Naquele pouco tempo, fez-se o movimento das miudezas, e ele, com sua ausência, havia transformado a nudez e o prazer de ambos em blasfêmia. Cheia de odores, acendendo as luzes pelo caminho, foi até o banheiro e encheu de água o côncavo das mãos, espargindo rosto e colo. Mas ainda não era o suficiente, e esqueceu-se muito tempo sob a água da ducha. Enxugou-se com uma toalha áspera. Foi até o quarto e, tateando, encontrou o interruptor que fez brilhar a lâmpada fraca e amarela. (MOSCOVICH, 2004, p. 93)

Percebe-se que a escuridão não é plenamente rompida, pois a luz é “fraca e amarela”, ou seja, a personagem-protagonista não atingira uma maturidade após aquele ato. Aquilo não lhe causara nenhum lampejo epifânico, pois não havia naquele ato corpóreo uma verdade que transcendesse a matéria. Ela continuava sendo aquela jovem que pensava que deveria fazer aquilo que bem entendesse. Ao contrário das protagonistas anteriores, ela não estava cercada por uma luz amarela resplandecente, não havia tido adquirido uma “sabedoria amarela” ou encontrava-se em “puro resplendor”.

Após sair do quarto, a jovem realiza um longo banho no anseio de “limpar-se” daquilo que havia feito, uma vez que apenas lavar o rosto e colo não fora suficiente, levando-a então a um banho mais extenso. Sabemos que tradicionalmente a água é símbolo da purificação, usada em muitos rituais religiosos como elemento purificador, promovedor de um estado transicional na vida de uma pessoa. Como assinala Mircea Eliade (1992, p. 66), “em qualquer conjunto religioso em que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, ‘lavam os pecados’, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram”. A água é o elemento que denota esse rito de passagem da jovem. Somente então ela sai do local de seu intercurso, deixando adormecido o homem, sem despedir-se: “Saiu à rua de olhos muito abertos. Pensou que uma pessoa deveria fazer apenas aquilo que entendesse” (MOSCOVICH, 2004, p. 94)

Em geral, podemos constatar que os primeiros cinco contos da obra trazem aspectos muito viscerais do ser humano, sendo grande parte concernente aos ímpetos do corpo. No começo, temos a menina Paula que mata o animal de estimação da família judaica com as próprias mãos, juntamente com a ira da avó reacendida pela memória de seu povo; no segundo conto vemos a protagonista em dois momentos em que a aspereza da dor é traduzida nas feições das pessoas que ela ama; no terceiro vemos a empatia da narradora pelo pianista cego ao mesmo tempo que se sucede um intenso enlace amoroso entre ambos; no quarto conto, o caloroso

abraço entre a jornalista e o filólogo lançam o despertar da jovem para uma relação inusitada; e, por fim, a jovem que tem um frustrante intercurso sexual com um homem mais velho.

Como visto, todos os enredos trazem um momento de forte embate entre dois ou mais personagens que é sucedido por um lampejo na protagonista que passa a ressignificar sua realidade após passar por uma renovação. A gravidade da carne, o alto grau de profaneidade que intercorre nos contos apresentam um retrato dos conflitos de mulheres vivenciam um novo estágio em sua vida. Assim, em todos os contos há uma transformação na vida das protagonistas, que as fazem mudar sua ótica sobre certos sentimentos e relações.

3.2. O arco-íris noturno

A segunda parte de *Arquitetura* é denominada “Espectro solar: o arco-de-Deus” e nela teremos uma sequência de contos de fato mais voltados para os aspectos sagrados da vida como a fé religiosa, a morte, o laço afetivo entre familiares.

Denominamos “arco-íris noturno” esta estrutura celestial que não mais aparece de forma tão visceral como na primeira seção da obra, pois os contos desta segunda parte prenunciam a imagem da noite, do instante em que não existe mais sequer a possibilidade de ancorar-se no brilho multicolorido do arco-íris. Logo, Moscovich designa neste momento da obra “o arco de Deus” e não mais o “arco celestial”. Desse modo, o arco-íris noturno é a lembrança revivida do arco-íris diurno; é a reconstrução memorativa de algo que se consolidara no passado, porém não pode se reproduzir no presente com o mesmo vigor de outrora. Assim, nesta segunda parte o aspecto memorialístico das narrativas ratifica a tentativa de manutenção de uma estrutura já degradada na consciência das protagonistas, que vivem uma dialética do retorno. Novamente, realizamos a correspondência do arco-íris noturno com a teoria durandiana que versa, dentre suas diversas vertentes, sobre as imagens primordiais que estão vinculadas à intimidade, ao misticismo e à queda, entre outras representações. (DURAND, 2012, p. 278)

Nos cinco últimos contos de *Arquitetura*, ressaltaremos a constância de conflitos relacionados ao apego das personagens principais ao concreto, à vivacidade sensorial das coisas e das pessoas que lhes rodeiam (ou rodeavam), e a busca íntima por uma compreensão da perda de afetos ou de emoções que outrora faziam algum sentido. Ao longo das narrativas, percebemos que o misticismo, isto é, o apelo ao sagrado como sustentáculo para as aflições mundanas destas personagens, possibilitam um reencontro das protagonistas consigo mesmas, após um processo epifânico de individuação. A noite persiste nos títulos das narrativas, pois, é

prelúdio da ausência de luz, portanto, denota o distúrbio da consciência face aos lampejos do inconsciente, que faz rememorar na lembrança o algo perdido e degradado pelo tempo. Sendo assim, será pelo acesso à fé religiosa que algumas personagens reconduzem sua existência para a pacífica aceitação do caráter irrecuperável daquilo que se perdera. Não por mero acaso que, enquanto os primeiros cinco enredos são protagonizados por figuras femininas jovens, nos últimos veremos enredos voltados à mulheres mais maduras, seja física ou emocionalmente. O arquétipo da queda assinala o abalo emocional que sofrem as personagens, que não conseguem romper o silêncio de suas aflições e, por isso, eufemizam sua inquietude em objetos de atenuada potência simbólica, como modo de concretizar o indizível.

O conto “A queda do arco-íris” é uma narrativa constituída por um monólogo interior de uma mulher de 26 anos; no começo, há uma epígrafe contendo um trecho de *Fazes-me falta* da escritora portuguesa Inês Pedrosa, sendo possivelmente a principal inspiração para a escrita desta narrativa, já que o romance versa sobre o monólogo interior de uma mulher repleta de indagações ao seu companheiro que falecera, assim como no conto. No momento em que narra, a mulher está indo visitar a lápide de seu amado.

Ao longo da narrativa, a protagonista direciona seu discurso à segunda pessoa, seu amado, que sabemos ser seu orientador de pós-graduação, com quem ela acaba tecendo uma grande amizade. Após a morte do amigo, ela relata durante a narração muitas mudanças em suas emoções e em seu corpo:

Eu envelheci glaciações naquele inverno sem ti. Desfibramento da alma, sequer tive a dignidade das rugas: duas auréolas cinzentas se cavaram em torno de meus olhos, e nunca antes os senti tão ardentes, uma lágrima pastosa abrasando a delgada pele da mocidade que se extinguia.
 (...) Nesse tempo de geleiras, em que, meses a fio, suportei a grandeza infernal da minha própria vida, estive só.
 (...) Teu fim coincidiu com o fim da minha juventude, e eu conheci a precária condição de meus imortais vinte e seis anos. (MOSCOVICH, 2004, p. 97-98)

Ao tentar compreender a partida de seu amado, a protagonista levanta questões sobre a fé em Deus e como de repente passara a acreditar na possibilidade de um alicerce divino que pudesse lhe resguardar da dor que sentia pela ausência dele. “Eu, que nunca fora de ter rezas na boca, me ouvi recitando uma monótona litania – o que custava ao Todo-Poderoso subtrair umas horazinhas da eternidade e dar-me, por pouco que fosse, a graça de tua presença?” (MOSCOVICH, 2004, p. 99). Nesse ponto, vemos já que a personagem insurgira em um novo estágio de vida em que o contato com o sagrado lhe era plausível. Além de invocar a figura de Deus, ela ainda indaga: “A morte, mais do que a vida, é um segredo bem precioso. Por que foi

a única coisa que me fez acreditar, de repente, em Deus.” (MOSCOVICH, 2004, p. 100) Durante seu discurso, ao revelar o que vivera ao lado de seu professor de História, vemos que a jovem mulher passara a viver novas experiências que estrearam nela uma série de sentimentos e sensações, entre eles, o de desejo: “Foi a primeira vez que senti desejo. Foi também a primeira vez que senti vergonha por desejar - o calvário de ter um corpo. Sei, agora, que não se consegue amar completamente senão na memória.” (MOSCOVICH, 2004, p. 101).

A memória, aliás, é a grande conduta da trama. O conto é todo dividido em fragmentos da memória da narradora, que se estende em lembranças do momentos que mais marcaram sua amizade com o professor; tomamos conhecimento da gradual intimidade que cresce entre as duas personagens, como quando se encontravam após as aulas para tomar café, as visitas do professor à casa da narradora, os passeios outonais. O professor constrói um afeto pela narradora, lhe ajuda a conseguir um emprego, presenteia-lhe com peças decorativas para seu novo apartamento e lhe traz pães e fiambres para os cafés vespertinos. Aos poucos a narradora vai conhecendo mais da vida deste homem, que revela ser um sujeito sozinho e melancólico, que tinha um filho com que não tinha uma boa relação. A narradora, por sua vez, começa a nutrir uma paixão por este homem mais velho, que passa a fazer parte de seu cotidiano. No entanto, o afeto de ambos transcendia o amor corpóreo:

Comíamos em paz, canela, baunilha e açúcar feitos graça de companhia. Era bom estar contigo, tua presença emudecia o tédio (...). Fomos nos tornando um antigo casal que já nem se toca para ter intimidade – como, de fato, muito pouco nos tocamos. (...) compreendi que não atravessaríamos o incêndio do sexo, o amor de corpo tão diferente do que éramos nos tocando. (MOSCOVICH, 2004, p. 105-106).

