



ISSN 1773-0341  
NÚMERO 15 (2017)

[www.apebfr.org/passagesdeparis](http://www.apebfr.org/passagesdeparis)

**Éditeur**

Eliana BUENO-RIBEIRO

**Éditeur de l'édition**

Nilton José Melo de RESENDE

**Comité de rédaction**

Eliana BUENO-RIBEIRO

Emília de Rodat Fernandes MOREIRA

Eva LANDA

Letícia SEIXAS PEREIRA

Marina DUARTE

Paulo MOTTA

Richarde Marques da SILVA

Rodolpho Zahluth BASTOS

Sérgio Ricardo de Melo QUEIROZ

**Comité scientifique**

Afrânio GARCIA (EHESS)

André Leon Sampaio GRADVOHL (UNICAMP)

Angelina PERALVA (EHESS)

Dalma NASCIMENTO (UFRJ)

Francisco Foot HARDMANN (UNICAMP)

Helena HIRATA (CNRS)

Jean-Michel ROBERT (Université d'Amiens)

Joel FRELAT (CNRS)

Luiz Felipe DE ALENCASTRO (Université Paris IV)

Luiza LOBO (UFRJ)

Márcia PARAQUETTE (UFBA)

Maria Alice AGUIAR (UERJ)

Regina ABREU (UNIRIO)

Roberto ACIZELO (UERJ)

Tânia Maria AYELLO-VAISBERG (USP)

Tânia Maria SIH (USP)

## PRÉSENTATION

“PELO SONHO É QUE VAMOS”



Crédito: Fotógrafo Não identificado/Acervo Lygia Fagundes Telles /Instituto Moreira Salles

Esta apresentação do dossiê dedicado a Lygia Fagundes Telles, pretendo dividi-la em quatro partes, dedicada a primeira à sua publicação contística anterior a *Antes do baile verde*; a segunda, às características gerais de sua obra; a terceira, à descrição deste dossiê; a última, a como Lygia, com sua obra, perseguiu um sonho, perseguiu uma promessa feita a si mesma.

Agradeço a todos os colaboradores, com seus depoimentos e seus artigos; agradeço a Eliana Bueno pelo convite feito a mim para que eu organizasse este dossiê.

## OS RENEGADOS

Lygia Fagundes Telles é hoje a decana de nossa literatura. Embora ela, já há algumas décadas, tenha riscado de sua bibliografia os seus primeiros livros, por considerá-los juvenis, prematuros, não posso me permitir fazer o mesmo, pois já em suas primeiras obras ela nos dava mostras do que viria a ser: uma autora consciente de seu papel artístico e social e muito exigente para consigo mesma.

Sua estreia em livro deu-se aos 15 anos de idade, com a publicação de um volume com doze contos pago por seu pai: *Porão e sobrado*, editado pela Cia. Brasil Editora S.A. em 1938. Mas antes de publicar o livro, Lygia já costumava contribuir com jornais e revistas de sua época, como *Folha da Manhã* e *A cigarra*. Na cidade de São Paulo, ela era considerada uma “adolescente prodígio”, e seu primeiro livro recebeu críticas de importantes autores da época.

Erico Veríssimo: “Confesso que fiquei decepcionado porque esperei encontrar um livro cacete de principiante e, em vez disso, encontro páginas deliciosas de alguém que me fez exclamar interiormente: ‘temos ficcionista pela frente!’”.

Afrânio Coutinho: “Impressionaram-se os seus contos, principalmente ‘Vidoca’, tão simples e comovido... A mão já está assentada. Bater-lhe-ão palmas”.

Rubens do Amaral: “Anotem este nome: Lígia Fagundes. Será o de uma grande novelista”.

Afonso Schmidt: “A sua maneira de dizer é simples e desataviada de qualquer artifício, o diálogo, fácil e espontâneo, e as suas imagens são frescas e inéditas; são contos que se lê com prazer, de um só fôlego”. “Chama-se ‘Vidoca’. Nada de mais vivo, real, interessante. [...] A figura que a escritora destacou do caos urbano tem tudo quanto admiramos no garoto: inteligência, alegria, cinismo, fantasia, sentimento... [...] Eu por mim nunca mais esquecerei esse pequeno conto; só tenho uma pena, a de não o ter escrito.”

Edgard Cavalheiro: “Que temos pela frente uma grande contista em perspectiva, isso nem se discute: basta atentar para a desenvoltura com que maneja e e faz viver seus personagens, basta atentar para o seu diálogo, dos melhores que temos encontrado, espontâneo e natural”.

Menotti del Picchia: “Há uma compreensão absoluta da dialogação; um sentido exato do movimento; um desprezo seguro e superior pelo ‘bonito’, pela frase literária”.

Oswald de Andrade: “Sabe inventar a vida”.

Após o livro de estreia, lançou *Praia viva* (1944), cujo projeto original tinha catorze contos, mas foi publicado com dez contos. Esse projeto, Lygia falou a respeito ao escrever uma carta para Erico Veríssimo em 1941 (ela tinha 18 anos de idade), perguntando-lhe da possibilidade de ele mostrar o livro a algum editor. A carta dela ao já famoso escritor é uma peça de bastante graça, humor e intrepidez. Um trecho bastante interessante é quando a garota faz uma crítica a um romance de Erico lançado no ano anterior: “Li *Saga* e continuo gostando mais do distante *Música ao longe*. Achei *Saga* um pouco postiço. O

senhor já esteve no front?”. Vale a pena ler a carta por inteiro. Ela pode ser acessada no site do Instituto Moreira Salles: <https://bit.ly/2FOoWbl>.

Assim começa o texto da orelha de apresentação do livro: “Lígia Fagundes é, sem dúvida alguma, uma das mais expressivas figuras no cenário de nossa moderna literatura”. E assim termina: “Lígia Fagundes, com *Praia viva*, terá assegurado plenamente seu merecido lugar entre os nossos melhores contistas”.

Pelos elogios acima, vemos que muitas de suas qualidades já começavam a apontar em seus primeiros textos. No entanto, agradar à crítica nunca foi suficiente para a autora, sendo necessário, isto sim, agradar a suas próprias exigências. Por isso, nenhum conto de *Porão e sobrado* e *Praia viva* resistiu à revisão que Lygia fez de sua obra, não voltando então a serem reeditados.

Em 1949, viria seu terceiro livro de contos, *O cacto vermelho*, contemplado com o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras. Nele, estão dois de seus contos mais tocantes: “O menino” e “A confissão de Leontina”— até há pouco, apenas esses dois, após passar por revisões, haviam sido reeditados, respectivamente, nos livros *Antes do baile verde* (1970) e *A estrutura da bolha de sabão* (de 1991, mas publicado primeiramente em 1978, com o título *Filhos pródigos*). Em 2012, “A estrela branca” foi republicado em *Um coração ardente*; e no final de 2018, “Os mortos”, “A recompensa”, “Correspondência” e “Felicidade” vieram integrar a sessão de Contos Esparsos do livro *Contos*, que, publicado pela Companhia das Letras, reúne seus contos completos (os que resistiram à sua revisão).

Em 1958, lançou *Histórias do desencontro*, premiado pelo Instituto Nacional do Livro. Dos catorze contos publicados no livro, todos eles podem ser lidos atualmente. Cinco deles foram republicados na primeira edição de *Antes do baile verde*: “As pérolas”, “Venha ver o pôr do sol”, “A ceia”, “Eu era mudo e só”, “Natal na barca”. “A fuga” e “A testemunha” foram republicados em *A estrutura da bolha de sabão*. Por três décadas, “Biruta” foi republicado apenas numa antologia infanto-juvenil chamada *Venha ver o pôr do sol e outros contos*, da Editora Ática. Agora, juntou-se à obra publicada pela Companhia das Letras no livro *Um coração ardente*, voltando a encontrar-se com seus companheiros “O encontro”, “Um coração ardente” e “As cartas”. “Hô-Hô”, “A viagem” e “A sonata” estão agora entre os Contos Esparsos do livro *Contos*.

Em 1965, publicou-se *O jardim selvagem*, que, dentre “os renegados”, foi o livro que mais contribuiu para *Antes do baile verde*, com os seguintes títulos: “Um chá bem forte e três xícaras”, “A janela”, “Antes do baile verde”, “A caçada”, “A chave”, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “O jardim selvagem”. “A medalha” e “O espartilho” estão em *A estrutura da bolha de sabão*. “Dezembro no bairro” e “O tesouro” estão agora em *Um coração ardente*. Dos doze contos do livro, apenas “Uma história de amor” não foi mais republicado.

## O PACTO

Cada autor, de certo modo, constrói um mundo ficcional próprio, com leis próprias. E nós, leitores, à medida que criamos mais intimidade com esses mundos, mais nos sentimos familiarizados, ao ponto de nos julgarmos, até “leitores modelos” dos “autores modelos” que inventamos. Afinal, se os autores não colocam notas de rodapés em seus textos, empurrando-nos para onde querem que viajemos, a viagem ficará ao sabor do

duplo sopro resultante do que há no texto e do que vai em nossa mente, sopro resultante da invenção do texto e da nossa própria invenção.

Mas nossa invenção não segue a esmo, afinal, ela é guiada. Principalmente se não estamos lendo o autor numa primeira vez, principalmente se já o acompanhamos diversas e repetidas vezes — quando assim, vamos julgando conhecer algumas de suas artimanhas, algumas pistas deixadas no caminho para quem está familiarizado com seus modos. Possíveis piscadelas que dissessem: percebeu?, aceita o pacto?

Em 1970, Lygia Fagundes Telles publicou *Antes do baile verde*, livro no qual compilou os contos que julgava representativos de sua obra, os contos que, à época, ela desejava que permanecessem. Para essa edição, os textos foram revisados. Alguns deles, exaustivamente, como por exemplo “A ceia”, que sofreu mais de duzentas alterações. Em minha tese de doutoramento, comparei a primeira e a última edição de cada um dos contos que compõem o livro, e foi bastante interessante perceber como Lygia foi-se construindo aos poucos, como seu mundo ficcional foi-se fazendo paulatinamente. Esse trabalho foi publicado como livro pela Editora da Universidade Federal de Alagoas, EDUFAL: *A construção de Lygia Fagundes Telles — edição crítica de ‘Antes do baile verde’*. Nele, estão na íntegra todos os contos; e em uma coluna lateral, os trechos revisados, na forma como apareciam em suas primeiras publicações. Uma amostra disso é o uso da cor verde, que não estava presente na primeira edição de “O menino”, aparecendo apenas quando revisado para a publicação em *Antes do baile verde*: em 1949, a mãe usava um perfume; em 1970, esse perfume passou a ter nome, ‘Vent vert’, ‘Vento verde’. Outra coisa que percebi foi como ela esteve atenta à crítica. Wilson Martins, quando do lançamento de *Histórias do desencontro*, falou de alguns problemas nos textos, falou de algumas repetições que pareciam se dever a uma limitação lexical, falou de alguns cacoes. Quando Lygia republicou os contos, nenhum dos problemas citados por Wilson Martins estava presente.

A repetição não necessariamente é um problema. Há a repetição que é um defeito e há a repetição que é uma marca autoral. No caso de Lygia, algumas repetições que lhe dão identidade autoral são as seguintes: cenários, como jardins; gestuais, como o de pisar e apagar ou tentar apagar alguma brasa; escadas ou ladeiras; bancos ou cadeiras; elementos esféricos ou semiesféricos, como um globo de vidro, uma conta, uma batata quente, um bolinho saído do forno... Elementos cuja recorrência e aparição em determinadas situações mostram-nos que são não apenas constituintes de uma cena, mas são conarradores, dando-nos o que no mais das vezes as personagens teimam em nos esconder ou esconder de si mesmas.

Assim, ler de Lygia um livro ou conto que não conhecíamos é, de certo modo, não andar às cegas, pois podemos enxergar aí as piscadelas, podemos enxergar o pacto autora/leitor.

Em *Antes do baile verde*, a maioria dos contos coloca-nos como testemunhas de situações bastante cotidianas. Com extrema sutileza, Lygia levanta para nós os tapetes, fazendo-nos respirar o bolor das relações, as situações estagnadas. E isso numa linguagem bastante clássica e que aparentemente nos dá apenas uma fábula, mas isso aparentemente, pois os textos de Lygia Fagundes Telles, para além de nos dar portentosas experiências do humano, dão-nos, também, grandes experiências do narrar. Lygia Fagundes Telles é uma exímia mestra da arte narrativa, e isso não apenas no que diz respeito ao contar, mas ao escrever. Não há dela sequer um conto em que o tipo de narração não seja ótimo objeto de estudo; não há uma narração cuja voz narrativa não seja digna de problematização.

Geralmente, podemos dividir os modos narrativos em dois grandes blocos, o *telling* (dizer) e o *showing* (mostrar). No primeiro, há a maior presença do narrador, de suas opiniões, reflexões etc.; no segundo, as personagens e a ambiência têm mais relevo. No primeiro tipo, as questões humanas, os dramas das personagens tendem a se explicitar, tendem a vir à tona, ao ponto de até tornarem turva a linguagem, de tal modo a contaminam; no segundo, pode ocorrer de a narrativa parecer banal, de tal modo a situação transcorre sem uma interpretação da parte da voz narrativa, que apenas no dá a cena, sem comentar sobre ela. Quando há uma dificuldade do leitor para com o primeiro tipo, isso geralmente se dá por conta de sua inexperiência humana, pela falta de familiaridade para com as questões que lhe são próprias; a dificuldade para com o segundo tipo geralmente se dá pela inexperiência como leitor, pela falta de familiaridade para com os sinais específicos do autor, por conta do modo com que gere os elementos narrativos, por conta de sua economia narrativa.