Constrói-se uma harmonia tamanha entre as duas personagens. Mais tarde, sabemos que ele também a consolava com prontidão quando ela tivera uma intensa desavença com um de seus namorados, sendo a principal razão o fato de ela ser tão próxima de um homem de mais idade. Ele a abraçava, a acolhia e lhe dava um carinho, num sentido até mesmo paternal, embora ela guardasse sentimentos mais intensos por ele. No entanto, mesmo nos momentos de maior fragilidade emocional da jovem, o velho professor era na medida empático e atencioso com sua dor, sem ousar um contato mais íntimo. “Para isso serve a morte: para que inventemos nossos queridos na medida de nosso desconsolo.” (MOSCOVICH, 2004, p. 110). Assim, consternada pela perda deste pessoa importante em sua vida, ela lança ao longo de suas memórias indagações sobre os fundamentos da morte. O monólogo interior da protagonista é uma reflexão e uma busca pela aceitação de perder uma pessoa cara.

Ao que toca as cores, é viável notarmos a representação do outono na narrativa. Inicialmente, quando remete aos passeios que fazia com seu amigo, a narradora destaca cores vivas na estação: “O outono tornara douradamente preciosas as copas das árvores (...)” (MOSCOVICH, 2004, p. 100). Em sua visita à lápide dele, entretanto, o espaço é descrito como cinzento e opaco, como concebe, um “outono falso”:

Que lógica caótica, que me liga a ti, que me fez te procurar no cinza de um outono falso? Te foste numa gigantesca flor de luz, uma pétala desavisada brotando antes do tempo. Tu agora, meu querido, puro vapor do universo, água absoluta das nuvens, motivo extinto de meus dias. A espessa cabeleira branca, o azul marítimo de teus olhos, a pele dobrada ao peso de todas as dores, tudo dentro de madeira negra, um chão de terra a cobrir-te, uma pedra em teu lugar. (MOSCOVICH, 2004, p.112)

O outono é falso pois não é outono que ela presenciara quando estivera com ele, em que os tons dourados preponderavam. A narradora considera seu amado um ser luminoso, aquele que conduzia a luminosidade de sua vida. A descrição do trecho citado apresenta um olhar muito maduro e poético que narradora elabora sobre o significado deste homem para sua vida. As cores de seus olhos e seus cabelos ornamentam esse sujeito por quem ela passara a consolidar um afeto especial em sua vida. A razão da morte do professor não é explicitada, apenas sabe-se que ele tivera um mal-estar que o impossibilitara de ir a um dos encontros com a narradora e, no dia seguinte, ela é comunicada de seu falecimento. Após o ocorrido, o outono da narradora ficam nublado e cinzento, sem o resplendor de sua presença; o espaço físico desbota-se ao passo que a memória ilumina-se com a lembrança em vivas cores da felicidade que trouxera aquele homem para a sua vida.

O terceiro conto apresenta, em terceira pessoa, a história de Lurdes, uma bibliotecária que se vê em uma inusitada situação que perturba a ordem que se estabelecera em sua vida. Casada e com uma filha jovem, Lurdes atende ao típico estereótipo dona de um lar, a mulher com uma família constituída, a qual supõe ter encontrado a felicidade. No entanto, ao conhecer certo dia o novo professor de Literatura que entrara na escola onde ela trabalhava, ela sente que algo se rompera dentro dela e maculara a integridade de sua memória e de suas emoções, modificando sua percepção sobre sua condição de mulher.

Este talvez seja o conto dentro da obra instituído com maior densidade simbólica já que as cores, as luminosidades e escuridões na vida de Lurdes são mediadoras semânticas de seus sentimentos. Logo no começo da narrativa, é-nos dito que Lurdes se acostumara com “uma escuridão tranquila e vagarosa, em que se as coisas haviam se acomodado.” (MOSCOVICH,

2004, p. 113). Ou seja, a escuridão para Lurdes não era algo negativo e conturbado, porém se tornara algo mundano e instável em sua vida. Todas as noite, ela se habituara com a escuridão que “levava dentro” (MOSCOVICH, 2004, p. 113). Durante suas rotinas matinais, no entanto, quando o esposo e a família vinham à mesa para tomar o café, uma explosão de cores emanava dos elementos na mesa, que faziam parecer algo bom, encantador: o suprassumo da felicidade. “(...) de manhã, à mesa, tudo se coloria, e quando a filha e o marido tomavam café, e a fumaça evolava das xícaras, flores amarelas tinham se espalhado, distraídas, sobre a toalha” (MOSCOVICH, 2004, p. 113). Vemos outra vez os momentos sinestésicos que até então surgiam como instantes de harmonia e alegria para as protagonistas dos contos anteriores. No entanto, neste conto, Lurdes passa a enjoar-se daquele festival de cores e odores que ela mesma construía todas manhãs com sua família. Ao conhecer o novo professor de Literatura, para o qual sua relação não avança para além dos cumprimentos e troca de informações entre uma biblioteca e um professor, desperta-se em Lurdes o anseio por algo novo, uma vez que ela vê-se atraída sexualmente por este sujeito. Mesmo sendo incapaz de trair sua família em nome de um deslumbramento, Lurdes percebe que seus pensamentos já não se compunha na ordem de outrora, após conhecê-lo. E na primeira noite após conhecer o professor, seus pensamentos que antes adentravam em uma escuridão calma e amena agora eram desordenados e inquietantes:

Naquela noite, ao se deitar, Lurdes esperou que o escuro escoasse para o escuro. No entanto, ainda uma outra vez, o movimento das sombras reconduzindo-se a sua própria natureza tardava, o relógio de pêndulo batendo as horas cheias, e ela acompanhando o badalar longo e reverberante, um depois do outro, com inquietação solitária. Deu volta com o corpo e abraçou o marido. Antes de adormecer, devaneou por um momento. Sua memória das coisas, sem que ela soubesse, alterara-se dramaticamente. (MOSCOVICH, 2004, p. 116)

Essa cena noturna seguida pelo dia seguinte do café matinal com a família recorre algumas vezes dentro do enredo; todavia, a cada reunião com a família pós-devaneios noturnos deixam-na mais intolerável com a monotonia que se tornara sua vida, tornando-a ríspida com seu marido e filha. O curioso é que Lurdes é apresentada como uma bibliotecária ríspida, que preza pela ordem; em certa cena na qual os jovens pareciam badernar dentro de sua biblioteca, ela revela-se avessa à euforia desordenada dos jovens. A metáfora da “ ordem das coisas” denota que para Lurdes, o essencial para uma vida digna seria casar, ser mãe e dedicar toda sua atenção e afeto aos membros de sua família. Além disso, sua profissão firma seu zelo pela ordem e organização, já que atua como bibliotecária de uma escola, onde não permitia desordem por parte dos alunos.

A súbita desordem nos pensamentos de Lurdes lhe tira do prumo de dona do lar e bibliotecária convicta de seus princípios; em seu trabalho, a protagonista parece ficar em um estado de alheamento após conhecer este professor que passara a trabalhar em sua escola, e seu desalinho agrava-se quando este surge diante dela:

Retornando de um longo alheamento, voltava-se inquieta para o abismo da desordem: a presença inesperada de um homem era algo assim feito um choque, espécie de perplexidade frente à clareza, como se não tivesse contado com a existência real de um pensamento. (MOSCOVICH, 2004, p. 117).

Vale também destacar um elemento simbólico sutilmente posto na trama que são as duas flores que Lurdes coloca para decorar seu ambiente de trabalho, logo no dia seguinte em que conhecera o professor, visto que surgira nela “(...) um desejo vagamente artístico, o gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a desordem.” (MOSCOVICH, 2004, p. 115). Ou seja, como um algo que não lhe era habitual, Lurdes resolve enfeitar o espaço onde o professor vinha visitá-la, ao mesmo tempo que desejava colorir aquele ambiente. No entanto, vemos que as flores são também um símbolo para o estado astral da protagonista; Lurdes mostra-se muito atenciosa a cada visita do professor, ao mesmo tempo que ele parece indiferente com suas investidas. No segundo dia em que ele aparece na biblioteca, Lurdes empertiga-se para prontamente oferecer ajuda ao professor para localizar o livro que desejava, e ele rejeita dizendo não ser necessário, pois poderia achar sozinho; ao passo que ela, ao olhar para as flores, consta que elas estão murchas, tal qual suas energias para cativar este homem que lhe causava atração.

No entanto, durante a noite, a inquietação em seus pensamentos persistia. Lurdes sente-se cada vez mais incomodada com sua dispersão em devaneios sobre algo que não fica explícito ao leitor, mas que nos possibilita depreender que fora algo desencadeado pelo desejo que ela passara a alimentar por este sujeito estranho. Excitada e sentindo necessidade de desopilar seu anseio sexual, Lurdes vai então à cozinha de madrugada para tomar um copo de água com açúcar. Ainda inquieta, ela resolve masturbar-se, algo que já não fazia há anos:

Quis a escuridão íntegra, como quis, mas já estava destinada àquela espécie de alvoroço involuntário e tão luminoso – o retinto dos olhos vacilou como um ouro quando o relógio deu as duas horas. (...) Num gesto ao qual se desacostumara havia anos, ergueu a camisola, os dedos tateando. Mudos fogos de artifício. Depois, porque lhe perpassou o susto profundo, veio o arrependimento. Foi ao banheiro e lavou muito as mãos. Adorameceu, mesmo sem paz. (MOSCOVICH, 2004, p. 119)

De alguma forma, o desejo maculara a escuridão plena em que Lurdes imergia todas as noites, pois agora esta noite possui pontos luminosos que lhe impediam de ver sua vida como

uma arquitetura perfeita; de certo modo, não só o desejo lhe faz reviver sua sexualidade, que estava adormecida (pois ela já entregava-se apenas de maneira “cordata” ao marido); a vida de Lurdes se tornara algo mecânico, sem grandes surpresas ou alegrias; sua satisfação bastava-se em prover o amor de mãe e esposa à sua família e nada mais. A chegada deste professor revela à protagonista que ela ainda possuía impulsos dos quais ela já não se recordava, pois sua vida se resumira em sua redoma doméstica. Ao mesmo tempo, ao longo de todo o conto, a personagem sente seu impulso como um traição. Como vimos, após masturba-se ela sente “mudos fogos de artifício”, ou seja, até mesmo seu prazer se tornara reprimido pois ela própria não se permitia exprimir seu gozo. A masturbação serve apenas como um alívio para a tensão de seu corpo, que vence a repressão da mente. Tanto que ela logo após lava-se abundantemente como meio de limpar-se da impureza de seu ato libidinoso.

Ao final da noite, ela adormece sem paz, uma vez que, sob a ótica da protagonista, ela cometia naquele ato íntimo, um pecado. Na manhã seguinte, consternada com o acontecido da noite anterior, Lurdes parece ainda mais impaciente com sua rotina, “o amor instável como nunca havia sido – um arco-íris sobre a toalha.” (MOSCOVICH, 2004, p. 119). Talvez que mais lhe enfurecesse fosse o fato de que ela própria conduzira sua vida àquela ordem colorida, ao arco-íris que ela mesma arquitetara sobre sua mesa todas as manhãs. O amor por sua família torna-se então instável, pois sua escuridão já não era plena, ao passo que faíscas apontavam para outros horizontes. Desesperada por seu fascínio repentino, Lurdes reza, algo que também já não fazia. Até mesmo sua fé religiosa se ocultara, “(...) esposa e mãe, se esquecera de tudo, porque passara a conviver com a mansidão da noite e com a ordem de uma casa que era sua.” (MOSCOVICH, 2004, p. 120). A protagonista busca no acesso ao sagrado uma forma de retomar o ritmo “ordenado” que permanecia em sua vida. No entanto, sua tentativa falha, ao receber novamente a visita do professor em sua biblioteca. Este, por sua vez, é descrito como o portador da luminescência que fora lançada na escuridão anímica de Lurdes: “Envolto numa energia luminescente, Lurdes já não podia fazer de conta que não o enxergava – ele era tão nítido quanto um risco preto sobre fundo branco. Não, melhor: ele era cheio de cores, o azul-marinho do paletó doendo nela como o pecado.” (MOSCOVICH, 2004, p. 121).

Cabe notar que aquele desatino desenfreado causado pelo professor é visto por ela sempre como algo material e impuro, quando, na verdade, a narrativa revela que essas sensações inusitadas marcavam-na de modo mais profundo e misterioso, para além do corpo, pois manchavam sua escuridão íntima. Os símbolos ligados ao céu, como a noite/escuridão na vida de Lurdes e os pontos luminosos/estrelas que surgem irreversivelmente são metáforas que apontam para uma mudança de teor anímico na personagem protagonista. Lurdes não seria mais

a mesma, pois os pontos luminosos não eram apenas uma acentuada libido passageira na vida de uma mulher madura, mas era também o marco de um novo ciclo na vida de Lurdes, que passa a enxergar seu passado e seu presente sob outro ângulo, uma vez que sua “memórias das coisas”, à noite, agora mostrava-se afetada.

O professor, por sua vez, com Lurdes apenas conversa para lhe oferecer ajuda com os livros ou para trocar secretas preferências literárias, é de certa forma representado como esse ser luminoso que fascina a protagonista e respinga nele sua luminescência. Vale ressaltar que Lurdes se apaixona pela figura do professor não só por sua virilidade como também por sua postura diplomática, seu olhar nobre, cabelos brancos e sua cabeça “bela como a de um pensador” (MOSCOVICH, 2004, p. 114).

Ao final do conto, Lurdes percebe que não conseguiria ser capaz de revelar seus sentimentos ao professor, “ (...) já não conseguia ser simplesmente mulher diante de um homem.” (MOSCOVICH, 2004, p. 121), pois não poderia desatar-se de sua realidade material; no entanto, sua escuridão nunca mais seria a mesma. O professor compartilha com Lurdes seu júbilo por saber que será pai e a protagonista reflete então que aquele homem cuja intimidade ainda era anônima, tinha também uma arquitetura sua para além do espaço escolar e do ofício de sábio professor. Ao término da narrativa, quando retorna ao seu lar, imersa em pensamentos, lemos uma das passagens talvez mais poéticas de *Arquitetura do arco-íris*:

Sabia, agora, de maneira intransitiva, sem que pudesse sequer declinar o que sabia, que a matéria das coisas era assim precária e lastimável. Dentro da nova memória, a memória de uma santa, o amor incondicional e sem tempo de sua família a esperava, era só girar a chave na porta e o milagre estaria feito, resplandecente de luz própria. A noite íntima, a que tinha dentro, tranquila e vagarosa, ia se recompondo, se adensando no ritmo dos saltos que reboavam na calçada, tudo cabendo em seu devido lugar com virtude de ascese. O céu dela, no entanto, céu sobrevivido, firmamento escuro e manso, esse que antes era espaço sem astro algum, agora tinha a renda de constelações. Estrelas escandalosamente brilhantes, que eram seu legítimo estigma e redenção. Abriu a porta e entrou em casa. (MOSCOVICH, 2004, p. 123)

A família, que é representada pela luz e pureza, é para onde Lurdes retorna, assim como sua sina. O espaço do lar, para onde Lurdes adentra é a arquitetura idealizada por ela em sua materialidade: o esposo e, a mesa multicolorida do café matinal. Além disso, a memória de Lurdes remonta a uma ordem que lhe consagrara como uma “santa”, isto é, aos estereótipos consagrados de mãe e esposa dedicada que, apesar de mácula deixada pelo brilho escandaloso das estrelas em sua escuridão íntima, não se rompe. Resignada por seu sentimento não

correspondido pelo professor, resta a esta matriarca o rastro estelar para sempre marcado em suas noites vagarosas.

Em “Os laços e os nós, os brancos e os azuis”, conhecemos o drama na relação entre mãe e filha. Raquel é uma mulher dedicada totalmente ao lar, sendo devotada a cuidar das lisuras das camisas de seu marido e das refeições. Inicialmente, talvez até incomode ao leitor a exacerbada presteza da protagonista com seu marido, largando seu trabalho doméstico para atendê-lo à mesa: “Raquel colocou o ferro de pé sobre a tábua e correu a atender o marido. Serviu-lhe café e leite em iguais medidas, trouxe a manteiga e frios para a mesa.” (MOSCOVICH, 2004, p. 126). Conforme a descrição do enredo, o marido, chamado Natan, é o único que trabalha; o casal não possui filhos e mais tarde sabemos que isso se dá devido à infertilidade da protagonista, que desejava tê-los. Na sequência da cena matinal do começo, chega dona Anita, mãe de Raquel, que demonstra certa insatisfação. A primeira cena do conto revela, com alguns detalhes que permitem uma interpretação do subtexto, que dona Anita havia sido diagnosticada com alguma doença que lhe afetava a memória e o seu condicionamento físico; algo que fizera estabelecer uma trégua entre sogra e genro nos dias anteriores ao momento da narrativa: “O genro, sem desviar a atenção do jornal, resmungou bom-dia; a sogra devolveu-lhe o resmungo, num estranho protocolo sobre o qual se haviam posto de acordo dias antes.” (MOSCOVICH, 2004, p. 127).

Dona Anita é uma senhora que, apesar de fragilizada pela doença, é resistente a qualquer tipo de ajuda; sua relação com Raquel também parece abalada e ao longo do conto vamos entendendo a razão. A primeira imagem simbólica que vale destacar no conto é uma mosca azul que surge persistente durante o café matinal, rompendo o silêncio que se estabelecia durante a refeição. Por duas vezes, Raquel é alertada pelo zumbido do inseto, por seu marido e depois por sua mãe, e tenta espantá-lo inutilmente, pois persistia ao redor, ora em torno do açucareiro, ora batendo contra o vidro da janela. Embora pareça uma menção mundana, não podemos abnegar que a narrativa de Moscovich preza por lançar luz às minúcias do cotidiano mais efêmeras, mas que trazem em sua simplicidade um valor semântico representativo. A mosca azul poderia ser apenas um motivo de asco entre as personagens à mesa; no entanto, mais que isso, ela era um elemento que forçava alguma comunicação, algo que quebrava o silêncio que interpunha a relação atribulada daqueles familiares.

O cessar do zumbido da mosca e a observação de Raquel sobre o momento em que dona Anita forcejava para cortar um pedaço de queijo independentemente, desperta-lhe uma lembrança sobre algo que se perdera no tempo e não sabia descrever:

Raquel parou de comer um instante, como a quem, de inopino, ocorre a lembrança. Olhou para a mosca, que finalmente se evadia, ganhando o espaço da rua num voo de azul luxuriante, cega, decerto, pela luminosidade da manhã. Então, pôde olhar a mãe. Olhou-a e levou um susto, porque a via como se fosse uma estranha, como se não fosse sua mãe, como se fosse alheia aquela velha senhora que passara com eles duas semanas; olhou-a como quem olha uma imagem num retrato, a blusa bege com gola de renda branca arrematando a figura de moça antiga. A mãe, desatenta ao momento da filha, comia com voracidade. (MOSCOVICH, 2004, p. 128-129)

Nota-se neste primeiro momento do conto, descrito de maneira bem digressiva, um desgaste no relacionamento mãe-filha, visto que Raquel já não reconhecia sua mãe como outrora; os motivos que levaram a este desgaste ficam nebulosos em primeira instância ao leitor.