Para mim, os dois grandes mestres desses dois tipos de modos narrativos, no Brasil, são duas escritoras, Clarice Lispector no dizer e Lygia Fagundes Telles no mostrar. Por isso, geralmente acho infundadas as comparações entre elas, por serem representantes de modos distintos e opostos de narrar.

Há pouco, falei do modo clássico como as narrativas de Lygia aparecem em *Antes do baile verde*, um modo límpido, de linguagem escorreita. Mas isso iria mudar com a publicação de *Seminário dos ratos* (1977), em que se pode perceber claramente a busca por desafiar a si mesma. Nesse livro, praticamente nenhum dos contos lembra os do livro anterior, a não ser pelo travo em relação aos destinos das personagens, pela profundidade com que as personagens e seus dramas são construídas e pela exímia arte narrativa.

Se antes a ambiguidade sempre esteve presente, agora ela se nos mostra com ainda mais categoria. Se antes, ao final dos contos, éramos tomados de agonia pelos términos em suspensão, agora isso passou a recrudescer, como por exemplo nesta pequena obra prima que é o conto “Tigrela”. Experimente ler esse texto e ficar incólume a ele. Ou experimente ler “Pomba Enamorada ou Uma história de amor” e não dar um sorriso, mas um sorriso amargo.

Em *A estrutura da bolha de sabão*, temos um livro bastante heterogêneo, com narrativas que estavam dispersas e foram reunidas num único volume. Uma delas é o terrível conto “A medalha”, em que vemos uma jovem e sua mãe digladiando-se até um inesperado golpe final. Ao lê-lo, somos *voyeurs* de seu diálogo permeado de não ditos. No entanto, o ambiente, os objetos e os gestos dizem-nos muitas coisas. Outro texto, agora mais longo, uma novela, é “O espartilho”, que esteve na prova do Enem de 2017 e nos traz uma jovem às voltas com os preconceitos familiares.

Em 1995, aos setenta e dois anos de idade, Lygia deu-nos talvez seu melhor livro de contos, *A noite escura e mais eu*, em que podemos ver refinadas suas características presentes nos livros anteriores. Sempre que tento destacar um conto desse livro, arrependo-me depois, como me arrependo já agora de não ter falado de alguns contos de *Antes do baile verde*, como “Apenas um saxofone”, um dos finais mais belos e cruéis que já li; “Venha ver o pôr do sol”, um perfeito elogio à relação entre narrador e leitor; “O jardim selvagem”, um estupendo estudo sobre indução narrativa. E outros, e outros. Mas deste livro em específico, agora, neste instante, destaco “Dolly”, sobre o qual nem sei o que dizer; “Uma branca sombra pálida”, que me faz sentir uma pontada de dor sempre que leio “sei também como elas se amavam, andei lendo sobre esse tipo de amor”, nessa narrativa de uma mãe a respeito da relação homossexual entre sua filha e uma colega de faculdade; “A rosa verde”, estranhíssimo texto que sempre me diz algo e logo depois me

escapa; “Anão de jardim”, para mim, um fecho da contística de Lygia e seu “conto total”, aquele em que podemos ver, encapsulada, toda sua obra. Sobre esse assunto, há um artigo meu no número 56 da revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, num dossiê sobre Lygia organizado por Regina Dalcastagné.

Em *A noite escura e mais eu*, Lygia parece nos dar uma rasteira, pois nos mostra personagens semelhantes às anteriores, mas a forma de sua narrativa está mais refinada, mais seca, mais cruel também. Sobre essa segura, lembro-me que a autora um dia me disse, durante a escrita desse livro, que estava lendo muito João Cabral de Melo Neto. Ela queria pegar nele algo que julgava ideal para esse livro em específico, para suas histórias, suas personagens, seus narradores. Narradores que parecem ainda mais complexos do que os anteriores. Parece-me que a autora, em algum momento, pensou: acham que me pegaram?, verão que não. E, felizmente, com esse livro, levamos todos uma rasteira, por termos confiado justamente nela, a mestra das narrativas não confiáveis. Erramos por considerarmos que já tínhamos dominado sua arte.

Outros títulos foram ainda publicados, títulos de gênero misto, ficção e memória, ou *Invenção e memória*, como seu livro publicado em 2000. Semelhantes a ele, foram publicados *A disciplina do amor* (1980), *Durante aquele estranho chá* (2002), *Conspiração de nuvens* (2007). Em 2011, saiu *Passaporte para a China*, compilação de crônicas de viagem escritas pela autora para o jornal *Última Hora*, a pedido de seu amigo Samuel Wainer, quando de sua ida àquele país, em 1960, durante o governo de Mao Tsé-Tung.

A obra de Lygia, embora ela já escreva há oitenta anos, não é uma obra extensa: em catálogo, quatro livros de crônicas ou de invenção e memória; cinco livros de contos; quatro romances.

Seu primeiro romance, *Ciranda de pedra* (1954), eu sempre o indico para meus alunos na universidade e também nos cursos de criação literária que ministro. E indico por servir muito bem para o estudo de uma voz narrativa parcialmente onisciente criada para nos permitir a experiência vicária. É muito interessante lê-lo e, depois, entendermos que nossas sensações durante a leitura se deveram não apenas ao drama de Virgínia, mas principalmente à escolha de como esse romance seria narrado. É um livro que pode vir a nos lembrar *What Maisie knew* (1897), de Henry James, e em algumas entrevistas ela citou o autor como um de seus preferidos.

Outro autor de sua predileção é William Faulkner, cuja presença pode ser percebida no romance mais famoso da autora: *As meninas* (1973). Publicado em plena ditadura militar, esse corajoso romance tem como protagonistas três jovens que vivem num pensionato de freiras. O livro se passa possivelmente num espaço de três dias — a universidade em que estudam está em greve. Dois textos de nosso dossiê tratam desse livro. Aqui nesta apresentação quero chamar a atenção para como Lygia conseguiu criar uma linguagem para cada personagem, de modo a sabermos logo quem está falando, caso abramos o livro em uma página qualquer. Cada uma das personagens, Ana Clara, Lia ou Lorena tem uma linguagem própria, com seu léxico, sua sintaxe, seus cacoetes. São mulheres feitas de linguagem, e, no mundo em que vivem e no tratamento irônico que a autora dá a elas, parece mesmo ser a linguagem aquilo em que mais elas podem se agarrar. Não à toa as três dividem a narração do livro com uma terceira pessoa observadora.

O título do livro parece ter vindo de *As meninas exemplares* (1858), da Condessa de Ségur, livro lido por diversas gerações e pleno de lições morais. As meninas de Lygia não são



exemplares, não nos dão lições morais — cheias de sonhos e insegurança, estão prestes a sucumbir aos apelos de sua época: as drogas, a política, o sexo.

Seus dois outros romances, *Verão no aquário* (1965) e *As horas nuas* (1989), por vezes parecem eclipsados pelos outros. Mas o são injustamente.

Em *Verão no aquário*, Lygia leva para o romance uma característica muito presente em sua obra, principalmente em seus contos: os fechados espaços domésticos. Nele, ela exercita, como nos contos, a refinada artesanaria de construir cenas cheias de significados presentes nos elementos da ambiência. É um romance claustrofóbico narrado por Raíza, uma jovem que tem ciúmes da mãe, Patrícia, que é escritora e está sempre sem seu quarto, escrevendo ou conversando com o jovem seminarista André, por quem a jovem nutre uma paixão platônica.

A história se passa durante o verão; e Raíza, mergulhada em indecisões e trancada em seu quarto, não sabe como agir. Assim, Lygia imprime à narrativa o ritmo lento dos indecisos e dos sufocados pelo calor. O que me lembra o conto “Gaby”, que, publicado pela primeira vez em *Os sete pecados capitais* (1964) e dedicado ao pecado da “preguiça”, leva para a narrativa o mesmo ritmo lento e morno de seu protagonista.

Por fim, temos *As horas nuas*. Ao escrever sobre esse livro, Caio Fernando Abreu afirmou que “a primeira dama enlouqueceu”. Afinal, nele, a autora, tão clássica e de linguagem límpida, estava deliberadamente escrevendo “mal”. *As horas nuas* é como uma paródia que Lygia faz de toda a sua obra. Se “Anão de jardim” é seu “conto total”, esse romance talvez seja seu “romance total”, mas pelo viés da traição, da autoparódia. Sobre isso, há um ótimo ensaio de Vera Maria Tietzmann, “Um jogo de deciframento: ‘As horas nuas’”, publicado em seu livro *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009). Se em seu último conto, Lygia reiterou seu pacto, dando-nos encapsulado o que escrevera anteriormente, nesse romance ela revisita sua obra anterior, falas das personagens, cenas, e reescreve-os, mas agora como se rindo de tudo e apostando na atenção de seu leitor, que, familiarizado com seu mundo ficcional, poderá talvez enxergar falas ditas anteriormente em outras obras e reaparecendo agora de outros modos, personagens revisitadas, elementos que podem ser pistas para a elucidação de mistérios.

Lygia Fagundes Telles, em sua obra, chama-nos para um pacto, chama-nos para um jogo. Mas não nos iludamos: em seu jogo, geralmente somos enredados, pois suas narrativas são construídas com esmerado artil.

Por isso, existe este dossiê, em que amigos de Lygia, leitores, estudiosos falam sobre ela e sobre sua obra.

## O DOSSIÊ

Este dossiê divide-se em duas partes: depoimentos e artigos.

Nos DEPOIMENTOS, o escritor argentino **Alberto Manguel** associa a obra de Lygia à de outros grandes escritores que nos dão, através de suas personagens, um retrato de sua época, mas mantendo, sob a história verificada na superfície, uma segunda história, ainda mais verídica.

A escritora e ativista feminista **Amelinha Teles** fala da presença de Lygia no Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo (CECF/SP), órgão criado especialmente com o fim de elaborar e recomendar políticas públicas voltadas para as mulheres.

O escritor **Ignácio de Loyola Brandão** traz lembranças de eventos, de viagens com Lygia, chamando a atenção para sua presença magnética, seu carisma, seu humor — alguns de seus muitos mistérios, enigmas.

O escritor **Luiz Ruffato** lembra-se de seu primeiro contato com a obra de Lygia e das inúmeras sensações que seus contos provocaram no menino que ia pegando emprestados os livros da biblioteca de um amigo.

A escritora **Natalia Borges Polesso** fala-nos de quando ela e Lygia estiveram sentadas próximas, durante uma cerimônia de entrega do Prêmio Jabuti, as sensações e pensamentos durante essa proximidade, e as qualidades da prosa de Lygia, a sua estrutura, “a estrutura”.

O escritor **Ronaldo Cagiano** trata do apuro formal presente nos textos lygianos e de como isso repercute em seus leitores.

A pesquisadora **Tamlyn Ghannam** nos mostra a transição em sua relação com a obra de Lygia: a menina que, atordoada com a leitura, afasta-se temporariamente de *As meninas* Lorena, Lia, Ana Clara; a jovem que, anos depois, retorna ao mundo lygiano e apaixona-se por ele, firmando o pacto de manter viva sua chama.

Nos ARTIGOS, **Ana Cláudia Munari Domingos** (professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul) e **Antonio Hohlfeldt** (professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/Escrita Criativa e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul) tratam da importância do título de uma obra, de como ele funciona, das responsabilidades que recaem sobre ele, ao tempo em que analisam os títulos das obras de Lygia Fagundes Telles, distinguindo-os em indutores/seletivos, para seus livros de contos, e simbólicos, para seus romances.

**Ana Kuzmanović**, Professora Titular na Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado, fala-nos sobre a experiência de traduzir o romance *As meninas* para o sérvio (*Devojke iz Sao Paula*) e sobre como essa obra oferece uma imagem bastante diferente da representação estereotipada do Brasil na Sérvia e nos Bálcãs. Fala-nos também de como as políticas culturais presentes nesse país pautaram a escolha das obras brasileiras traduzidas nas últimas décadas.

**Inês Oseki-Dépré**, tradutora e professora emérita de Literatura Geral e Comparada da Universidade de Aix-Marselha, colabora com um ensaio no qual fala a respeito da experiência de traduzir para o francês, em 1986, o livro *A Estrutura da bolha de sabão*, inicialmente chamado de *Os Filhos pródigos*, analisando o conjunto de contos que compõem a antologia em sua especificidade e mostrando aqui e ali as soluções encontradas em francês.

O escritor **João Anzanello Carrascoza**, professor de Redação Publicitária na USP e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (SP), analisa o conto “Natal na barca”, defendendo haver nesse texto aspectos da poética publicitária, a qual, através de elementos do realismo literário, dirige-se a um público na intenção de “fazer crer”.

**Kelio Júnior Santana Borges**, professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás, e **Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cânovas**, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, falam de como a oposição entre lembrar e esquecer fundam os conflitos de alguns protagonistas de contos lygianos, relacionando tal dualidade com as imagens míticas de Apolo e Dioniso, em que se privilegiam os valores da estética dionisiaca em detrimento da apolínea, levando essas personagens à ruptura com o passado angustiante ou com algum outro elemento que lhes oprima.

**Mabel Knust Pedra**, Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, em seu artigo, trata dos temas da solidão e da estranheza em *As meninas*, cujas protagonistas vivem a dolorosa e difícil consciência de sua impotência e solidão.

O escritor **Ricardo Lísias**, Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), defende em seu texto que o romance *As meninas* carrega em sua forma as contradições e angústias do momento histórico em que foi escrito e a posição ideológica da autora, além de confrontar-se com o moralismo da época.

O artigo da escritora **Tércia Montenegro**, professora da Universidade Federal do Ceará (UFC), investiga de que modo o corpo feminino é elaborado na contística de Lygia Fagundes Telles, em que se pode perceber uma crítica implícita a uma ditadura da beleza, principalmente em torno da figura feminina na terceira idade.

O artigo de **Vera Maria Tietzmann Silva**, escritora, professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG), trata de um aspecto peculiar de Lygia Fagundes Telles, a constante revisão de seus textos e a revisão também de seus volumes de contos, nos quais chega a reagrupar os textos de modos distintos à medida em que esses livros são reeditados.

## A PROMESSA

Quando da publicação de *Porão e sobrado*, aos quinze anos de idade, Lygia, no prefácio a esse livro, dava mostras de uma consciência do fazer literário, além de uma consciência de classes, e fazia promessas a si mesma.

Eis o prefácio (aqui, com a ortografia atualizada):

*O primeiro conto que escrevi, chamava-se “Sina” e narrava a vida de uma parálitica que passava os dias debruçada na janela, fazendo renda e chorando.*

*Matei todas as pessoas que a rodeavam: os pais, um noivo poeta, uma amiga infiel e, como no fim não sabia o que fazer com ela, matei-a também.*

*Tudo muito triste.*

*“...e Consuelo expirou numa tarde de inverno, ouvindo o vento assobiar por entre as árvores secas, onde cigarras doiradas cantavam doidamente...”*

*Inútil é dizer que achei o conto perfeito. E compenetrada de que eu era mesmo uma revelação, publiquei-o num jornal da escola que frequentava.*

*Ah!... Quanto trabalho me deu a tal Consuelo! Quantas lágrimas derramei por causa dela! Atacaram diretamente a coitadinha, falaram mal do noivo, da amiga de mau gênio, das rendas... Não sobrou nada! E o fim, então? Ninguém se conformou com aquele fim, com todas as doiradas cigarras a cantarem em plena tarde de inverno. Revoltei-me, respondi às críticas com desaforos, briguei...*

*Foi então que, só de raiva, fiz mil e uma promessas a mim mesma. Resolvi: ter uma herma na Praça da República, bem ao lado do Álvares de Azevedo, publicar, no mínimo, uma dez obras e entrar para a Academia Brasileira de Letras.*

*Continuei escrevendo e, aos poucos, por intuição e algumas vezes por observações, fui compreendendo que, na vida real, nunca conseguiria encontrar uma Consuelo como imaginei. Porque tudo é mais simples, mais natural, mais humano...*

*E todas aquelas minhas aspirações complicadas foram-se reduzindo, desaparecendo juntamente com as cigarras do meu primeiro conto. As cigarras que, de verdade, a gente nunca escuta...*

*De tudo, só restou um punhado de vidas que resolvi alojar no “Porão”. Mas entre essa gente pobre, vieram alguns burgueses. E precisei construir um “Sobrado”. Carinhosamente o recebo nesta primeira obra, na qual tudo pode faltar, mesmo uma cousa: a sinceridade.*

Pois bem. A imagem que ilustra a apresentação deste dossiê mostra-nos Lygia na cerimônia de sua posse na Academia Brasileira de Letras, em 12 de maio de 1987.

Se prestarmos atenção a ela, veremos a sombra de Lygia ao levantar-se. E porque aqui tratamos de literatura, de imaginação, talvez possamos ver na sombra a garota que, aos quinze anos de idade, prometeu a si mesma “publicar, no mínimo, umas dez obras e entrar para a Academia Brasileira de Letras”.

Há no rosto de Lygia um leve sorriso. E talvez, ali, não sorria apenas a mulher de sessenta e quatro anos de idade. É bem possível que ali, naquele sorriso, ela esteja lembrando-se da promessa feita a si mesma tantos anos atrás. Talvez tenha se lembrado da menina que mandava seus textos para os jornais; da jovem que escrevia para um escritor famoso e criticava os textos dele; da autora que não era impermeável às críticas a seu respeito; da autora que repetidamente revisava sua obra, buscando melhorá-la, buscando desafiar-se todo o tempo.

Muitas vezes, ao visitar a Lygia, ela recitou para mim um poema que ela ama, um poema do português Sebastião da Gama:

*Pelo sonho é que vamos,  
comovidos e mudos.*

*Chegamos? Não chegamos?  
Haja ou não haja frutos,  
pelo sonho é que vamos.*

*Basta a fé no que temos.  
Basta a esperança naquilo  
que talvez não teremos.  
Basta que a alma demos,  
com a mesma alegria,  
ao que desconhecemos  
e ao que é do dia a dia.*

*Chegamos? Não chegamos?*  
– *Partimos. Vamos. Somos.*

Talvez, na foto, ela simplesmente esteja sorrindo porque sabe que não traiu a si mesma, porque sabe que deu o melhor de si, como já disse em muitas entrevistas. Talvez sorria porque sabe que perseguiu e não negou os próprios sonhos.

Talvez nesse momento estejam sorrindo todas as Lygias — e eu, sorrindo também, convido você a sorrir conosco.

## ENTREVISTA

**Gilda de Albuquerque Vilela Brandão**<sup>1</sup>: Uma primeira questão para abrir esta nossa entrevista: quando e em que circunstâncias você tomou conhecimento da obra de Lygia Fagundes Telles?

**Nilton Resende**: Professora Gilda, obrigado por ter aceitado o convite para conduzir esta entrevista. Conheci a obra da Lygia na adolescência, através de um exemplar da *Revista do livro*, publicada pelo Círculo do Livro, em que estava à venda o romance *As meninas*. Passei pelo menos um ano paquerando o livro, até ele chegar às minhas mãos. Assim que comecei a lê-lo, apaixonei-me pela linguagem e pela história daquelas jovens. No fim da leitura, fiquei órfão de Lorena, Lia, Ana Clara. Foi uma leitura intensa. Eu me trancava no quarto para ler o romance, eu andava na rua lendo-o. Uma vez, bati em um poste numa calçada da Praça Centenário — eu havia descido do ônibus, lendo o livro durante toda a viagem, e continuava a leitura enquanto caminhava.

Depois de *As meninas*, procurei os outros livros dela, e a paixão continua até agora, inabalável e mais forte. Mas acontece de outro modo.

Assim que li o romance, eu me apaixonei pelo livro, mas me apaixonei também pela própria Lygia. Eu li um texto do Ignacio de Loyola Brandão num dos números da *Revista do Livro*, um perfil sobre a Lygia (isso em 1987), e fiquei encantado pela pessoa dela. O Ignacio fez com que eu me apaixonasse por ela. Eles são muito amigos. E por isso fiz questão de que ele estivesse presente neste dossiê. É uma forma de agradecer a ele por tê-la apresentado (a pessoa dela) a mim.

Outra pessoa a quem devo agradecer muito é a Vera Tietzmann Silva, possivelmente a maior estudiosa da obra da Lygia e alguém que não poderia estar de fora deste nosso tributo. Em 1987 ou 1988, encontrei na Livraria Caetés, aqui em Maceió, um exemplar do *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, livro fruto da dissertação de mestrado da Vera. Eu o vi e me prometi voltar ali para comprá-lo. Comprei-o, devorei-o.

Antes de ler esse livro, eu lia os contos da Lygia, eu não os entendia, mas não conseguia parar de lê-los. Depois, pelo menos eu comecei a perseguir o que talvez existisse sob a superfície.

A Vera Tietzmann me colocou nesse mundo de buscar enxergar sob a aparência.

Mais à frente, entendi que eu lia os textos da Lygia porque me identificava com as personagens, aquelas personagens medrosas, inseguras, cruéis, mentirosas, sub-reptícias, desencontradas... Ao fim, percebi que ali também havia uma escola de narrar.

---

<sup>1</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal de Alagoas. Atualmente é professora associada 4 da Universidade Federal de Alagoas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura brasileira e Literatura francesa.

De certo modo, os textos da Lygia me ajudaram a ver-me, a ver as outras pessoas — eles me formaram humanamente. Também me formaram profissionalmente, porque eu os uso em sala de aula desde que comecei a ensinar. Sempre digo que o conto “A medalha” salvou minha relação com minha mãe. E sei que salvou a relação de pelo menos duas ex-alunas com as mães delas (elas já me disseram isso).

Os textos dela também me formaram como escritor. Ter feito minha dissertação de mestrado analisando as alegorias em alguns de seus contos; ter preparado a edição crítica de *Antes do Baile Verde* em meu doutorado, analisando as revisões que ela fez nos contos desse livro, comparando a primeira e a última versão de cada um deles, isso foi para mim uma enorme aula de escrita ficcional.

Ao começar as análises, eu tinha a ideia corrente de que uma revisão é certamente cortar, cortar. Mas não necessariamente. Veja-se o exemplo do conto “As pérolas”. Nele, temos um protagonista moribundo e remoendo-se de ciúmes, imaginando a possibilidade de uma futura traição da esposa. A voz narrativa, nesse texto, está em terceira pessoa parcialmente onisciente, grudada à consciência do moribundo. Pois então: nos trechos em que a narração trata apenas dos fatos e da ambiência, houve na revisão um enxugamento; nos trechos em que a narração se aproxima do pensamento do protagonista, houve um encharcamento. Outra coisa interessante é a consciência que a Lygia tem, por exemplo, do corpo de suas personagens; é algo impressionante. Continuemos com “As pérolas”: na primeira versão, o moribundo, em pé, coloca as mãos “nos bolsos do roupão”; na revisão, ele passa a colocar as mãos “no bolso do roupão”. Isso pode parecer algo sem muita importância, mas vejamos a cena: se ele colocou as mãos nos bolsos, elas então estavam nas laterais do corpo, o que imprime certa altivez à personagem; colocando no entanto as mãos no bolso, haveria apenas um bolso, frontal, o que faria com que certamente a personagem arqueasse um pouco os ombros. Pois é isso que ela faz com o corpo de suas criaturas. Ela não apenas as diz, ela as desenha, e sabe que traço dar a cada uma delas.

Por isso, o texto dela é também um texto que pede/exige ser visto, para além de ser lido. Então, a aparente facilidade da leitura é um engano: leiamos lentamente e tentemos enxergar a cena, seus detalhes. Nela, há muito para se ver.

**GAVB:** Em *O escritor e sua sombra*, Gaeton Picon usa a imagem-título para designar tanto os mestres que perseguem o escritor quanto o leitor-crítico que o persegue. Nesse sentido, seu livro, recentemente publicado (*A Construção de Lygia Fagundes Telles*), fruto de sua tese de doutorado, pode ser entendido como uma caça — termo, por sinal, corrente em seu trabalho —, isto é, como uma perseguição à especificidade formal e poética de Lygia?

**NR:** Sim, *A Construção* é uma caçada. É uma busca de tentar, de algum modo, entender como a escritora Lygia Fagundes Telles foi-se formando. Dia destes, folheando um de seus primeiros livros (*Praia viva*), eu me vi encontrando nele aspectos que mais tarde estariam presentes nos livros da maturidade e também aspectos que depois não mais estariam presentes em sua obra.

Acho que, na obsessão em perseguir o modo literário lygiano, há na verdade uma obsessão em entender como se dão a gênese e a consolidação de um escritor.

Atualmente, continuo pensando em outros estudos sobre a obra dela, e esses estudos ainda dizem respeito a isso, à gênese do autor e de sua identidade.

**GAVB:** A palavra “construção” pressupõe esforço, empenho. É possível perceber claramente, aqui, uma alusão ao trabalho árduo da autora em dispor as estruturas narrativas de seus contos e romances, compor suas personagens, articular os pontos de vista de seus narradores. Em uma palavra, em forjar seu cânone pessoal.

**NR:** Pois é. Acompanhando-se sua obra cronologicamente, pode-se perceber como ela foi tomando consciência de suas características e foi refinando-as. Claro que isso não é algo particular dela, e sim de todos os grandes artistas.

Algumas vezes, um conto sai de cena, porque depois ela viria a tratar de uma situação semelhante em uma narrativa mais madura. Noutras vezes, os temas reaparecem como tentativas de redizer algo.

“Tigrela”, por exemplo, parece-me uma forma de complementar “Apenas um saxofone”. Eu acho que os dois contos se parecem muito e, de algum modo, tratam de questões semelhantes.

Lermos uma obra cronologicamente pode nos mostrar o amadurecimento da escrita. Mas em Lygia, podemos admitir que seus textos são, muitas vezes, uma crítica ao que foi escrito anteriormente. Uma crítica que se apresenta ficcionalizada, quando comparamos os contos revisados e quando atentamos para os que foram cortados do cânone.

**GAVB:** Fale-nos também de sua dificuldade em construir sua abordagem crítico-formal.

**NR:** Como eu pretendia que minha tese pudesse ler lida não apenas pelos leitores especializados (os da academia), mas por quaisquer leitores da obra de Lygia, demorei um tempo até decidir não utilizar os modos de apresentação típicos da crítica genética.

Após essa decisão, resolvi utilizar o mais simples, que seria apenas o grifo nos textos atuais, colocando nas colunas laterais as formas como esses trechos grifados haviam aparecido nas primeiras edições dos contos.

Outro problema foi quanto à possível teoria utilizada como base para a escrita da tese. Também aí precisei tomar uma decisão academicamente arriscada: a de não me valer de teorias específicas, mas do pensamento de escritores que tivessem escrito sobre a escrita. Além disso, minha tese não tinha a pretensão de partir de uma determinada teoria, mas a pretensão de encontrar uma autora e seus modos, suas buscas.

**GAVB:** Em seu trabalho você considera a alegoria como uma peça de artesanaria em que o trágico não aparece propriamente no nível da efabulação, mas no modo de compor personagens em permanente estado de isolamento. As histórias de Lygia seriam histórias de confronto.

**NR:** As histórias de Lygia são confrontos e tragédias em todos os níveis: no nível da efabulação; no nível das relações inter e intrapessoais, em cujos confrontos há sempre o



abismo; no nível da escrita, por conta de, em sendo sutis alegorias, terem sempre a possibilidade de não serem vistas em seu significado mais profundo.