No entanto, vale ressaltar que a mosca azul pode ser interpretada neste conto como uma alusão ao poema de Machado de Assis, “A mosca azul”. Em tal composição, narra-se em versos a história de um plebeu que, após ver uma mosca azul, passa a deslumbrar-se facilmente com a glória e a riqueza. Logo, o inseto é uma metáfora sobre o exacerbado sentimento de orgulho que pode distanciar um sujeito da realidade de seu entorno. No caso da narrativa de Moscovich, somente quando a mosca azul escapa pela janela, Raquel consegue perceber a presença da mãe, que agora lhe parecia uma estranha, pois algo se perdera na relação das duas. Além disso, a lembrança da figura da mãe de outrora ratifica que a fuga da mosca serve como um lampejo para Raquel, que por um instante se desvincula do orgulho que construíra por ser uma dona do lar, para então focar seu olhar para a mãe, cuja saúde abalada urgia por atenção.

Aquele seria o último dia de dona Anita na casa da filha, pois ela voltaria ao Rio de Janeiro, onde morava alternadamente com outras duas das suas três filhas; Raquel era a mais velha e também aquela a quem o tempo havia sido suprimido para atender aos deveres do lar que construíra:

As mãos envoltas em espuma, percebeu que as horas voavam, fora assim que ela se tornara uma mulher sem tempo, a mãe a vida inteira sendo a única a ter tempo para as coisas, mas para ela, a filha, o tempo não rendia, cuidava de casa e marido sozinha, tanto por fazer sempre, e isso reprisava à mãe e às irmãs ao telefone dentro de uma espécie de orgulho, quase uma vitória, não tenho tempo para nada, nem para cuidar da mãe, mesmo que a mãe sequer precise que se cuide dela, e é por isso, agora que o pai está morto, que ela tem de morar com as outras filhas, no Rio, uma semana na casa de cada uma. (MOSCOVICH, 2004, p. 131)

Semelhante ao conto anterior, a protagonista construíra também sua arquitetura de vida, algo do qual ela era dona, um produto que tomava toda a sua atenção. No entanto, por um breve momento, ela repara no peso de sua função de mulher do lar. A mãe, por sua vez, agora na

velhice, passara ao estágio em que se tornara um fardo para ela. Anita era agora uma viúva, com uma saúde instável, que não possuía ninguém para lhe prover uma companhia em tempo integral. A filha fizera sua rotina um motivo de orgulho; o *status* em que se enquadrara como mulher do lar lhe fornecia a insígnia do sucesso. Ela própria prestigiava sua fortuna, pois era assim que havia aprendido, para uma mulher o melhor rumo seria casar-se e constituir uma família: fora assim que Raquel aprendera com sua mãe.

A narrativa revela que dona Anita era quem moldara sua filha daquele modo durante sua criação. Raquel, apesar de parecer ter esquecido sobre o passado com sua mãe, vai aos poucos, pela tensão daquela iminente despedida, lembrando do que ocasionara o distanciamento entre as duas, quando rememora sua juventude:

Raquel lembrou-se de que, em pequena, a mãe lhe parecia alta, uma mulher potente e bonita, boa esposa, boa dona de casa, ordenando o universo de empregadas, marido, três filhas (...) A mãe ensinando o mundo, meninas devem sentar com os joelhos unidos, a mãe doando a sabedoria das coisas, meninas devem mastigar com a boca fechada (...) E agora isso: a mãe repetia que esquecera algo, numa perplexidade de menina acentuada pela renda da gola, e, na verdade, Raquel também pensava que esqueciam alguma coisa, e ambas passaram a se olhar dentro da atonia, porque realmente haviam esquecido, só que agora era tarde, não podiam voltar atrás. (...) E as duas se consolaram com um suspiro dado no mesmo instante. (MOSCOVICH, 2004, p. 132)

Antes de dona Anita deixar a casa, mãe e filha ficam aflitas, como se tivessem olvidado algum objeto que faltava para a viagem. Porém a perturbação entre ambas se acentua quando percebem que o tempo passa e elas não conseguiam recuperar algo na memória. Fatalmente, este anseio por algo esquecido de certo modo denota algo mais profundo, inerente à relação das duas. Raquel apenas conhecia aquela mãe do passado, que a ensinara o que uma mulher deveria fazer/ser. Esta mãe de agora, carente e incapaz não condizia com sua memória. Ademais, a distância demasiada que Raquel tomara de sua mãe ao longo da vida adulta fizera com que ambos afrouxassem seus laços afetivos. A mãe é vista pela filha como uma “moça antiga em um retrato”; junto a isso, dona Anita veste uma roupa bege e preta, com uma gola branca rendada, isto é, a mãe parece ilustrar em tons de sépia o reflexo de um passado, através do contraste entre o bege e o branco.

Na saída de casa, as duas pegam um táxi para o aeroporto, onde Raquel deixaria sua mãe para retomar sua vida regular de dona de casa. Devido a um súbito solavanco do veículo, as duas acabam aproximando-se corpo a corpo e novamente recobram outra lembrança de afeto e, por isso, permanecem unidas até o final da viagem. “Os corpos ficaram próximos, muito

próximos. (...) Era uma intimidade de corpos de que elas sequer se lembravam, uma intimidade esquecida, vinda do tempo em que se tem pai e mãe ou do tempo em que os filhos são pequenos. (MOSCOVICH, 2004, p. 133). A doença não explicitada de Anita de algum modo fora um desencadeador para aquela torrente de lembranças entre as personagens. Podemos depreender que, com a trégua estabelecida entre os conflitos da família que precedia o diagnóstico, mãe e filha se permitem recobrar o resquício de amor que ainda possuíam uma pela outra. Ao longo do enredo, uma série de eventos banais provocam a reconexão desse laço agora tênue que resistia: o zumbir da mosca, a voracidade da mãe à mesa em revés às roupas de moça antiga, o movimento brusco do táxi. De algum modo, tudo confluía para que ambas prestassem atenção uma na outra, ainda que tivesse diálogos lacônicos durante a narrativa.

Durante a viagem até o aeroporto, dona Anita demonstra lapsos de memória ao sentir a necessidade de falar à filha que adoraria que ela tivesse um filho; dona Anita já conhecia o histórico de infertilidade de Raquel e que sua filha também partilhava deste sonho. No entanto, na paciência com a fragilidade da mãe, Raquel repete sua situação para responder à mãe. Nesse momento, vê-se que dona Anita, apesar de abalada emocionalmente pela doença, ainda alimenta o instinto de dar conselhos à vida de Raquel, a filha que seguira tão ferrenha seus paradigmas sobre ser mulher. Após a breve explanação, ambas permanecem no silêncio que instituiu o atual patamar daquela relação informe, agora unidas pelo impulso do acaso. “A mãe ensinava dentro do silêncio que não havia amor como o de uma mãe e uma filha, e Raquel sentiu o peso da responsabilidade pulsar dentro dela como um segundo coração.” (MOSCOVICH, 2004, p. 135).

A duração da viagem de táxi transmuta um rito de passagem pelo qual passam duas protagonistas do conto. Mãe e filha, sensibilizadas pela fugacidade do tempo, pela incapacidade de recuperarem algo indescritível e perdido, direcionam sua relação, de forma espontânea, para um recomeço. Isso ratifica-se quando, ao sair do carro, a mãe, que até então não remetera nenhum gesto ou palavra de afeto à filha, dizia que estava tudo bem em não lembrar o que haviam deixado para trás. “(...) a mãe pousou na filha um olhar no fundo do qual dardejava um ponto de intensa luminosidade: – Qualquer coisa, você me manda depois. – O ponto de luz cresceu, os lábios com batom rosa muito delicado pronunciaram: – Filha amada da mãe.” (MOSCOVICH, 2004, p. 136). Vê-se nesse trecho que a mãe, apesar da distância e alienação da filha, não perdera a ternura maternal que tinha por ela; a possibilidade de renovação brota do olhar luminoso que dona Anita lança à filha, sucedido pelo adjetivo carinhoso “filha amada da mãe”. Cabe ressaltar que novamente a luz surge como imagem que prenuncia o otimismo, a via para um recomeço. Ademais, o aspecto luminoso surge como um lampejo para ambas que, após tantas lembranças, são reconduzidas à sacralidade existente entre amor entre mãe e filha.

O título, por fim, é mediador da mensagem que permeia o conto. As imagens do laço e do nó podem parecer muito semelhantes e, de certo modo se correspondem literalmente. No entanto, o texto reflexe a significação metafórica do laço no que se refere ao laço afetivo das protagonistas. Se refletirmos, mãe e filha possuíam muito mais um relacionamento formado por “nós”, pois Raquel apenas fazia cumprir seu papel de filha que acolhe a mãe doente de forma mecânica, por dever e não por empatia; ademais, o conto revela que ambas tinham muitos conflitos dado o distanciamento e indiferença de Raquel com o bem estar de sua mãe. Após o diagnóstico, o relacionamento apenas abrandava por meio de um trato implícito de paz, em virtude da instabilidade física e mental de dona Anita. Após o rito de passagem por que passam mãe e filha durante a viagem de táxi, vê-se que o laço é reconstruído e superam os nós forçosos que mantinham a relação das duas em atribulação. O amor, assim, é muito mais reconhecido no imaginário social como um laço, de afeto, do que por um nó. Ademais, as cores azul e branco enunciados no título denotam as cores celestiais como também possuem um significado de valor sagrado, revelador de uma verdade.