Isso do significado mais profundo é típico das obras de arte. Em Lygia, a leitura do texto subjacente pede constantemente uma familiaridade para com o conjunto da obra por conta de alguns elementos alegóricos serem tão sutis e entranhados na fábula que passam despercebidos. No entanto, esses mesmos elementos, por serem recorrentes (e típicos de seu particular mundo simbólico), tornam-se visíveis pelos leitores assíduos.

**GAVB:** Isso quer dizer que um diálogo aparentemente banal, um pequeno gesto (o de esmagar um cigarro), um pormenor visual (a cor verde, para citar um exemplo) são carregados de sentidos. Há um momento bastante feliz, em sua análise, em que você mostra como Lygia usa esses meios expressivos para explorar a fundo estados internos das personagens. Impressionou-me, sobretudo, como, no conto “Venha ver o pôr do sol”, você consegue desvendar uma “encenação de aparências”. Você poderia esclarecer como se dá essa encenação no conto em questão? Haveria uma recorrência desse artifício na obra de Lygia em geral?

**NR:** Há vinte e um anos, “Venha ver o pôr do sol” é minha isca para fisgar meus alunos e despertar neles o interesse pela literatura, e não poderia haver isca melhor, porque nesse texto podemos conversar sobre a fábula e podemos conversar também sobre como tudo aquilo é um grande jogo em que Lygia nos enreda. Ela sabe o que cada elemento ali presente representa e o efeito que ele vai ter no leitor. Isso é bem visível quando comparamos a primeira e a última versão do conto. Analisando suas revisões, vemos como ela foi tomando consciência das características de seu texto e foi potencializando-as.

Algo de que gosto muito é quando ela abre mão de uma passagem do conto, a única passagem “poética”, em que há um trecho com aliteração, e a substitui por uma expressão bem prosaica. Ali, ela percebeu que num texto literário há belezas e belezas, mas nem todas convêm, a depender do projeto em específico.

Então, ao descrever o voo e o grito do pássaro ao finalmente Ricardo e Raquel chegarem à catacumba, Lygia retirou o trecho de linguagem rebuscada e optou por uma expressão que isocrônica em que o dizer sobre o evento tem praticamente a mesma duração do evento. Como consequência disso, temos um texto que não chama a atenção para si, deixando o leitor grudado nos eventos, como se uma aranha nos hipnotizasse com seus olhos e fôssemos andando sobre a teia, sem percebermos que estamos sendo envolvidos por ela, até ser tarde demais.

“Venha ver o pôr do sol” é uma lição de como, em literatura, as coisas vão muito além de sua aparência.

**GAVB:** Sem querer entrar nas complexas relações que o escritor mantém com seus predecessores ou seus coetâneos, o que você nos teria a dizer sobre as possíveis paixões literárias de Lygia? Haveria uma “sombra” – para retomar a imagem de Picon – perseguindo-a?

**NR:** No início da carreira de Lygia, havia sim as sombras. Costumo dizer que no início da carreira ela se alimentava de alguns autores, mas se lambuzava, deixando muito fortes as marcas, como por exemplo a presença de Edgar Allan Poe em textos de *O cacto vermelho*, em que vemos um tom grandiloquente típico de uma narrativa de fins do século dezanove.

Depois, podemos ver suas leituras, seus autores, mas não mais como sombras e sim como interlocutores. E ela mesma é sua interlocutora quando da revisão de seus contos, quando lança *Antes do baile verde*.

Edgar Allan Poe é seu interlocutor em “Venha ver o pôr do sol” e “As formigas”.

Henry James está presente em *Ciranda de pedra* e em toda sua obra, pelo modo como conduz suas narrativas, pelo modo como há, sob cada um de seus narradores, uma teoria subjacente.

Lygia Fagundes Telles é uma narradora teórica, mas que não discorre sobre a narração — ela não tem tratados sobre narração, sua teorização é o próprio narrar, e nós leitores é que temos de encontrar o que vai ali por baixo. E há muito o que se ver.

Ainda sobre suas leituras, William Faulkner está em *As meninas* — e tanto que uma das protagonistas cita o autor, ao lembrar-se de um de seus romances (creio que *Santuário*), quando cita torturas pelas quais passaram algumas mulheres durante a ditadura militar. A personagem diz que os torturadores parecem terem lido Faulkner, e cita uma cena de tortura/estupro no romance do autor estadunidense.

Lygia foi amiga e leitora de Jorge Luís Borges, e parece haver diálogos com ele em textos de *Seminário dos ratos*, onde também talvez possamos ver diálogos com Júlio Cortázar.

Creio que *A noite escura e mais eu* talvez seja seu livro onde menos possamos ver seus interlocutores e também onde menos possamos ver ela mesma, por aparecer aí, então, numa forma tão refinada que até a seus leitores assíduos ela surpreende. Talvez, aí, ela tenha chegado a um ponto onde pôde olhar-se com distância suficiente para travar um diálogo consigo mesma, resultando então numa obra tão peculiar. Quando terminei de ler esse livro, senti uma estranheza. Não houve ali as surpresas presentes nos finais dos outros contos. Foi como se tudo estivesse ainda mais sutil. Foi também como se eu tivesse tomado uma bebida que já tivesse bebido antes, mas que agora estava com um sabor distinto, talvez mais curtido, talvez mais travoso. Era a mesma bebida, mas havia algo distinto nela, como se ela estivesse mais perto de sua essência, a qual eu também não saberia descrever, e nem sei descrever ainda hoje. Possivelmente, a pista esteja no título, tirado de um verso de Cecília Meireles: “a noite escura e mais eu”. Não acho que qualquer coisa que se diga sobre essa expressão possa dizer mais do que ela mesma já diz. Ela é exata.

Costuma-se dizer que muitos autores, após ganharem grandes prêmios ou serem eleitos para as academias de letras, costumam acomodar-se. Com Lygia, isso não aconteceu. Tendo entrado na ABL em 1987, Lygia publicou em 1989 seu romance mais ambicioso, *As horas nuas*; em 1995, publicou seu melhor livro de contos, *A noite escura e mais eu*; em 2000, aos setenta e sete anos de idade, renovou sua bibliografia, com *Invenção e memória*.

E olha que falar de romance mais ambicioso não é desmerecer os anteriores, que são grandes romances; e falar de melhor livro de contos é algo até temerário, quando temos antes dele livros clássicos de nossa literatura, como *Antes do baile verde* e *Seminário dos ratos*. É que em seu último romance e em seu último livro de contos ela confirmou sua atitude de ruptura para consigo mesma, sua atitude de grande exigência e de nenhum conformismo. Por isso, sua obra tornou-se cada dia mais forte, mais viva. E merece ser lida.

## LYGIA FAGUNDES TELLES, ESCRITORA UNIVERSAL

Alberto MANGUEL<sup>1</sup>

Las obras literarias que nos conmueven y nos marcan reflejan de una manera secreta paisajes que nos son conocidos, tal vez sin saberlo. No de otra manera recordamos la *Odisea* porque sentimos que la vida es un viaje, o la *Iliada* porque sabemos que la vida es una batalla. Estas metáforas antiquísimas ayudan a los lectores a identificar las obras fundamentales, y a las obras a encontrar a sus lectores en campos que no parecen corresponderles. La obra de Lygia Fagundes Telles cumple esta doble función de traducción y transmisión. Sus temas parecen ser los de una observadora por cierto atenta de la realidad circundante: las relaciones familiares, amorosas, de amistad y de antagonismo, de cambios circunstanciales y también profundos. Es decir, una obra centrada en la sociedad del siglo XX, la brasilera, por supuesto, y particularmente de Sao Paulo. Sus personajes, sobre todo los femeninos, encarnan las identidades sexuales cambiantes de su época, y también la toma de conciencia (o el rechazo de esa conciencia) política. En tal sentido, podemos asociar la obra de Fagundes Telles a los grandes frescos de un Balzac o de Jane Austen, intentos de retratar toda una época a través de un puñado de personajes que parecen multiplicarse infinitamente a lo largo de las páginas.

Sin embargo, nada es menos cierto. Las obras de Fagundes Telles cumplen estas funciones, narran los vaivenes de la vida de los personajes, sus conflictos, descubrimientos y transformaciones, pero el lector siente que estas cosas son sólo la superficie del texto. Bajo el intrincado tapiz anecdótico y a través del sutil entrelazamiento de palabras sorprendentemente elegidas, el lector adivina una realidad alternativa, una historia no contada, una oscura selva de hechos que son los verdaderos.

Obviamente, Fagundes Telles habla de las situaciones políticas de su tiempo. Nunca está lejos de su narración la historia política del Brasil de los setenta y la tragedia de la dictadura militar con sus represiones y abusos denunciada en el *Manifesto dos mil* que

---

<sup>1</sup> Es escritor, traductor y editor. Nacido en Buenos Aires, Argentina, tiene libros traducidos en más de treinta idiomas, yendo de la novela al ensayo. Cursó sus estudios en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Es miembro de la Unión de Escritores Canadienses, de PEN Internacional, de la Fundación Guggenheim, de la Academia Argentina de Letras y de la Royal Society of Literature de Gran Bretaña. Ha sido nombrado comandante de la Orden de las Artes y las Letras en Francia. Es doctor honoris causa de las universidades de Liège (Bélgica), Anglia Ruskin (Cambridge, Inglaterra), Ottawa y York (Canadá). Ha obtenido numerosos premios, entre ellos el Medicis ensayo (Francia) por *Una historia de la lectura*, el McKitterick (Inglaterra) por su novela *Noticias del extranjero*, el Grinzane Cavour (Italia) por su *Diario de lecturas*. También ha obtenido el premio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (España), el Roger Caillois (Francia), el Formentor (España) y Alfonso Reyes (México) por el conjunto de su obra, traducida a más de treinta idiomas. En diciembre de 2015 fue nombrado director de la Biblioteca Nacional de Argentina Mariano Moreno. E-mail: [josefina.vaquero@bn.gov.ar](mailto:josefina.vaquero@bn.gov.ar) .

llevó con sus colegas a Brasilia en 1977. Pero el lector entiende que la obra de Fagundes Telles, si bien jamás reniega de su postura política, no es definida por ella. Sus personajes cruzan esos lugares de la realidad pero no son atrapados por ella: fluyen hacia nosotros en otros lugares y otros tiempos, y se convierten en nuestra lectura en espejos de otras circunstancias, más universales que brasileras.

Hay escritores que renuevan el color local y que escapan a las trampas de la caricatura; otros no. Y un tercer grupo (y Fagundes Telles se encuentra entre ellos) fijan sus relatos en los paisajes locales y en los hechos públicos pero no pueden ser definidos por esos mismos paisajes ni esos hechos. A pesar del título, *Poroés e sobrados* describe lugares cósmicos, y alguien que lee sus novelas sin saber nada de la realidad política de América Latina no puede si no conmoverse ante la suerte de *As Meninas*, o de las heroínas de *As horas nuas* o de *Ciranda de pedra*, o *Antes do baile verde*. Sin lugar a dudas, la obra de Fagundes Telles pertenece a la gran biblioteca universal.

## ELA ESTAVA LÁ!

Maria Amélia de Almeida TELES<sup>1</sup>

Ano de 1975: no Brasil, feministas, que se encontravam dispersas e silenciadas, começaram a aparecer em público, em plena ditadura, para escrever e distribuir o jornal da imprensa alternativa, o *Brasil Mulher*, primeiro periódico feminista daqueles anos. O jornal saiu em outubro de 1975, no mês em que o jornalista da direção do telejornalismo da TV Cultura, Wladimir Herzog, foi assassinado sob torturas nas dependências do DOI-Codi, também conhecido como Oban (Operação Bandeirante), um dos principais centros de tortura e extermínio do País criado pela ditadura militar (1964-1985). Eram sequestradas e presas, torturadas e assassinadas pessoas que militavam contra a ditadura. Dentre elas, havia mulheres, algumas feministas.

Eu, recém-egressa da prisão, fui presa política, juntamente com toda a minha família, inclusive minhas crianças de 5 e 4 anos, no final de 1972. Fiquei incomunicável durante seis meses e, em 1973, fui transferida para vários presídios (DOPS, centro de tortura e extermínio; Presídio do Hipódromo; Casa do Egresso, um dos presídios do Carandiru). Logo quando me vi fora das grades, procurei conhecer feministas e mulheres do Movimento Feminino pela Anistia, liderado por Terezinha Zerbine e Joana Lopes, que faziam um jornal, tipo tabloide, chamado *Brasil Mulher*. Me interessei pela publicação e me integrei ao seu Conselho Editorial, com o nome por que eu ficaria conhecida: Amelinha Teles. Pessoas que liam o jornal achavam que eu era parente da Lygia Fagundes Telles. Eu explicava que meu Teles era com um l (ele) e o dela tinha dois ls (eles). Mas não tinha jeito, sempre vinha alguém me perguntando sobre a Lygia Fagundes Telles. Foi assim que a descobri, uma escritora feminista talvez não declarada, novidade para mim. Fiquei impressionada com ela ao ler alguns de seus livros. Não a conhecia pessoalmente, embora

---

<sup>1</sup> Maria Amélia de Almeida Teles, ou simplesmente Amelinha Teles, é ativista feminista, militante política e escritora. Natural de Contagem (MG), foi presa política durante a ditadura militar no Brasil. Integra a União de Mulheres de São Paulo, faz parte da coordenação do projeto Promotoras Legais Populares, atua também na Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e foi assessora da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”. É autora do livro *Breve história do feminismo no Brasil*, onde compila diversos ensaios, tais como: “A condição da mulher no Brasil colônia”; “A mulher na República”; “A luta armada: um aprendizado para a mulher”; “Movimento de luta por creche”; “Mulher, sindicato e greve”; “Mulher: assunto proibido”; “Violência”; “Trabalhadora rural”; “A defesa do aborto na constituinte”. E-mail: [amelinhateles@gmail.com](mailto:amelinhateles@gmail.com) .

ela já fosse uma mulher pública, famosa e com atitudes audaciosas, como, por exemplo, protestar contra a censura que amordaçava a sociedade como um todo.

Anos de 1980: movimentos populares feministas se organizavam em coletivos autônomos ou se agrupavam em entidades tradicionais, como sindicatos, sociedades de amigos do bairro ou mesmo em trabalhos de base da Igreja Católica que atuavam nas periferias. Os partidos de esquerda, ainda clandestinos, passavam a ter uma atuação política mais aberta. A candidatura Montoro para governador de São Paulo, em 1982, ganhou expressivo apoio popular. Era a primeira oportunidade de eleger diretamente, pelo voto, uma pessoa para governar o Estado. A ditadura havia suspenso eleições diretas para os cargos majoritários. Feministas se mobilizaram e passaram a reivindicar a criação de um órgão que tratasse especialmente de elaborar e recomendar políticas públicas voltadas para as mulheres. Conseguiram que fosse criada uma entidade pública, o Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo (CECF/SP), de caráter híbrido, com a participação de mulheres da sociedade civil e de representantes das diversas áreas estatais. A primeira presidenta do CECF/SP foi Eva Blay, socióloga e professora da Universidade de São Paulo (USP). As representantes da sociedade civil eram sindicalistas (metalúrgicas e têxteis), uma trabalhadora rural (boia-fria era o nome dado a mulheres e homens que trabalhavam na área rural), mulheres acadêmicas, professora da USP e pesquisadoras da Fundação Carlos Chagas, intelectuais e artistas. Uma delas era a escritora Lygia Fagundes Telles. A presidenta me convidou para trabalhar lá como coordenadora da Comissão de Creche. E lá fui eu para o CECF/SP.

As reuniões de todas as conselheiras eram mensais; foi quando, então, eu pude conhecê-las, vê-las, conversar com elas e ouvi-las. Aí, finalmente, eu conheci aquela que tanto me perguntavam se eu era sua filha ou alguma parenta: Lygia Fagundes Telles. Lygia chegava ao Conselho sempre muito elegantemente vestida, com roupas claras, salto alto e, nos lábios, um batom vermelho que emoldurava seu sorriso, sempre presente, que deixava à mostra seus dentes brancos e bem alinhados. E, com uma certa frequência, lá estava ela, no Conselho, junto com as demais mulheres, arquitetando políticas públicas. Sempre elegante. Que mulher linda, altiva e permanentemente numa postura democrática, disposta a ouvir todas ali presentes. Sem dúvida, sua participação lá no CECF/SP foi curta, mas marcante. Ali, foram aprovadas medidas progressistas, como a que abriu a participação das mulheres negras, ainda que estas tivessem que travar lutas para demonstrar que o racismo estava e está, lamentavelmente, presente na sociedade brasileira, criando desigualdades sociais e econômicas.

## LYGIA, PEQUENOS ENIGMAS, LITERATURA

Ignácio de Loyola BRANDÃO<sup>1</sup>

Conviver com Lygia sempre significou ouvir histórias. Ela conta com o mesmo prazer e sabor com que escreve. Admiro esta mulher desde os tempos em que, repórter do jornal *Última Hora*, precisava montar o que se chamava “enquete”, ou seja, ouvir pessoas sobre determinado assunto do momento, mostrando a repercussão de um grande fato político, cultural, econômico, trágico ou divertido. Cada um do jornal tinha uma lista de pessoas que sempre estavam dispostas a ser entrevistadas por telefone. Lygia era uma delas. Só minha. Quando era para pedir-lhe alguma opinião, eu era o designado. Com orgulho. Fui apresentado a ela por Sérgio Milliet, o crítico, no *Clubinho*, onde parte da *intelligentzia* (como se escrevia) paulista se reunia. Na mesa estavam Mário Donato (autor do best-seller *Presença de Anita*), Arnaldo Pedrosa Horta (crítico de arte e irmão de Oscar, que foi ministro de Jânio, o homem que levou a Carta-Renúncia ao senador Auro Moura Andrade) e Maysa Strang da Rocha, considerada, na época, a Françoise Sagan brasileira.

Lygia me olhou, linda, levemente irônica:

“Ignácio de Loyola? Como? Tem nome de santo? Quem fez isso contigo?”

E riu. Aprendi a conhecer o humor e a afabilidade da escritora naquele momento. Um dia, final dos anos 1950, precisei ouvir pessoas sobre Boris Pasternak, autor de *Dr. Jivago*, o russo desconhecido que surpreendeu o mundo ao ganhar o Prêmio Nobel. Aqui – e no mundo, tenho certeza – poucos tinham ouvido falar no sujeito. Uns e outros foram se esquivando, porém Lygia me disse algo assim: “Nada sei desse Pasternak. Mas se for um russo bom como Tchecov, Dostoiévski, Tolstoi, Gorki, Puchkin, temos de conferir. Ele deve representar a moderna literatura daquele país, que não nos chega, a

---

<sup>1</sup> É escritor e jornalista. Natural de Araraquara (SP), acumula uma vasta obra premiada e traduzida em vários países. Estreou na literatura com *Depois do Sol* (1965). Em 1976, recebeu o prêmio de melhor ficção, da Fundação Cultural do Distrito Federal, pelo romance *Zero*, publicado originalmente na Itália e censurado no Brasil pelo governo militar até 1979. Em 2008, o romance *O Menino que Vendia Palavras* (2008) recebeu o Prêmio Jabuti de melhor livro de ficção. Foi agraciado pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra, em 2016. Neste ano de 2018, lançou seu mais recente romance: *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. Também escreveu os romances *Bebel que a Cidade Comeu* (1968) e *Não Verás País Nenhum* (1981). E-mail: [loyolabrandao@gmail.com](mailto:loyolabrandao@gmail.com) .



não ser por certos escritores que apoiam e são oficiais do realismo socialista, cuja qualidade podemos questionar”.

E me instruiu sobre como as coisas funcionavam na União Soviética, falou de Maiakovski e de uma figura que tinha explodido, o poeta rebelde Evtuchenko. De qualquer maneira, minha matéria brilhou na manhã seguinte, porque tinha sido abrangente, ainda que os fatos sobre Pasternak fossem escassos – ninguém, na verdade, sabia quem ele era. Naquele momento, começou a se fortalecer a amizade que perdura até hoje. Daquele porão que era o Clubinho, no qual Polera – irmão do compositor Joubert de Carvalho – ia para o piano e os artistas, escritores, críticos e jornalistas bebiam e comiam o melhor picadinho da cidade, até os encontros, hoje, no chá da Academia Paulista de Letras, foram não sei quantas viagens pelo mundo e pelo Brasil, não sei quantas palestras lado a lado.

Naqueles momentos de Clubinho, fiquei comovido com a atenção que me deu aquela que já era considerada a “grande dama” das letras (horrível este dama) brasileira. Lygia gostava de me relatar seus primeiros tempos de faculdade de Direito, já que foi das primeiras mulheres a serem aceitas na São Francisco. Não me lembro se eram seis ou onze, olhadas de lado, com desdém e insultadas com a frase: “Não é melhor vocês se casarem e terem filhos, que esse é o lugar da mulher?”. Mais tarde, nosso presidente, também lá formado, resumiria tudo na frase “recatada e do lar”.

Havia também quem delas gostasse, as incentivasse e levasse para as lutas políticas contra Getúlio Vargas. “Certa vez, nós, mulheres, estávamos à frente de um grupo enorme, quando a polícia veio para cima com tudo. Resistimos, os homens nos protegiam e nós protegíamos os homens. A partir dali, tivemos mais respeito. Boa aluna, muitos prestavam atenção em mim. Confesso, eu era bonita demais”.

Ouvi dezenas de vezes a história de Silva Jardim, parece-me que primo de Lygia, ou talvez tio, agora é minha memória traindo. Havia nela fascínio e dor por aquele homem, que fez Direito na mesma faculdade que ela viria a cursar depois. Silva Jardim deixou a advocacia, foi lecionar, casou-se com uma filha do conselheiro Martim Francisco de Andrada e, em 1884, abriu a Escola Neutralidade, de ensino primário. Abolicionista e republicano da primeira hora. Lygia contava como se estivesse escrevendo a odisseia do jovem com saúde frágil (romantismo que a escritora exacerbava) que teve uma vida de militante agitada, moveu-se entre paixões e ódios (a polarização não é nova no Brasil), aplausos, vaias, agressões e perseguições. Tentou, sem sucesso, uma cadeira no Congresso e foi derrotado. Com intenção de descansar, viajou para a Itália. Em Pompéia, subiu ao Vesúvio e foi tragado por uma fenda junto à cratera. Mas há uma versão de que foi suicídio, ele teria se atirado.

Ouvi ao longo dos anos e compreendi que Lygia só podia ser escritora, pelo poder narrativo, pela paixão com que contava, se abria, falava do pai jogador, do brilho e da atmosfera dos cassinos ou rodas de jogo, das amizades familiares, do comportamento das mulheres de sua geração. Tudo isso vimos em seus contos e romances.

Em uma das dezenas de viagens que fizemos juntos, chegamos a Aracaju, anos 1970. Um surpreendente encontro em que estavam também Osman Lins, Julieta Godoy Ladeira, Nelida Piñon, Ricardo Ramos, Antônio Torres, João Ubaldo Ribeiro e um mundo de gente de primeira categoria. Tempos em que aconteciam festivais pelo Brasil inteiro. Cultura não era, como hoje, obscenidade. Certa noite, Osman Lins, com o talento de escritor e professor, tinha acabado de narrar o árduo processo de criação de *Avalovara*, romance muito bom e de leitura difícil. Levantou-se um sujeito, daqueles que querem estar em cena e desejam expor sapiência, erudição. Eram quase 23 horas e o tipo a falar, falar, repleto de citações. Todos incomodados, e o “sábio” estava longe de terminar. De repente, Lygia sussurrou: “Osman, Osman, estou com uma fome danada! E você?”. Na mesma hora, Osman, com educação e firmeza, interrompeu o sujeito, dizendo: “Vamos convocar uma mesa somente para nós dois, então você me explica meu livro, e estamos conversados. E vamos comer!”. Imediatamente, todos se levantaram, aplaudiram Osman e gritaram: “Boa, Lygia, teve coragem”.

Outra vez, fomos os dois a uma biblioteca de periferia em São Paulo. Chovia que fazia gosto. Longe, longe. Muito além de Vila Brasilândia. Finalmente chegamos. A bibliotecária veio, aflita: “Me desculpem, me desculpem, fiz de tudo, mas vieram somente quatro pessoas. Vocês querem adiar? Tem até um lanche modesto”. Lygia me olhou:

“Ignácio de Loyola Brandão Fagundes Telles. Eu não vou embora, se quiser, vá!”.

Há mais de trinta anos, ela juntou amigavelmente nossos sobrenomes. Uma honra e privilégio, diz o clichê. Adoro certos clichês.

“Somos dois, com a bibliotecária, três, mais quatro que enfrentaram uma noite dessas somamos sete. Fico também”.

“Está aprendendo, Ignácio? Os leitores são tão poucos que não podemos perder nenhum. E, acima de tudo, respeitá-los”.

Fizemos uma roda de cadeiras, dividimos o lanche. Aposto que aqueles quatro jamais esquecerão.

Se dizem que Clarice Lispector é enigmática, Lygia não é menos. Impossível esquecer um encontro em Colônia, Alemanha, no final dos anos 1970, comandado por Ray Güde Mertin, agente e tradutora. Na mesa estavam Lygia, João Ubaldo Ribeiro, Márcio de Souza e eu. À nossa frente, uma plateia de cem alemães que não falavam português. Ou devia haver meia dúzia que compreendiam. Havia tradução simultânea e cada um tinha seu fone de ouvido. Lygia foi a última a falar. E falou. Foi falando e crescendo, ela se empolga, vantagem, é pura paixão, vira turbilhão. Os alemães, hipnotizados. De repente, percebemos, da mesa, que a plateia começou a retirar os aparelhos dos ouvidos,

inquieta, surpresa. Ray Güde correu e descobriu. A intérprete tinha desmaiado na cabine, sabe-se lá por quê.

Enquanto se providenciava atendimento, comunicou-se ao público que teriam de interromper, não havia substituta (quem disse que a Alemanha é perfeita?). Lygia ia parar. Várias pessoas se levantaram:

“Que ela continue!”.

“Mas não haverá tradução”.

“Com tradução ou sem tradução, que ela fale. Queremos ouvi-la, na língua dela, é fascinante a sensação, uma coisa misteriosa”.

Ray disse à Lygia:

“Fale uns dez minutos mais e encerramos”.

Lygia sorriu, percebemos seu orgulho, e continuou a falar. Mas quem a segura? Os dez minutos foram vinte, trinta, e a plateia paralisada se ergueu em aplausos que não paravam mais. Márcio, João Ubaldo e eu nos retiramos sorrindo, depois de fazermos à Lygia uma reverência prolongada, como fiéis súditos. Ela gritou:

“Esperem! Vocês vão me levar para a famosa cerveja aqui da cidade”.

É a Kölsch, altamente fermentada, com uma cor de palha brilhante, que tanto pode ser servida em copos pequenos – o garçom passa de minuto em minuto trocando os vazios – como naquelas jarras de 24 centímetros de altura. Degustando bratwurst, camembert empanado e reiben küchen, devagar Lygia se mostrou boa de fala e boa de copo, estava bem-humorada (nunca a vi mal-humorada) e nos obrigou a um juramento:

“Jurem que amanhã me levam às papelarias e farmácias. Quero comprar canetas e cadernos e cadernetinhas e esse tal de Farmaton que o João Ubaldo elogia tanto”.