No conto seguinte de *Arquitetura* denominado “O arco-íris à meia-noite” prossegue-se uma temática muito próxima ao conto anterior, visto que ambos os contos versam sobre mulheres na terceira idade que perdem de algum modo a nitidez sobre a realidade, devido a lapsos da memória. E nessa perda de imagens do passado, as protagonistas de ambos os contos preocupam-se em estarem distantes de uma “verdade”. Este o dilema crucial de dona Helena no penúltimo conto da obra: “Uma vez que soubera da perigosa circunstância dos fatos, dona Helena passou a temer, noite e dia, que seus pensamentos não fossem coisas *de verdade*.” (MOSCOVICH, 2004, p. 139, grifos da autora). Logo no começo do conto, dona Helena, protagonista do enredo, é arremetida de avisos de cautela por parte dos filhos, que lhe alertavam que ela tinha alucinações. Somado a isso, a protagonista parece consternada com seu atual quadro médico que lhe diagnosticara com um estado de demência (MOSCOVICH, 2004, p. 139).

Dona Helena é censurada pelos filhos por conta de esquecer das coisas, de falar sozinha ou de entrar em estado de transe durante conversas. Por conseguinte, ela passa a sentir-se deslocada de sua realidade e preocupada por não saber se está consciente da maneira como as pessoas ao seu redor desejam. A demência diagnosticada em dona Helena lhe confere uma perda da referencialidade ao passo que ela passa a questionar, em seus momentos de lucidez, o porquê de se fazer necessário saber tantas informações avulsas:

Dona Helena afligia-se toda em tortura: como saber o que era alucinação e o que não era? E por que, dentro do tédio da casa, não podia pensar em voz alta? E por que tinha sempre de lembrar do cardápio do almoço, do dia da semana, do nome do prefeito, do governador e do presidente, de umas miudezas sem pé nem cabeça? E por que, além dos remédios para o coração, o armário da cozinha se enchia de frascos com rótulos e bulas ainda mais ingratos? (MOSCOVICH, 2004, p. 140)

O que vemos ao longo a trama é o conflito interno desta personagem que se encontra desolada e sem perspectivas sobre sua atual situação; ela passa a viver numa redoma, sob vigia dos filhos e de sua empregada, que fora a responsável por denunciar suas alucinações para os filhos; por esta, inclusive, a protagonista passa ter certa aversão e vê-la como a culpada por seu infortúnio. De súbito sua vida passara a se resumir em tomar remédios para lembrar das coisas e tentar reconquistar a credibilidade de seus filhos, que lhe telefonavam para tomar informações banais, como as citadas no trecho, que pudessem certificar o efeito dos medicamentos.

Sem ter a quem recorrer, dona Helena volta-se à fé religiosa e passa a rezar em busca de algo que pudesse sustentá-la frente àquele conflito. E nesse contato com o divino, a protagonista vê-se diante de Deus:

Rezava fervorosamente, os dedos comprimindo-se, as aves-marias em reviravolta pela cabeça, tanto fervor e tanta reviravolta, tanto mas tanto, até o ponto de nem reconhecer o sentido das palavras, uma necessidade tão grande de Deus, tamanha que, depois de horas em prece, *ouvia* Deus – se bem que não entendesse direito o que Ele dizia no murmúrio distante e abafado. Mesmo que aquilo fosse uma *alucinação*, pouco importava: se ela O inventava secretamente, não queria dizer que Ele tinha deixado de existir. E os óculos, com sua armação cor-de-rosa infantil, só iam de volta a seu lugar quando a Voz se escoava feito água num ralo. (MOSCOVICH, 2004, p. 141, grifos da autora)

Após ocupar-se por horas em orações, dona Helena ficava alheia à sua realidade, e como consolo permitia-se fantasiar a imagem de Deus. Os óculos cor-de-rosa infantil, mencionado algumas vezes durante o conto, poderia ser lido como uma metonímia para o presente estágio de vida da protagonista, já que, como uma criança, dona Helena já não era levada à sério por aqueles que lhe rodeavam, e como tal também permitia-se devaneios que fugiam da concretude direta; a fantasia pela abstração, pela representação divina de Deus era algo que lhe confortava; na inversão de papéis, era a mãe agora que tinha de acatar as recomendações dos filhos em prol de um suposto bem-estar. Afinal, “saber se estava *bem* ou *não* dependia, na maior parte das vezes, da reação dos outros.” (MOSCOVICH, 2004, p. 144). Dona Helena passa a preocupar em agradar os filhos, buscando reconhecer os pontos em que parecia demonstrar lucidez nas

conversas, perseguindo as respostas “certas”; em uma visita do filho com a nora, Dona Helena tenta alinhar e repetir os pontos da fala em que parecia uma pessoa mentalmente saudável: “Qual palavra a fizera passar no teste? Quando um filho e nora se olhavam contentes de aprovação, ela procurava reproduzir-se – imitava-se, dizendo o que já havia dito –, para encontrar o momento no qual estivera *bem*.” (MOSCOVICH, 2004, p. 145). No entanto, os filhos lhe julgavam quando ela se repetia, alertando-a e impaciente com sua caducidade. Embora esquecesse das coisas, ela sabia perfeitamente quando era domingo, pois sabia guardar “as coisas realmente importantes” (MOSCOVICH, 2004, p. 144). Os filhos não entram num consenso para internar ou não a protagonista em uma casa de repouso, e lhe resta apenas passar os dias em solidão e fiscalizada pelos filhos e empregada.

Viúva e só na maior parte do tempo, a protagonista em momentos de melancolia por seu estado de saúde, vestia-se com um traje que usava na juventude e ficava horas diante do espelho, impressionada ao se reconhecer no atual estado. De vestido branco com poás pretos, envelhecido pelo tempo, sustentando um broche de ouro em forma de andorinha com engaste de rubi que ganhara em seu noivado, dona Helena se surpreendia com a mudança de seu olhar: “Por trás das lentes, os olhos haviam sido azuis, e o azul cedera lugar a um véu branquicento, fato que lhe desmaiava a expressão.” (MOSCOVICH, 2004, p. 144). O esmaecer dos olhos da protagonista revelam uma perda da nitidez que ela possuía da vida, ao passo que ela passa a entregar-se ao abstrato. O azul já não era vivaz, mas esbranquiçado, opaco.

O grande dilema da protagonista consiste na vigilância exacerbada que as pessoas ao seu redor passam a exercer sobre ela, uma vez que ela própria não reconhecia como um problema o fato de não lembrar de fatos efêmeros como o dia da semana presente ou o nome do presidente. Num cenário sem ter como escapar de sua fragilidade mnésica, ela vê-se injustiçada por ter de viver à base de medicamentos. Além disso, o fato de se tornar um fardo apenas para o filho e a nora é algo que lhe incomodava. “Havia na gentileza pressurosa deles dois uma vontade louca de partir. E aquilo, dona Helena podia jurar, não era alucinação.” (MOSCOVICH, 2004, p. 146). O instante em que a protagonista reconhece o desconforto do filho e a nora por lhe visitarem são ponto da trama que demonstram que ela sabia discernir sua realidade.

Passados alguns dias, dona Helena acorda certa manhã extremamente disposta com boa autoestima: “(...) toda suave pela claridade dourada, ela disse bem alto e bem satisfeita de que ninguém escutaria: - Estou *bem*.” (MOSCOVICH, 2004, p. 147). Vale salientar que a própria narrativa parece questionar o aspecto circunstancial do conceito de “bem”, visto que este termo sempre está grifado no texto. Ela analisa seu próprio corpo e depara-se com uma anatomia

magra e frágil, tão diferente da mulher que fora no passado e se compadece. Vestida com uma “(...) camisola larga e alva feito asas de anjo.” (MOSCOVICH, 2004, p. 147). Todo o imaginário metafórico da cena final do conto parece confluir para uma virada no enredo; primeiro a luz dourada da manhã, depois a aparência angelical da protagonista. Antes disso, a reiteração de uma imagem do passado: o broche dourado de andorinha. A andorinha, como ave que carrega uma densidade simbólica que denota a renovação, é o prenúncio de um novo rumo para protagonista.

Ainda inspirada, dona Helena segue para o banheiro e lava seu rosto com abundância de água. Não podemos desconsiderar novamente caráter simbólico da água como um purificador anímico: “Retirando os óculos, encheu as mãos com água, rios frescos que lhe escorriam até os cotovelos e despertavam a pele para a manhã. Coisa boa: era como matar a sede.” (MOSCOVICH, 2004, p. 148). Em ritmo alegre, ela se veste com seu antigo vestido branco de poás pretos, com o broche dourado de andorinha (“agora um grande pássaro com um feérico olho vermelho” – MOSCOVICH, 2004, p. 148) e vai à cozinha para tomar seu café da manhã. Antes, em frente à um pão amanhecido, ela reza outra vez com fervor e novamente invoca em sua mente a voz de Deus:

(...) a voz de Deus foi ficando cada mais clara, e o timbre era sonoro e grave, enfim sonoro e grave, não mais aquele murmúrio abafado e distante, e ela ouvia com o corpo inteiro, no lugar do coração um oco tão grande, os sentidos afiados, era a água da fé que escorria pela alma, e, sem saber que tinha mais azul do que nunca no firmamento dos olhos, ela pediu a Deus que aparecesse, e repetiu o pedido, e mais as mãos se contraíam, e mais a voz troava, e ela desenhava dentro de si a vida inteira, a memória delicada como uma iluminura, e de repente o passado era uma casa sem mobília, um vago limbo negro movido a sombras – e só lhe restou entregar-se ao futuro, porque o futuro era finalmente o rosto terrível e amantíssimo de Deus. (MOSCOVICH, 2004, p. 149)

Num súbito desespero, dona Helena apela ao sagrado para conseguir aceitar sua sina, visto que sua memória era já como “uma casa sem mobília”, uma vez que ela perdera a referência das imagens de seu passado, ficando apenas alguns rastros. A voz de Deus chega-lhe agora audível como um juízo final. A sequência do conto se dá em alguns instantes depois, quando a faxineira chega no lar da protagonista e encontra-a prostrada na mesa da cozinha, morta, diante de uma chaleira de água fervente que chiava já quase incendiando.