Aquilo significou horas e horas caminhando. Bom que Colônia é boa para caminhar. Em outra viagem, no trem, entre Hamburgo e Frankfurt, entramos, sentamos, esperamos. Inexplicavelmente, o trem atrasou, coisa que parece impossível na Alemanha, mas aconteceu. Estava quente, o ar-condicionado não tinha sido ligado ainda. Lygia inquieta. O que será? Foi aí que João Ubaldo ouviu um apito, calculou que o trem ia partir, virou-se para Lygia e gritou:

“É isso, Lygia. Você está sem cinto. Sem ele, o trem não sai! Culpa sua! Coloque o cinto, rápido”.

Afobada, nervosa, ela procurou o cinto inexistente, mas o trem partiu. Ela percebeu, caiu no riso. Prometeu: “Essa eu devolvo”.

Em Hamburgo, saí sozinho em busca de cartões-postais. Tenho coleção. Não os normais, vistas de cidades, e sim os criativos, curiosos, excêntricos, etc. Uma hora, dei com um que me tocou: mostrava uma casa de madeira azul-escura, no final da tarde, com janelas iluminadas por dentro por intensa luz amarela. Era uma casa que me acompanhava em sonhos desde a infância em Araraquara, anos 1940; casa misteriosa, nunca se via quem morava ali. Um dia, amanheceu no chão. E aquele cartão era, sei lá como, a mesma casa. Comprei. De que modo uma casa em Hamburgo me devolvia à infância? Na hora do jantar, mostrei à Lygia. Ela agarrou o cartão, exclamou:

“Esta casa é minha. É a casa de um conto que tenho na cabeça. É a mesma. Coisa louca, como explicar? Tenho esta casa na cabeça há anos e anos. É minha. E este cartão é meu, você vai me dar. Não devolvo. E diga a todos que você comprou para mim, e nem sabia que esta casa existia em minha cabeça”.

Ficou com o cartão. Nunca mais encontrei outro igual – e já passei por centenas de papelarias no mundo. Era para ser dela. Ainda existe nas coisas dela o cartão da Casa de Azul com janelas amarelas? E como podia ser a casa dela, a minha, se estava na Alemanha? Enigmas que jamais serão resolvidos. Nem queremos. Literatura é isso.

Ah, sim, Lygia deu o troco. Em Berlim, todos estavam hospedados em um prédio no final do Kurfürstendamm, ou Kuddam, então a avenida principal (o Champs-Élysées de lá) na parte ocidental. Ainda havia o muro. Quase final da tarde, Lygia saiu sozinha – o que era uma temeridade, o sentido de orientação dela sempre foi pior do que um Waze alucinado que nos deixa nos lugares mais insólitos.

O tempo passou, hora de ir para a palestra, creio que a última da temporada. E nada de Lygia. Nervosismo geral. Não existia celular na época. Em cima da hora, decidimos ir embora. Um ficaria esperando, se ela chegasse seria levada, falaria por último. Aliás, sendo a melhor de todos nós, ela sempre fazia o fechamento. Chegamos ligeiramente atrasados – não façam isso na Alemanha –, afobados, suados de angústia, imaginando como achar Lygia naquela cidade.

Quando entramos, Lygia estava na mesa:

“Ficaram nervosos? Ou, como homens, foram a esses *peep-shows* de sexo ver mulher nua por 5 marcos? Eu disse que daria o troco”.

Pagamos a ela um régio jantar no Paris Bar, na Kant-Strasse, frequentado por intelectuais como Peter Schneider, Hans Christoph Buch, Martin Walser, Botho Strauss e atrizes como Hanna Schygulla e Angela Winkler – no auge da fama. Tinha sido também o quartel-general de Fassbinder.

Lygia. Linda, jamais perdeu o riso, os olhos brilhantes. Conserva o humor e a altivez. Fala em quase todas as reuniões e quando se sente atrapalhada ou repetitiva, afinal, passados os 90 – jamais se pergunta a idade de uma pessoa –, a memória nos trai ou inventa, cria; Lygia sorri, pede desculpas e começa tudo de novo, e aplaudimos. Ela é soberana, dignifica a Academia ao lado de mulheres incríveis como Ana Maria Martins, Renata Pallottini e Ruth Rocha. Na cadeira de rodas – quebrou o fêmur certa vez –, Lygia não perde reunião, posse, festa e, quando chega, há um beija-mão. Nos almoços de fim de ano, sua taça de vinho tinto está cheia e ela degusta com prazer.

Jamais esquecerei que uma noite, na entrada do Teatro Maria Della Costa, Lygia me apresentou uma mulher solar, loira, cativante, sorridente e genial chamada Hilda Hilst.

## LYGIA É COMO UM JARDIM SELVAGEM

Luiz RUFFATO<sup>1</sup>

### MUITO PRAZER

Em 1967, o escritor, infelizmente hoje esquecido, Marques Rebelo publicou uma *Antologia Escolar Brasileira*, destinada “aos ciclos ginasial e colegial”, que possuía uma peculiaridade: os autores eram apresentados no sentido dos mais recentes para os mais antigos, “de sorte que o estudante tome inicialmente contato com aqueles cuja linguagem e motivação literária lhe sejam mais afins”.

Sempre achei essa ideia fascinantemente óbvia e, no entanto, ela nunca foi adotada. A Literatura não deve ser entendida como uma sucessão cumulativa de conhecimentos. Diferente da História, que, presa ao espaço, evolui no tempo, a Literatura organiza-se de outra maneira, vinculada a espaço e tempo sim, mas não ancorada neles. História é fato, Literatura é transcendência.

Exponho isso porque tive a felicidade de penetrar na casa da Literatura no momento mesmo em que ela festejava a vida – e não naqueles palacetes solenes, cheios de retratos empoeirados de personalidades mortas. Assim, minha relação com os livros deu-se por meio do prazer da leitura e não pela obrigação dos estudos. Voltemos, então, a Cataguases, minha cidade-natal, e ao começo dos anos 1970.

Eu havia há pouco me mudado para um bairro nascente, Paraíso, e não conquistara ainda nenhum amigo. Descobri que um grupo de meninos, mais ou menos da minha idade, reunia-se todo sábado na casa de um deles, João (João Batista Novaes Filho), num bairro próximo, Beira-Rio, para disputar partidas de jogo de botão. Não me lembro exatamente como, mas, vencendo minha enorme timidez, acabei me enturmando com eles.

---

<sup>1</sup> É escritor. Natural de Cataguases (MG), estreou na literatura com o livro de contos *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998). Em 2000, publicou *Os Sobreviventes*, menção especial do Prêmio Casa de las Américas. Seu primeiro romance, *Eles eram muitos cavalos* (2001) recebeu o troféu APCA e o Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional. Também escreveu *De mim já nem se lembra* (2007) e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009). Seus livros, publicados em 11 países, também ganharam vários internacionais (Casa de las Américas, em Cuba; Hermann Hesse, na Alemanha). E-mail: [luizruffato@uol.com.br](mailto:luizruffato@uol.com.br).

João tinha um defeito físico, seqüela de uma paralisia infantil, que sublimava desfilando uma longa cabeleira preta, encaracolada, montado em sua bicicleta novinha em folha. Simpático, inteligente e cativoso, provocava inveja em nós, por estar sempre cercado pelas meninas, encantadas com seu carisma. Dele conhecia apenas isto: sua popularidade e o gosto pelo futebol.

Certa feita, chegando com antecedência para mais um campeonato de botão, João me encaminhou ao quarto dele e me exibiu orgulhoso o seu tesouro: inúmeros discos de cantores nacionais e internacionais, a *Enciclopédia Barsa* completa e uma estante abarrotada de livros. Destacando-se, entre eles, uma coleção de capa dura azul, intitulada *Literatura Brasileira Contemporânea*, em trinta volumes perfeitamente alinhados.

João percebeu meus olhos cobiçosos e perguntou se eu queria lê-los. De imediato, respondi que sim, e ele, magnânimo, me ofereceu o primeiro volume, *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego. Aquele sábado, embora adorasse jogar botão, perdi todas as partidas, tal a ansiedade de voltar para casa e mergulhar naquelas páginas, descobrindo, recheadas de fanatismo religioso e violência insana.

No domingo, antes do almoço, lá estava eu, de novo, à porta da casa de João, trêmulo, para devolver o livro já lido, na esperança de pegar outro. Ele me recebeu com surpresa e repassou o volume 2, *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, que devorei com o mesmo entusiasmo e perplexidade – perplexidade por estar descobrindo novos mundos, que sequer imaginava pudessem existir.

E volume a volume, cheguei voraz ao número 20, *O Jardim Selvagem*, de Lygia Fagundes Telles.

## **O JARDIM SELVAGEM**

Publicado em 1965, pela Martins Editora, *O Jardim Selvagem* já se tornara um clássico contemporâneo, nove anos depois, incorporado àquela coleção de capa dura azul. Não conseguiria descrever todas as sensações que me disputaram naquela tarde, acesa ainda hoje em minha memória. A solidão, as pequenas crueldades, o cotidiano cinzento e irreal, as alegrias voláteis, os medos, as amarguras, o passado que não passa... Tudo o que Lygia expunha naqueles doze contos era estranhamente familiar aos meus catorze anos de vida... Ela escrevia para mim, e somente para mim...

Pouco depois, na casa de uma amiga, Rose Laura Lopes Pinto, descobri outros dois livros de Lygia, a 4ª edição de *Ciranda de pedra* e a 3ª de *As meninas*, ambos romances publicados pela Editora José Olympio. Mais tarde ainda, estudante pobre em Juiz de Fora, garimpava nos ótimos sebos da cidade mais títulos, incluindo dois que ela renega como “juvenilidades”, *Praia viva*, de 1943, e *O cacto vermelho*, de 1949.

Minha admiração pela escrita de Lygia, ao mesmo tempo simples e complexa, só fez crescer ao longo dos anos, pois, coisa rara, desde *Ciranda de pedra*, publicado originalmente em 1954, ela vem mantendo o nível de excelência em sua extensíssima carreira. Prova disso, basta tomar ao acaso qualquer um dos 53 textos das duas antologias organizadas pela própria autora, *Meus contos preferidos* e *Meus contos esquecidos*, lançadas em 2004 e 2005, respectivamente.

Lygia ocupa um papel importantíssimo na discussão do lugar da mulher na sociedade brasileira. Sem alarde, certamente seus livros contribuíram sobremaneira para a tomada de consciência de seus milhares de leitores. As mulheres de seus livros são fortes, decididas, impetuosas, ainda quando aparentemente submissas e conformadas. Um exemplo – um entre inúmeros outros que se alastram por toda a sua vasta obra – é o romance *As meninas*, corajosamente lançado em plena ditadura militar.

E aqui outro aspecto importante a ser ressaltado: Lygia nunca se furtou a expor de forma clara seu profundo asco ao autoritarismo e ao conservadorismo, seja cristalizado na política institucional – em romances como o citado *As meninas*, ou em contos como *Seminário dos ratos* –, seja dissimulado em preconceitos e tabus – a homossexualidade na obra-prima da narrativa curta, *Uma sombra branca e pálida*, ou o adultério em *O menino* ou em *O moço do saxofone*, por exemplo.

## EU PEDI LYGIA EM CASAMENTO

Em 2000, ainda anônimo candidato a escritor, visitei o apartamento de Lygia, em São Paulo, acompanhando os escritores Ronaldo Cagiano, Whisner Fraga e Nilton Resende (que estudava a obra dela, à época). Lygia, amabilíssima, nos recebeu com chá e biscoitos, e generosa compartilhou conosco aquela tarde fria de maio. Encabulado, eu a ouvia, sorvendo extasiado uma a uma as suas palavras.

Linda, elegante e sofisticada, Lygia concentrava sua atenção, respondendo com real interesse perguntas que provavelmente estava cansada de ouvir. Quando nos despedimos, ela fez questão de presentear cada um de nós com um livro autografado. A mim coube *Invenção e memória*, que acabava de sair pela Rocco.

Já à porta, aguardando o elevador, pronunciei talvez minhas primeiras e acanhadas palavras daquele encontro. Disse: Lygia, se pudesse, me casava com você. O elevador acabara de chegar. Ela pediu para que o segurássemos, entrou, demorou-se um momento, e regressou com um exemplar de *Pomba enamorada*, publicado pela L&PM, e falou, os maravilhosos olhos sorridentes: Leve esse também, você merece!

\*\*\*



Quando Lygia Fagundes Telles estreou, a literatura brasileira carecia de vozes femininas na prosa de ficção. De real importância, apenas a injustiçadíssima Júlia Lopes de Almeida – ainda agora desprezada pela crítica –, Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e a hoje pouca lembrada Dinah Silveira de Queiroz.

Lygia já surge com voz própria e universo autônomo, como assinalava Antonio Candido no artigo “A nova narrativa”, publicado em *A educação pela noite*, de 1986. Segundo o crítico, Lygia “sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização”.

Sucesso de público e de crítica, pouco a pouco Lygia galgou seu próprio espaço, largo e amplo, abrindo ao mesmo tempo caminhos para as novas gerações, seja influenciando os autores que surgiam, por meio de seus livros, seja oferecendo a sua mão sempre amiga para os que a procuram. Lygia Fagundes Telles é um dos maiores nomes da literatura de língua portuguesa de todos os tempos.

## ELA ESTÁ ALI

Natalia Borges POLESSO<sup>1</sup>

Bem ali. Duas fileiras nos separavam. Esta era a distâncias. Duas fileiras. Lygia Fagundes Telles e seu imenso universo bem ali. Possibilidades infinitas de contato, estruturas desintegradas e nossos mundos agora seriam: o nosso. Nós no mesmo ambiente. Real. Cerimônia do 58º Prêmio Jabuti. Se eu levantasse naquele momento e saltasse os acentos, se eu acotovelasse algumas pessoas, quem sabe se eu até pisasse uma ou outra cabeça mais distraídas, poderia até me instalar ao lado de Lygia. Mas acho que ela se assustaria.

Não sei.

Talvez esperasse que algo assim pudesse acontecer em algum momento de sua vida. Talvez já tivesse até escrito: *a estranha empoleirou-se no acento e não, acho que não, a desconhecida tinha os pés enfiados entre as poltronas. Calçava modestos sapatos bege, acho que não. Não poderíamos prever seu texto. Portanto sua espera fica suspensa.*

Flutua um texto-potência.

O primeiro livro de Lygia que toquei foi “Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos.” Uma edição muito simples da L&PM, seleção da professora Lea Masina. Me mostrou o livro a colega de faculdade com quem eu estava flertando à época. Haja tempo para tanto tempo. Olhei o título e pensei: que enorme! São três linhas para explicar um livro tão pequeno. Ela tirou o livro da minha mão, abriu e leu: *O rancho azul e branco desfilava com seus assistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor.* Fechou o livro.

Uau.

Instalou-se dentro da minha cabeça, uma cena completa, complexa, recheada. Aquilo era um jeito maravilhoso de povoar a imaginação. Aquilo era um jeito maravilhoso de começar uma história.

---

<sup>1</sup> É doutora em Teoria da Literatura. Publicou *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013), dois volumes de poesia *Coração a corda* (2015) e *Pé atrás* (2018); e *Amora* (2015), vencedor do Prêmio Jabuti. Recentemente a autora foi selecionada para a coletânea Bogotá39. Natalia tem seu trabalho traduzido para o inglês e o espanhol e está publicada em diversos países. E-mail: nbpoless@gmail.com .

Pra mim, Lygia ficou sendo essa escritora. A que desde o começo instala sua narrativa na nossa cabeça. Instala e alastra a prosa, como teia. Me sinto imediatamente arrebatada para dentro do texto, enredada numa touceira, como alguém que vai todos os dias a um antiquário olhar uma tapeçaria, como alguém que não se dá conta de quando passa a ser a própria caça, de quando passa a ser peça. Sento-me num tamborete, finco os cotovelos nos joelhos, apoio o queixo nas mãos e assim fico imersa na prosa de Lygia.

Essas escolhas que parecem tão banais: tamborete, fincar os cotovelos, subir a tortuosa ladeira, acompanhar as casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios, avançar até o pôr do sol, avançar obediente, como formigas resignadas, como uma tigrela, que gosta de âmbar.

Âmbar.

Essas escolhas imagéticas, compostas por palavras dispostas diligentemente, representam muito bem a prosa de Lygia. Essa bolha de sabão tão frágil, tão efêmera, mas tão absolutamente hipnotizante, que enquanto está no ar, enquanto se mantém em toda sua fragilidade e magistral existência, toma para si os olhares e os desejos e cria essa dimensão, esse espaço-tempo de uma ficção tão particular.

Toca. Ao menos me toca. Há coisas que não podemos explicar.

Tenho uma grande amiga, escritora também, que ama Lygia. Consegui para ela uma edição fac-similar de “Praia Viva”, cometemos este pequeno sacrilégio, já que não se encontra este livro por um preço que caiba em nossos bolsos. Ela sim é a verdadeira fã número #1 de Lygia, aquela que vai a lugares que a própria autora tentou apagar. Mas enfim, essa é outra história.

A prosa de Lygia.

Um gesto.

Eu diria a ela se pudesse: A estrutura, Lygia, – e abriria e fecharia minha mão ressecada ensaiando esses círculos, e ela olharia meu gesto impreciso – sabe?

Ela, num movimento impregnado de precisão e leveza, deixaria o ar envolto em alguma... alguma... estrutura mágica e diria: Nem insólita, nem líquida, nem realidade, nem sonho.

Acho que quando Lygia escreveu esta frase, pensou em sua prosa, em seu estilo, pensou que todos os críticos e críticas, teóricas vindouras utilizariam esta mesma frase para descrevê-la.

Mas o que importa a estrutura? Lygia me ensinou a olhar mesmo foi o quintal e a meninice, me ensinou o exercício contínuo de tentar capturá-los nessas frágeis membranas que construímos ao redor da realidade. O exercício é este: soprar com

delicadeza, entender as leis físicas que regem sua composição, entender como empreender a quantidade certa de força para cada bolha.

E admirá-las sempre.

E deixar que estourem

e deixar que se escapem.

Não levantei da minha cadeira. Espichei meus olhos, finquei os cotovelos no banco da frente e admirei sua presença.

## NARRATIVA DENSA MARCADA POR UM ACENTO CRISTALINO E MUSICAL

Ronaldo CAGIANO<sup>1</sup>

Como escritora, tenho paixão pelo sonho. É a única coisa que vale a pena num país como este. Se você não sabe sonhar, senta no último degrau da escada, cobre a cabeça com cinzas e espera a morte.

(Lygia Fagundes Telles. In: *Jornal da USP*, 8-14 mai. 2000).

Dois aspectos, a meu ver, como leitor e escritor, particularizam a obra ficcional de Lygia Fagundes Telles, tanto no romance quanto nos contos: a inegável musicalidade e a sutileza com que a autora constrói (ou mergulha) (n)a psicologia de suas personagens.

A musicalidade deriva de uma combinação estilística da sutileza vocabular com um olhar metafórico que o agudíssimo senso de observação da autora empresta à linguagem. Nesse sentido, a prosa de Lygia, ao extrapolar o mero discurso e a intensidade dramática, carrega a força de uma harmonia e de um equilíbrio próprios das composições musicais, capaz de provocar no leitor uma viagem sinestésica, pela multiplicidade de sensações que gera.

Essa preciosidade estilística funciona também como um anteparo para a densidade e a tensão que estão presentes em todos os seus livros, um recurso delicado utilizado pela autora para mergulhar na profundidade em temas complexos, sejam eles ligados ao campo político, seja para falar dos conflitos e repressões inerentes ao afeto, às drogas, ao sexo, à ditadura, às inquietações metafísicas e angústias existenciais, como, por exemplo, em *As meninas*, obra que metaforiza as dissonâncias e ambiguidades do ser e do tempo num determinado momento de transição política e de costumes. Ao percorrer esses territórios, Lygia transplanta-se para o interior de cada protagonista e, mergulhada no poroso aluvião de seus sentimentos e no redemoinho do (in)consciente, flagra sua personalidade e psicologia com tamanha e fiel apreensão, conferindo existência,

---

<sup>1</sup> É escritor, advogado e crítico. Natural de Cataguases (MG), publica em diversos jornais e revistas, dentre os quais *Jornal de Brasília*, *Correio Braziliense*, *Jornal do Brasil*, *Hoje em Dia*, e revista *Cult*. Autor, entre outras obras, do livro de poesia *O sol nas feridas* (2012), finalista do Prêmio Portugal Telecom e do volume de contos *Eles não moram mais aqui* (2015), prêmio Jabuti de 2016 na categoria contos. E-mail: [ronaldo.cagiano@hotmail.com](mailto:ronaldo.cagiano@hotmail.com).

autonomia, concretude e verossimilhança às suas dores e segredos. É a autora (ou o narrador) na pele de cada uma delas, percorrendo-lhes a epiderme substantiva de seus atos, daí a dimensão cruel, mas humanamente poética de suas histórias.

Livro paradigmático, em *As meninas* Lygia empresta todo o seu multifacetado arsenal de observadora e seu senso de análise social e psicológica para criar um romance em que explora a ancestralidade de dramas recorrentes, situações que percorrem a história individual e coletiva desde sempre, porque imanentes às ambivalências da própria condição humana. Há um esmero na construção de um painel extremamente contundente e cruel de uma época, mas com a poesia, a cristalinidade e uma implícita notação musical que regem esse debate sobre as metamorfoses, transições, confrontos e idiossincrasias de três personagens (Ana Clara, Lia e Lorena), que, vivendo no mesmo ambiente de um pensionato, partilham atmosferas e inquietações distintas, sejam no plano moral, político, religioso ou sexual, uma obra que fala justamente do escalonamento de valores individuais e coletivos num período de velozes transformações no mundo. Na esteira dessa temática, Lygia também traz, em *Ciranda de pedra* e *Verão no aquário*, outras questões ligadas aos conflitos íntimos, ligados à família e ao contexto social e burguês, e, com inegável maestria, toca nas feridas e nos tormentos que envolvem as relações, principalmente quando a solidão e a insularidade afetam de maneira crucial a existência íntima e as re(l)ações das personagens.

Vale lembrar que a universalidade desses dramas é tratada sem estereótipos ou caricaturas, mas eles embutem uma potência dialética e questionadora, sem, no entanto, desviar-se para algum tipo de proselitismo ou engajamento, patente em Lygia a habilidade de exploração do político-social ou do feminino-erótico como instância de afirmação do ser e não como plataforma de alguma arregimentação política ou de natureza reivindicativa ou ideológica. Nem por isso, a delicadeza com que enfrenta temas onerosos e polêmicos deixa de conter sua dose de consciência política, naquilo em que a escrita simboliza como foco crítico ou perquiridor de verdades transitórias ou chacoalhando convenções moralizadoras e estatutos castradores.

No tecido ficcional e nos enredos de Lygia, o objeto literário exalta-se sobre quaisquer outras circunstâncias ou apelos, até mesmo superando os esboços formais, pois no espaço em que a autora realiza uma simbiótica relação entre realidade e ficção, invenção e memória e o tangível e o sobrenatural, essa ponte se realiza num tom fabulatório que amplifica, ou abre em seu arcabouço criativo, uma fresta para a interposição do mistério e do insólito, na linha de um transe em direção ao maravilhoso. O leitor, muitas vezes, é enredado por um certo trânsito onírico ou metafísico, como se nota, por exemplo, em “Venha ver o pôr do sol” e nos contos de *Antes do baile verde* e *Seminário dos ratos*, em que o fantástico, o ilusório ou o surreal, em suas projeções anímicas, se familiarizam, de alguma forma, com os sertões (geográficos e espirituais) de Guimarães Rosa e nas veredas da ironia sutil de Machado de Assis. É uma viagem entre mundos, porque nas suas histórias a realidade transfigurada ou a ficção que se transmuta no real ou tangível são apenas dois lados de uma elegante construção em que

ela experimenta, nos limites do texto, todas as possibilidades de expressão de um drama ou de comunicação de uma situação bizarra ou inusitada, de modo a renovar a tradição, sem, contudo, negá-la, porque no amálgama dessa estruturação emerge o talento da ourivesaria.

A peculiaridade dessa *praxis* estética, com sofisticação e leveza, explicita um apuro técnico e formal e o impactante repertório imagético e sensorial que seus romances, contos e crônicas trazem, culminam numa plasticidade e num estranhamento que conduzem a leitura a um patamar epifânico, de inegável virtuosismo. É a beleza, ao mesmo tempo da concentração textual e da liturgia diáfana da palavra levadas ao paroxismo, porque vai além do tempo e das circunstâncias que operam na construção, para falar daquilo que é essencial e profundo, e por isso mesmo nos incita (como leitores ou escritores) com essa elegância artística que, ao invés de acomodar, nos desestrutura, perturba e sacode para a compreensão do sentido mí(s)tico do escrever.

## **SOBRE LYGIA**

Tamlyn Ghannam da VEIGA<sup>1</sup>

Foi nos corredores de uma biblioteca pública em São Paulo que Lygia Fagundes Telles me chamou pela primeira vez. Em meio às várias estantes repletas de títulos provocativos, os chamados de Lorena, Lia e Ana Clara foram os mais altos e eu as carreguei comigo, debaixo do braço. Aos 13 anos de idade, criança que era, acreditei que *As meninas* seria o livro mais propício à minha condição, mas eu estava enganada. A pouca idade me impediu de ouvir com atenção aquelas três vozes tão distintas que dirigem a narrativa, ainda que já houvesse um pouco de cada uma delas dentro de mim. Fechei o livro atordoada, sem entender direito o que a polvorosa que minha leitura tão imatura do romance me causava. De todo modo, naquele momento formou-se o espectro de um pacto, que apenas anos depois, novamente em uma biblioteca gratuita, definitivamente seria formalizado. Dessa vez, Lygia me convidava para assistir aos preparativos de um baile verde, cujo desenvolvimento acompanhei de maneira voraz, deslumbrada pelas possibilidades de mergulho que contos aparentemente tão banais me ofereciam. Firmou-se o tratado, até hoje vigente.

A partir de então, descobri o quanto é rica a produção literária de Lygia Fagundes Telles, seja no que diz respeito à quantidade de trabalhos escritos, seja quanto a seu incessante debruçar e redebruçar sobre os próprios livros em busca de aprimorá-los. Hoje com 94 anos, a autora paulistana publicou pela primeira vez em 1938, aventurando-se pelos contos de *Porão e sobrado*, chegando ao gênero do romance em 1954, com *Ciranda de pedra* (marco de sua maturidade literária, como considerado por Antonio Candido e acatado por ela) e alcançando, por fim, um considerável número de obras criadas em ambos os gêneros, além de sua ficção memorialística, nas quais impera um realismo intimista muito particular à escrita de Lygia. O terreno lygiano oferece ao leitor inúmeras alternativas para adentrá-lo e explorá-lo.

A começar pela presença constante de elementos simbólicos em todos os seus textos. É frequente a aparição de saxofones e anões, por exemplo, bem como a recuperação da cor verde na composição de seus cenários e personagens. Aquilo que pode parecer insignificante em uma primeira leitura de Lygia, ou no máximo uma escolha excêntrica mas irrelevante, ganha força e significado nas releituras, mormente se considerada a

---

<sup>1</sup> É estudante de Letras – Português e Francês pela Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora do CNPq em literatura brasileira, cuja iniciação científica tem como tema “A alteridade nos contos de Lygia Fagundes Telles”, orientada pela professora doutora Eliane Robert Moraes. Natural de São Paulo (SP), administra o canal e o site literários LiteraTamy, onde compartilha informalmente experiências literárias. E-mail: [tamlyn.ghannam.veiga@hotmail.com](mailto:tamlyn.ghannam.veiga@hotmail.com) .



produção lygiana como um todo. Nesse ponto reside o que há de mais sedutor em seus textos: a aparente incomplexidade das histórias, quando, na verdade, o que de fato está em jogo é justamente aquilo de mais complexo enquanto pendência interna dos protagonistas, latente sob a máscara do simples, da atmosfera corriqueira estruturada a seu redor.