Podemos julgar que *Arquitetura* encerra um ciclo significativo ao final de “O arco-íris à meia-noite”. Os nove contos iniciais da obra perpassam uma tessitura cronológica, constituída

por personagens que vão desde a infância, como a protagonista do primeiro conto, como a velhice como em “O arco-íris à meia-noite”.

O conto “Bonita como a lua” consiste nas memórias de uma escritora judia, em que podemos encontrar alguns traços autobiográficos na trama. Ao longo de todo o conto, ela vai narrando episódios que a levaram a escolher pela carreira nas Letras e não a Medicina, como seu pai tanto queria. O título do conto é uma referência de como o pai da protagonista lhe chamava afetuosamente: *Shein vin di levune*, ou, bonita como a lua em iídiche.

O conto é focado principalmente na infância da narradora, quando seu pai decidira que tinha que ser uma pessoa “cultivada” (MOSCOVICH, 2004, p. 154), por isso colocara-a em diversas aulas: balé, piano, francês e inglês. A narradora declara ter sido uma criança que gostava muito de ler, tinha boas notas na disciplina de Língua Portuguesa. O que chama a atenção inicialmente no enredo é a relação muito próxima da protagonista com seu pai, a quem ela dedica grande parte das menções. Era a ele prioritariamente quem ela tentava agradecer a todo instante, quando brincava, por exemplo, de imitar os sons dos animais enquanto ele fazia a barba, só para diverti-lo:

E a menina que eu era fazia quac-quac-quac, có-có-có, piu-piu-piu, só para ver o pai se encher de uma felicidade escandalosa tão grande. Quando ele não aguentava mais, quando sentia que não podia se conter, quando o amor era um dilúvio, ele transbordava de ser pai: me pegava entre os braços e me apertava forte, forte, tão forte e tão terno, e me dizia: - *Shein di vi levune*. (...) E, mesmo os anos passando, nunca me esqueci daqueles abraços que tinham o perfume almiscarado e úmido da espuma de barba. Coisa boa da vida. (MOSCOVICH, 2004, MOSCOVICH, 2004, p. 153)

O conto sustenta-se na saudade e na lembrança dos dilemas da infância, quando a narradora não sabia como confessar ao pai que desejava seguir uma carreira artística, como escritora ou atriz, muito distante das expectativas do pai de que ela fosse uma doutora (médica). E durante seu monólogo para o leitor, ela revela como fez com que seu pai percebesse suas reais aptidões. Diferente dos demais contos de *Arquitetura*, este é o único construído com uma linguagem mais informal, jocosa, e permeada de personagens caricatas, como a da professora Vivi, que ensinava piano e inglês à personagem: “Dona Vivi era uma mulher muito baixa e muito amarela – o marido e a filha tinham a pele de tom sulfúrico, como se fossem doentes (...)” (MOSCOVICH, 2004, p. 159). De certo modo, o conto ameniza a densidade das temáticas abordadas nos títulos anteriores. Outra cena cômica está na revelação do desejo da menina de ser escritora ao pai: “O rosto ficou vermelho, depois roxo – depois quase verde. A mãe achou melhor tirar os pratos da mesa, quase se esquecia do cafezinho, tinha deixado para coar: saiu de

fininho tilintando louças e talheres.” (MOSCOVICH, 2004, p. 155). Vê-se nesse ponto que as cores na obra *Arquitetura*, até então usadas para ilustrar momentos decisivos na vidas personagens, agora são empregadas em favor do recurso cômico da linguagem no texto, como o exemplo do pai que mudava de cores pela oscilação de humores ao saber a verdade sobre sua filha.

Após ser desenganada pelo pai, que não almejava ter uma filha artista, passam-se alguns dias e a narradora revela que muitas investidas do pai para sua formação não sucederam com êxito: as aulas de balé não são sequer descritas pela narradora, que diz preferir de se abster de contar essa parte de sua vida, pois uma “questão anatômica” (MOSCOVICH, 2004, p. 163) nunca favorecera suas performances de dança; as aulas de piano acabaram sendo canceladas após a falta de agilidade com o teclado e um episódio desastroso de mal-estar no dia em que a narradora se apresentaria num concerto de alunos da Profa. Vivi.

Ao final do conto, a narradora conta o episódio em que a diretora da escola chama os pais dela para uma conversa, cujo motivo não é exposto previamente. Ao chegarem na escola, a diretora, chamada Dona Malvina, explica que precisara convocá-los para um encontro em prol de reconhecer o talento de escrita de sua filha, uma vez que ela havia feito uma redação exemplar sobre amizade, na qual inclusive citava trechos de *O Pequeno Príncipe*, de Exupéry, obra que havia lido no original em francês, graças às aulas da profa. Vicky. A menina, por sua vez, sente uma “chuva de estrelas” (MOSCOVICH, 2004, p. 169) dentro de si, em razão dos comentários elogiosos da diretora. O pai, mais uma vez alegre de orgulho, abraça e levanta a menina do chão. “A bonita-como-a-lua do pai tinha um futuro pela frente”. (MOSCOVICH, 2004, p. 169).

Quando retorna ao presente, a narradora revela ter se tornado escritora, apesar da resistência do pai, e que se valera de suas aulas de inglês e francês; casou-se com um *gói*, isto é, um não-judeu, e aprendeu a lidar com os percalços na vida de um escritor. Em sua memória, ela resguarda as lembranças do pai e do dia de sua morte, quando a lua estava minguante, “um quarto minguante estreito que nem meu coração.” (MOSCOVICH, 2004, p. 170). Ainda, ela diz se lembrar, sempre quando escreve, dos dias em que ouvia seu pai lhe chamando de *Shein vi di levune*.

Assim, recuperemos: o outono cinzento, a mosca azul, as duas flores murchas, o azul esmaecido dos olhos e a lua são imagens de estigma e redenção das protagonistas dos cinco contos finais de *Arquitetura*; são as marcas do passado e do final de um ciclo dessas mulheres. Todas elas passam por uma etapa de amadurecimento, que decorre da lembrança do despertar de um sentimento que permanece vivo e reinaugura uma nova perspectiva sobre suas vidas. A

percepção pós-diluviana, que mencionamos do subcapítulo anterior, ressurgem nessa seção com o propósito de desvelar a imagem de um arco multicolorido que não surge apenas no céu, mas na mente do sujeito após o enfrentamento de seus conflitos interiores, que lhes fazem perceber que a arquitetura fragilizada não estava no espaço externo, como pressupunham, mas no inconsciente, no museu de imagens da memória, revisitado pelo aguçamento dos afetos.

A constelação de imagens que compõem *Arquitetura* nos possibilita assim vislumbrar uma poética do arco-íris, isto é, a estruturação de uma imagem que reina no imaginário coletivo e perpassa todos os enredos, explícita ou implicitamente, pois o manancial simbólico da epifania dos sentidos colore a mente de todas as mulheres escritas e descritas por Cíntia Moscovich.

3.3. A poética do arco-íris

Como foi possível observar, ao longo de *Arquitetura do arco-íris* percebemos que o conjunto de contos converge em um elo simbólico, no qual podemos depreender a imagem do arco celestial. Nos cinco primeiros contos da obra, cores surgem como um despertar para novos horizontes às personagens protagonistas: o amarelo do pintinho que alegra a família, o vermelho dos cabelos de Beatriz que encantam a mestrandia, o cinza nos olhos do velho filólogo que traduzem um passado à jovem jornalista. Mesmo na ausência de um espectro colorido, como em “Fantasia Improviso” e “O oco e o vazio”, as personagens percebem, no valor negativo, a relevância das cores em suas vidas; a primeira sente empatia pelo cego quando vê uma mesa cheia de cores fulgurantes que brotavam da comida, enquanto a segunda logo acende as fracas luzes amarelas do cômodo onde antes lhe fora abnegado enxergar.

No entanto, a primeira seção de contos traz os símbolos impregnados na materialidade das coisas, pois estão nos corpos, nos alimentos, nos objetos. O prazer se encontra na experiência da sensorialidade, no toque. Desse modo, as personagens acabam por viver a frustração, pois a materialidade é fugaz, em virtude das ações do tempo. O pintinho, mesmo em sua delicadeza, é morto por Paula; Beatriz era bela e encantadora em sua ruividão para a narradora, porém se desmonta em prantos que revelam sua fragilidade; o cego, apesar de negar a importância do mundo das aparências, possui um repertório de melancolia em suas notas; o velho tradutor e a jornalista descobrem juntos que os objetos podem guardar uma memória, mas apenas os laços afetivos vivificam. Nesse jogo dualístico de personas e ações, *Arquitetura* expõe a não perenidade de certas representações e pesos simbólicos que atribuímos à superfície

de nossas percepções. Será apenas na segunda parte da obra, em que se supera o arco-íris como um mero fenômeno de bom agouro, e percebe-se que é possível transcender seu significado para algo que está ligado na infinitude da imagem, cujo valor só poderá encontrado na profundidade do pensamento.

Nas outras cinco narrativas, conhecemos personagens que penetram nas dores da memória, uma vez que suas vivências ativam lembranças emocionais que as fazem ressignificar certos valores em suas vidas no presente, no que diz respeito especialmente aos laços que construíram, aos arco-íris já conquistados. O espectro noturno prenunciado em todos os títulos remete à escuridão íntima do pensamento, já que todos se permitem uma imersão pelo território das reminiscências e passam a refletir sobre a trajetória de suas vidas.

No primeiro conto, a narradora lembra do falecido professor, que lhe fizera viver outonos dourados em meio às atribuições de sua rotina. No segundo, dona Lurdes constela seus pensamentos com outros enfoques que descentralizam sua família de suas memórias emocionais. No terceiro, Raquel recupera o laço afetivo com sua mãe após uma simples mosca romper o torpor que se interpunha no relacionamento mãe-filha. No quarto, dona Helena vê diante do espelho uma mulher que não condiz mais com a mulher que fora outrora, pois perdera a autonomia de suas ações e não conseguia coordenar seus pensamentos; sua solução é conectar seu espírito, que não se conjugava com seu corpo em vida, a outro plano de significados. No último conto, a narradora lembra que o amor de seu pai fora determinante para a escolha de sua carreira literária, não fosse ela “bonita como a lua” de seu falecido rememorado. Em síntese, as protagonistas passam por um ritual de renovação, por um fluxo de consciência que transita do passado ao presente. O arco-íris ratifica, em sua carga simbólica o significado de recomeço, visto que pontua o fim de um passado nebuloso e o começo de um presente luminoso.

Os filósofos Bachelard e Durand concordam em suas teses que o imaginário é um sistema alógico de ideias, embora constitua-se por um pluralismo coerente. Jung ratifica em seus postulados que o inconsciente é fonte interminável de material simbólico que leva ao sujeito impulsos imagéticos. Assim, conferimos ao longo das narrativas, que as personagens de Moscovich repensam os valores simbólicos, uma vez que essas mulheres carregam imagens que se desorganizam e se reagrupam em uma nova ordem. “A ordem das coisas”, expressão muito utilizada por entre os enredos, são os significados que construímos ao longo de nossa jornada; simbolizamos um sentido para a imagem de família; para imagem de mãe, de marido, de amor e de realização. Entretanto, essas imagens não são estáticas, pois fazem parte da faculdade “imaginal” do pensamento, nas palavras de Durand.

É somente com experiências de forte teor emocional que as personagens conseguem superar as velhas imagens do passado. É nesse ponto que a obra se subdivide em duas partes: a primeira que denominamos no começo de nosso estudo como “profana”, pois está afeita à sensorialidade das coisas e seus reflexos simbólicos; e a segunda como “sagrada”, pois está na superação da matéria e no acesso ao plano abstrato da significação da realidade. *Arquitetura do arco-íris* nos possibilita realizar um rico trajeto antropológico, já que nos deparamos com um manancial de pensamentos, gestos e ações frente a situações que tiram as mulheres protagonistas de seu prumo e desestabilizam suas convicções; esse propósito da obra já nos fica claro desde o primeiro conto, no qual acompanhamos o ruir da tradição após a epifânica troca de olhares entre a menina e a galinha, momentos antes do abate.

O despertar para um pensamento epifânico surge na obra com pequenos brilhos do cotidiano frente às protagonistas: o brilho do olhar na galinha, o brilho no olhar da avó, o brilho das estrelas no céu de Lurdes, o brilho da mosca da azul, etc. O brilho é o presságio do lampejo que leva as personagens externarem a inquietação trazida pelo pensamento; logo, podemos interpretar que o brilho é outra metáfora para o arco-íris, o qual tomamos como símbolo maior na obra. O brilho é o fenômeno que precede o arco celestial, pois, fisicamente, é o brilho pós-chuva que traz o arco-íris aos olhos. Portanto, o brilho é manifestação passageira do elemento sagrado em nós. “Essa preferência é a do “imaginal” –a faculdade humana que permite a algumas pessoas atingirem um universo espiritual, uma realidade divina -, a essência do *religiosus*, a qual, por vezes, “olha para o homem e, por outras, é o objeto de sua “contemplação”. (DURAND, 1998, p. 74-75).

Assim, é possível depreender que, enquanto a primeira seção de contos situa-nos na percepção tangível, embora reveladora de novos sentidos, a segunda traz personagens já desenganadas pelas intempéries da vida, que almejam um valor que não está na ordem física de objetos e seres, mas na memória, nas emoções e nos sentimentos. Por isso, elas rememoram e devaneiam em lembranças que as reportam para os instantes determinantes de sua formação como as pessoas que se tornaram.

Para a nossa pesquisa, conseguimos validar o processo de desvelamento do simbólico inferido pelos filósofos franceses Durand e Bachelard, uma vez que o símbolo do arco-íris é, para além de um elemento físico, um elemento transcendental, pois se trata do “arco de Deus”, isto é o arco que leva a um mistério humano. Em *Arquitetura*, vemos que o arco celestial assume duas vertentes semânticas confluentes. Em um movimento “solenoidal”, vemos que o arco se dissolve em cores na primeira seção de contos e consubstancia-se novamente na segunda parte da obra. Mais que uma curvatura luminosa, compreendemos que o arco-íris é um vetor que

conduz ao infinito, bem como sua significação. A constelação imagética que perpassa os contos articula-se de modo a devolver ao leitor a imagem primeira, a do arco-íris. A partir do trajeto antropológico que realizamos ao apreciarmos os simbolismos presentes nas narrativas, vimos as diferentes faces que percorrem o imaginário da renovação instituído ao arco celeste.

Assim, tal como Durand afirma, a apreensão de um símbolo se dá pelo processo repetitivo de sua aparição, que favorece sua releitura e a profundidade de seu valor semântico. Logo, para o filósofo:

O trajeto antropológico representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões inatas do *sapiens*, a repartição dos arquétipos *verbais* nas estruturas “dominantes” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana.(p. 90)

Na extensão da obra, foi necessário que sublinhássemos as representações poéticas dos enredos, de modo a compreender a redundância simbólica da produção de Cíntia Moscovich; somente assim poderíamos extrair os simbolismos da obra. O arco-íris, que se mostra disperso em cores na profaneidade do cotidiano das protagonistas da primeira parte da obra, ressurgiu reconstituído no êxtase místico das protagonistas da segunda parte que acessam ao sagrado da existência, nesse processo que chamamos anteriormente de maturação acerca do símbolo. Essas diferentes faces de um mesmo significado revelam a multipolaridade convergente do imaginário e a similitude de formas do pensamento e de formas de pensar o sagrado.

Apesar de depreendermos a motivação simbólica da obra de Moscovich, descobrimos que o arco-íris, ainda que arquitetado na percepção e na memória, sempre será um vetor abstrato para a infinitude da imagem sagrada e somente será possível vislumbrá-lo nas epifanias do mistério que lampejam em nosso pensamento.

PARA ALÉM DO ARCO-ÍRIS: O FINAL DO ARCO

Ao longo deste trabalho, foi possível trilharmos por uma série de aspectos acerca da biografia e bibliografia da escritora gaúcha Cíntia Moscovich. No primeiro capítulo constatamos que a escritora desde jovem se iniciou no caminho das Letras, visto que o uso da palavra escrita sempre fizera parte de seus ofícios, seja no jornalismo ou na literatura. Por estímulo do escritor Assis Brasil, trouxe ao público sua produção literária e, em pouco tempo, seus contos passaram a ser difundidos por diversas antologias nacionais, que passaram a reconhecê-la como uma voz da geração de literatos dos anos 90.

Ainda, percebemos que Moscovich conquistou um prestígio que a colocou como uma das principais escritoras brasileiras das últimas décadas, ocupando espaço em dois dicionários de literatura brasileira. Além disso, há hoje uma série de pesquisas acadêmicas que puderam demonstrar a diversidade de assuntos que permeiam a obra de Moscovich, dentre eles a cultura judaica, o feminismo, a homoafetividade e as questões concernentes à corporalidade. Destacam-se também pesquisas sobre a importância da memória dentro das narrativas, as intersecções semânticas com a produção de Clarice Lispector e a representação da morte.

No segundo capítulo, buscamos compreender, por meio da teoria do Imaginário, a simbologia do arco-íris, quais são suas raízes mitológicas e sua repercussão na modernidade. Isso nos possibilitou compreender como um símbolo pode ser plurissignificativo ao passo que se impregna em diferentes imagens e contextos, que dinamizam sua profundidade semântica.

No terceiro capítulo, adentramos a obra *Arquitetura do arco-íris*, de modo a conhecermos o manancial simbólico que perpassa os dez contos deste compilado. Moscovich, ao dividir seu livro em duas seções, trabalha com a imagem do arco-íris de duas formas: na primeira, o arco-íris é tratado na superficialidade de um bem-estar físico, produto de uma esperança que alivia as tensões humanas sobre o devir; o arco-íris é portanto um milagre profano; na segunda, o arco-íris recupera uma esfera de sentidos primordial, ou seja, o arco como uma ligação entre céu e terra, uma aliança entre Deus e os seres humanos; trata-se do elo sagrado, da reconexão da fé humana com o divino. Esse trajeto, do concreto ao abstrato, é o que chamamos de uma poética do arco-íris.

No entanto, notamos que ao longo da obra esta busca por uma conexão com o divino não é de ordem de qualquer religião específica, mas se trata da relação do ser humano com o mistério. Os símbolos estão, pois, a serviço desta tentativa humana de materializar o indizível, aquilo que parece conduzir a uma verdade reconfortante para o espírito. Isso só poderá

acontecer com a passagem do tempo, pois somente este é capaz de desordenar e reordenar os eventos que constituem a arquitetura de nossas vidas.

A símbolo do arco-íris é a representação do lampejo epifânico que, vez e outra, serve como luz para uma verdade interior que se revela no dilema introspectivo que as personagens de Moscovich precisam passar para compreender a si mesmas e seu entorno. Não é à toa que, ao longo de nossa exegese literária, buscamos atentar para os instantes imagéticos que demarcam o momento de transição que os sujeitos ficcionais sofrem em favor de uma elevação espiritual. Isso, como vimos, dá-se de duas formas dentro de *Arquitetura*: pela materialidade dos afetos ou pela virtualidade das memórias afetivas.

Na primeira seção de contos, conferimos que um pintinho, em seu resplandecer amarelo, faz com a que a protagonista se sentisse “autora de uma verdade”, ao passo que rompe com a tradição religiosa de sua família em prol do elo que construía com seus novos animais de estimação. De outro modo, a protagonista de “Cartografia”, percebe que não havia lugar onde ela pudesse se afastar da “cartografia de desgraças” que resguarda todo ser humano, inclusive sua bela e extrovertida amiga, em quem idealizava a figura da perfeição. Em “Fantasia-Improviso”, a narradora compreende que a empatia que tinha pelo pianista cego, não era pela deficiência, mas pela melancolia de suas notas musicais que enunciavam uma solidão que também era comum a ela. No conto “O tempo e a memória”, um diálogo entre uma jovem jornalista e um velho tradutor revela a ambos que a única forma de escapar à fugacidade do tempo está naquilo que criamos para a posterioridade e nos laços que construímos ao longo da vida. Por fim, a estudante de “O oco e o vazio” frustra-se com sua primeira experiência sexual, visto que a ausência de emoção de seu parceiro lhe causa um asco perante a situação em que ela mesma se submetera, causando-lhe um repúdio incontornável.

Na segunda seção de contos, nota-se que a materialidade imagética dos símbolos é mais evanescente em relação à primeira seção de contos, visto que grande parte do drama das protagonistas situa-se nos fragmentos da memória de algo perdido. Além disso, o simbolismo da morte está muito presente nas cinco narrativas que enunciam, desde seus títulos, as faces noturnas do tempo. Em “A queda do arco-íris”, a narradora indaga a Deus sobre a razão por que morreria seu amado, mostrando-se nostálgica pelos outonos dourados que perdera. Em “O escândalo das estrelas na noite”, dona Lurdes, saturada pela rotina que se tornara sua vida, canaliza em pensamentos pelo novo professor de literatura de sua escola toda a libido reprimida, que a faz desordenar a simetria de sua vida, agora maculada por estrelas que escandalizavam a escuridão não mais plena de suas noites. Em “Os laços e os nós, os brancos e os azuis”, Raquel e sua mãe, Dona Anita, percebem, por um breve momento, o quão distantes ficaram uma da

outra, a ponto do laço mãe-filha ter se tornado um detalhe perdido na passagem do tempo. Em “O arco-íris à meia-noite”, dona Helena cansa-se de ter que atestar sua lucidez para os filhos a todo instante, e decide entregar-se a um devaneio de teor religioso que a conduz para seu eterno descanso. Por fim, em “Bonita como a lua”, uma escritora relata, nas memórias de sua infância, como aprendera a eternizar a memória do pai através de sua literatura.

Em síntese, como foi possível apreendermos ao longo desta pesquisa, a poética na obra *Arquitetura do arco-íris* versa sobre os diferentes modos como o sujeito pode lidar com a solidão e angústia da morte. Como pondera o jornalista Moacir Godoi (2005), os enredos de Cíntia Moscovich mostram que “há na vida um equilíbrio dinâmico que permite a resolução do impasse, dos conflitos”. Por conta dessa busca por equilíbrio, vimos que o simbolismo do arco-íris imbui todas as narrativas do referido compilado, uma vez que tal imagem é fruto de um intermédio entre sol e chuva, céu e terra, sagrado e profano. O arco-íris é a representação do elo harmônico que estabelece uma conjuntura para uma série de dualismos que constituem a vida humana. Se ponderarmos que o espaço cósmico que nos rodeia é repleto de tais dualidades e ciclos e, portanto, nele vivemos, então é cabível supor que as ambiguidades da existência se dão pela influência simbólica que os elementos cósmicos têm sobre os indivíduos.

Em *Arquitetura*, as personagens sofrem para desvelar as verdades que as constituem, pois precisam compreender que a vida perpassa por rituais cíclicos que apaziguam as aflições sobre o devir. Isto porque, apesar da “cartografia de desgraças” que possa se desenhar no tempo, sempre há possibilidade de resplandecer uma sabedoria amarela para fazer esquecer a luxuriante mosca azul que teima em perturbar o silêncio mantenedor da ordem das coisas. E se mesmo o arco-íris sinestésico sobre uma mesa de refeição parecer o sumo da monotonia, resta o transpor das palavras que recuperam na memória a beleza da lua cheia ou das estrelas escandalosas que maculam a escuridão não mais plena das noites tranquilas. São estas algumas das imagens literárias que renovam a percepção das personagens sobre a inconstância dos laços, dos afetos, dos espaços e das memórias. Afinal, como afirma Bachelard, “Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aqui um novo significado. (...) a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar de outro modo” (BACHELARD, 1990, p. 257).

REFERÊNCIAS

- ALINE, Ronize. Aquarela íntima. *Paralelos*, São Paulo, 20 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=25>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- ALMEIDA, Ana Luiza Nunes de. *A representação da homoafetividade em Duas iguais, de Cíntia Moscovich e Morangos Mofados, de Caio Fernando Abreu*. 2015, 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- ALVES JR, Dirceu. Cíntia Moscovich traça minuciosa ciranda da condição feminina em 10 histórias. *Isto É*, São Paulo, 16 out. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=9>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- AMÂNCIO, Moacir. Amálgama de descomedimentos. *Revista 18*, Centro de Cultura Judaica, São Paulo, 29 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=27>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- ANDREATTA, Elaine Pereira. *Memória, influência e superação na prosa de Cíntia Moscovich*. 2013, 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTUCCI, Giovanna. Trama de gerações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=29>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- BERTIN, Georges. Gilbert Durand ou o novo espírito antropológico. In: TONIN, Juliana; Larissa Azubel (org.) *Comunicação e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.
- BESSI FILHO, Oscar. As linhas e entrelinhas de uma arquiteta do arco-íris. *Aplauso Brasil*, São Paulo, 27 jul. 2005. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=30>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- BORGES, Julio Daio. Um oco e um vazio. *Digestivo Cultural*, n. 198, São Paulo, 27 out. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=20>>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- CARNEIRO, Flávio. A densidade do arco-íris de Cíntia. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 fev. 2005. Caderno de Cultura. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=13>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

CARPEGGIANNI, Schneider. Os dez livros que marcaram 2004. *Jornal do Comércio do Recife*, Recife, 14 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=17>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

CARPINEJAR, Fabrício. Carta para Cíntia Moscovich. IN: _____. *Me ajude a chorar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. p. 97-98.

CASTELLO, José. Lembrar para esquecer. *Bravo!*, São Paulo, 03 nov. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=25>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2016.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 v. São Paulo: Ministério da Cultura, 2001.

DAWKINS, Richard. O que é um arco-íris?. IN: _____. *A magia da realidade: como sabemos o que é verdade*. tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 140-159.

DUARTE, Daiane de Oliveira. *Entre a morte e a vida: cintilações nos contos de Essa coisa brilhante que é a chuva*, de Cíntia Moscovich. 2017, 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio do Rio Grande, Rio Grande, 2017.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. tradução de Eliane Fittipaldi. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e metodologia*. tradução de Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Presença, [1981].

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. tradução de Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004a.

FISCHER, Luís Augusto. Com as cores da memória. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 set. 2004b. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=7>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

FREIRE, Pollianna de Fátima Santos. *Entre o impasse e a transgressão: a representação da conjugalidade em narrativas de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, e Cíntia Moscovich*. 2015, 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2015.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JUNG, Carl G. [et al]. *O homem e seus símbolos*. tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl G. *O espírito na arte e na ciência*. tradução de Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

MAFFESOLI, Michel. Compreender o real a partir do irreal. In: TONIN, Juliana; Larissa Azubel (org.) *Comunicação e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

MATTÉ, Manuela. *A construção da identidade feminina em Duas iguais, de Cíntia Moscovich*. 2014, 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2014.

MENGOZZI, Frederico. Visões do Holocausto. *Época*, São Paulo, 16 out. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=8>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MILLEN, Mânia. Novos contos mostram a arquitetura refinada da obra de Cíntia Moscovich. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=9>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MOREIRA, Moacyr Godoy. Tonalidades e nuances. *Rascunho*, Curitiba, 02 jan. 2005. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=18>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MOSCOVICH, Cíntia. *O reino das cebolas: contos e narrativas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

MOSCOVICH, Cíntia. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOSCOVICH, Cíntia. *Duas iguais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOTA, Virginia Williane de Lima Mota. *Por que sou gorda, mamãe? Marcas da sociedade lipófila em Cíntia Moscovich*. 2012, 44 f. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Nutrição), Centro de Ciência da Saúde, Departamento de Nutrição, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

NASCIMENTO, Lyslei. Inquietante escrita. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 27 nov. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=13>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

PINHEIRO, Augusto. Coletânea revela arco-íris existencialista de Moscovich. *Diário de Pernambuco*, Recife, 07 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=24>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

PINTO, Manuel da Costa. Coreografia dos gestos cotidianos. *Diário Catarinense*, n. 6748, Florianópolis, 05 out. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=34>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

PINTO, Manuel da Costa. Flutuações e retomada. *Capitu*, São Paulo, 28 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=23>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

RIBEIRO, Ana Elisa. Arquitetura e harmonia. *Digestivo Cultural*, São Paulo, 09 mar. 2005. Blog. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=21>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Sugestões de leitura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 nov. 2004. Prosa e verso. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=12>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

SANTOS, Wanessa Oliveira dos. *Memória e palavra em Cíntia Moscovich*. 2010 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SZTRAUS, Rosa Amanda. *Elas por elas: histórias de mulheres contadas por grandes escritoras brasileiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

TONIN, Juliana; Larissa Azubel (org.) *Comunicação e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

TVERS. Frente a Frente | TVE - Cíntia Moscovich. Youtube, 16 out. 2016. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=JfFKhbORbno](https://www.youtube.com/watch?v=JfFKhbORbno)>. Acesso em: 17 jul. 2018.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.