Com base nesse movimento de revolver o cotidiano e deslocar suas bases convencionais, a literatura lygiana acaba por bagunçar o que dentro de nós supostamente estava em ordem mas não deveria estar. Embora esse processo de redistribuição por vezes incomode, ao fim mostra-se absolutamente necessário, justamente por ser tão evitado. De modo praticamente inaudível, sorratamente Lygia escancara emoções soterradas e faz emergir, através de seus personagens, pensamentos e ações condenáveis, com as quais o leitor identifica-se abertamente, sem poder negar a si mesmo esse reconhecimento arriscado. Quando traz à tona o que deveria permanecer secreto, viabilizando o acesso a outrem de maneira honesta, a autora nos concede não apenas a compreensão do outro, como também o discernimento que nos falta acerca de nós mesmos, de nossas camadas mais subterrâneas, domadas sobretudo pelas implícitos acordos sociais que ditam as relações interpessoais.

Mas as narrativas lygianas não limitam-se ao terreno do indivíduo enquanto ser isolado. A obra de Lygia Fagundes Telles é completa na medida em que abarca conflitos pessoais permeados pelos grandes problemas nacionais que lhes servem de cenário e atravessam a realidade particular de cada personagem, fazendo convergir o público e o privado de modo analítico e acurado. Esse olhar certeiro só pode se fazer presente na produção de quem possui indiscutível vocação para o fazer literário, vocação esta defendida pela própria autora como um dos motivos pelos quais ela se dispôs a escrever, mesmo ciente de todas as dificuldades que cruzam os caminhos de quem se assume escritor. Lygia crê que vocação é “ter a felicidade de ter como ofício a paixão, a liberdade de cumprir essa vontade que vem das profundezas, lá das cavernas, atender ao chamado, assumir o ofício, aceitar com alegria”. Para nossa sorte, ela aceitou o chamamento, abraçou sua vocação e seguiu o impulso dessa espécie de bolha de sabão que voou por tantos ares, englobando, capturando e refletindo em si o medo, a loucura, a morte, mas também a alegria, o espanto, a satisfação e a esperança de manter-se por meio das palavras, sem receios de suplicar ao leitor que aceite as condições do pacto e a leia, não a deixe morrer.

Eu, de minha parte, sigo preservando viva Lygia Fagundes Telles.

## **SEDUZINDO O LEITOR: OS TÍTULOS DAS OBRAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Ana Cláudia Munari DOMINGOS<sup>1</sup>  
Antonio HOHLFELDT<sup>2</sup>

**RESUMO:** Chama a atenção o fato de que, embora o título a ser dado a uma obra seja um seu elemento constituinte extremamente importante, o tema é pouco estudado pela Teoria da Literatura. Após discutirmos alguns aspectos teóricos desta questão, estudamos os diferentes títulos das obras de LFT, agrupando-as entre livros de contos e romances, concluindo a respeito do aspecto indutor/seletivo (no caso dos contos) ou simbólico (nos romances).

**PALAVRAS-CHAVE:** Título; Lygia Fagundes Telles; Contos; Romances; Teoria da literatura.

**RÉSUMÉ :** Malgré les titres des œuvres d'art soient des éléments très importantes, ils ne sont pas étudiés par la Théorie de la Littérature. Après développer des aspects théoriques du thème, nous étudions les différents titres des textes de LFT dans deux groups, les contes et les nouvelles. Notre conclusion est que les titres ont un rôle pédagogique (les cas des contes) ou sont des éléments symboliques (les cas de nouvelles).

**MOTS CLÉS :** Titre ; Lygia Fagundes Telles ; Contes ; Nouvelles ; Théorie de la littérature.

Entrevistada por Giovanni Ricciardi, Lygia Fagundes Telles, indagada sobre livros que a marcaram e de que maneira os escolhia para comprar, respondeu: “[...] comprava livros, quando jovenzinha, *seduzida pelo título*, pelas capas...” (2008, I, p. 157).

---

<sup>1</sup> É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc), na Linha de Pesquisa Estudos Literários e Midiáticos. Natural de Torres (RS), é doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Pucrs), na área de Teoria da Literatura. Integrante dos Grupos de Pesquisa Intermídia, vinculado ao CNPq, e Literatura, Artes e Mídias, da Anpoll. Participa dos projetos de pesquisa *Vozes da ficção: o narrador na cultura da conexão e Intermidialidade: objetos, teorias, práticas*. E-mail: ana.c.munari@gmail.com.

<sup>2</sup> É jornalista, escritor, político e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/Escreita Criativa e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Pucrs). De Porto Alegre (RS), é pesquisador do CNPq. Em 1981, publicou o livro *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Também escreveu sobre Teoria da Comunicação, Literatura Sul-Rio-Grandense e História do Jornalismo Luso-Brasileiro, suas áreas de pesquisa. Coordenador do Núcleo de Pesquisas em Ciências da Comunicação (Nupecc) e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. E-mail: a\_hohlfeldt@yahoo.com.br.

Qualquer um de nós, enquanto leitor, já teve sua atenção atraída, como referia Lygia, pelo título ou pela capa – quando não por ambos, dependendo de sua (in)feliz combinação. Também qualquer um de nós, enquanto criador de uma obra, em especial enquanto escritor – seja de ficção, seja de ensaios – sabe o quão pode ser difícil, por vezes, resolver sobre o título do texto, ainda que, vez por outra, aquele título surja com facilidade ou naturalidade. Pode-se dizer que título é, pois, um tema importante no âmbito da criação artística e em especial literária, para não dizer no aspecto da leitura e da hermenêutica. No entanto, ao explorar a questão dos títulos das obras de Lygia Fagundes Telles, descobrimos que este é um tema praticamente ausente de seus depoimentos ou entrevistas, bem como das análises dos críticos sobre suas obras; mais que isso, ele praticamente inexistente na crítica literária, com raríssimas exceções, inclusive nos chamados livros que refletem a respeito da escrita criativa, hoje abordagem bastante popular e variada, com enorme bibliografia.

Não desistimos, no entanto, da ideia deste estudo, e o que o leitor encontrará, a seguir, é um conjunto de observações teórico-históricas e interpretativo-metodológicas a respeito do título, sua importância e sua função na obra de arte – com ênfase na obra literária – e, em especial, uma tentativa de discussão sobre a importância e a função dos títulos nas obras literárias de Lygia Fagundes Telles.

## COMO UM TÍTULO FUNCIONA

Uma das principais funções de um título é, certamente, aquela lembrada por Lygia Fagundes Telles: a referencialidade. Podemos indicar uma obra apenas pelo seu título. Esta função tem sido também estudada com relação ao nome de batismo de uma pessoa: o *nome próprio* de uma pessoa serve para distingui-la e individualizá-la em relação a outras. Em princípio, aplicam-se as mesmas funções, quais sejam, a diferenciação, a individuação, a nomeação e a remissão. Um título permite-nos uma economia verbal significativa. Um título, de certo modo, tem o *efeito de ser* a própria obra. Não necessitamos referir “aquela obra assim ou assada”, fazendo, então, remissão ao resumo, a uma personagem, à data de seu lançamento, etc. Apenas citamos o título e, com isso, identificamos o trabalho a que queremos nos referir. Estas múltiplas funções de referencialidade estão plenamente institucionalizadas, por exemplo, quando da redação de um artigo como este. Nas notas de rodapé ou nas referências bibliográficas citamos, além do nome do autor, o nome da obra (título) e, nestes casos, a data de publicação da mesma. Daí por que há sempre uma preocupação em se evitar a duplicação de títulos, pois, para além da confusão que isso pode gerar, no campo do direito autoral, distinguem-se três tipos de títulos: a) os que são protegidos como obras; b) os que não são protegidos; c) os que são protegidos como títulos (SILVEIRA *apud* BARBOSA, 2015).

Para Denis Barbosa, citando alguns autores clássicos do direito autoral, a proteção do título depende de sua originalidade e de sua criatividade. O que se compreende por esta originalidade? É aquilo “que foi criado pelo autor”, diz ele, que implique uma

*distinguiabilidade*. No caso da obra de arte, a originalidade “se refere à forma considerada em si mesma” (2005), o que incluiria a *distinguiabilidade*, de modo que não se possa confundir com o título de qualquer outra obra *do mesmo gênero* (grifo meu), como, no caso da Literatura, drama, tragédia, comédia, etc., em que a titulação remete o leitor/ouvinte/espectador imediatamente à referencialidade daquele determinado texto. Observe-se, no entanto, que, mudando o gênero, já se pode admitir a duplicação do título, assim como, muito mais, no caso de diferentes campos artísticos (da Literatura para o Cinema, Música, etc.). Barbosa refere, ao final do artigo, o caso de *A sagração da primavera*, composição musical de Igor Stravinsky (1913): “Como esse título foi utilizado em obra musical e não literária, a utilização [para tal finalidade] é livre”. Embora o artigo não mencione, podemos lembrar que o romancista cubano Alejo Carpentier publicou, em 1978, um romance com o mesmo título, *A sagração da primavera*, que, diga-se de passagem, faz referência explícita à obra musical. Levando em conta que Carpentier vivia em Paris, no momento de criação do romance, e que o bailado de Stravinsky também estreou em Paris, ainda que muitas décadas antes<sup>3</sup>, a coincidência não deve surpreender. Antes, pelo contrário, ela foi buscada e desejada, porque funciona justamente como uma referencialidade da segunda para com a primeira obra e, neste sentido, deve ser tomada como uma espécie de *chave interpretativa* do texto literário, em função semelhante às epígrafes, por exemplo. Aliás, lembremos que muitos títulos são não apenas paráfrases, quanto paródias de outros títulos, com objetivos cômicos, grotescos ou críticos, ou, simplesmente, de filiação e a que devemos atentar quando da análise da obra.

Jéssica Corrêa (2017) tentou reunir algumas reflexões a respeito do assunto. No seu blog, embora se referindo a *romances de época*, ela defende que os títulos trazem “elementos principais da narrativa, como personagens ou lugares em que a história se passa”, acrescentando: “o título é um elemento muito importante na produção literária pois fortalece o tema, dá personalidade à obra, facilita a associação e contribui para a divulgação [da obra]”.

Ela busca sistematizar, então, os diferentes tipos de títulos, como seguem:

- tema-chave ou principal do enredo;
- referência a um local importante para o enredo;
- referência a um acontecimento importante ou decisivo;
- utilização de uma frase importante ou de impacto no texto;
- referência à personagem principal ou a alguém central para a trama;
- uso de frases de impacto que, de certo modo, resumam a narrativa.

Mais academicamente, Giana Kummer Pinto estudou a concepção do título atribuído à obra de arte. Entendendo que haja uma “associação mais profunda entre título e obra” (PINTO, 2013, p. 9), relação esta que se dá com maior ou menor consciência por parte do autor, ela estudou o tema reconhecendo, como nós, que, além do mais, o mesmo é

---

<sup>3</sup> Poderíamos discutir a questão das permissividades que a tradução, no caso dos títulos, apresenta ao estudioso. No entanto, este não é nosso tema. Em português, tanto a obra musical quanto a obra literária acabaram, inclusive por uma questão de bom senso, ganhando a mesma formulação.

pouco pesquisado (idem, p. 11). Historicamente, a autora considera que “aproximadamente até meados do século XVII, a grande maioria das obras de arte não recebia um título formal do próprio artista”, já que não vigorava o princípio da individuação da obra. Esteticamente falando, a melhor obra era aquela que mais se aproximasse (enquanto imitação, no sentido aristotélico) de modelo anterior de que deveria alcançar a mais perfeita recriação possível. Também não havia a individuação quanto à autoria da obra, conquista que surge apenas ao final do século XVIII e ao longo do Romantismo, no século XIX. Isso implicava, inclusive, que os chamados *direitos autorais* fossem pagos ao editor, e não ao autor da obra, que a entregava e dela, de certo modo, abria mão. Daí, sobretudo nas artes plásticas, os títulos que nada dizem, como *natureza morta*, *retrato* ou até mesmo a lamentável *sem título*, que caracteriza tantos trabalhos.

No entanto, para Corrêa (2017, p. 14), “ao determinar o título de uma obra, o artista possibilita adicionar a ela uma informação complementar” que, de certa maneira, dirige a atenção do receptor para o modo de olhar aquela obra. Giana Pinto (2013, p. 15), a seguir, esboça uma possível tipologia de títulos:

- descritivo;
- geográfico/paisagístico;
- nomeação de personagens;
- narrativos;
- épicos;
- cotidianos;
- referenciais de outras obras ou personagens ou acontecimentos.

Pinto (idem, p. 19) acrescenta que, na contemporaneidade, o título rompe aqueles padrões clássicos e, muitas vezes, mais confunde do que orienta, mas cumpre uma função crítica significativa ao referir-se travestidamente ao conteúdo da obra. Assim, ela acrescenta, à tipologia anterior, mais duas categorias:

- esotéricos;
- metatextuais.

Giana Pinto cita Leo Steinberg, para quem “os títulos são como a roupa que se veste quando se sai para a rua”, o que faz com que o título seja uma espécie de “legenda informativa” (2013, p. 25) – o que seria confirmado pelo depoimento de um dos artistas entrevistados pela autora, a respeito do tema, que diz: “queria direcionar o espectador para que ele tivesse a leitura que eu pretendia com o trabalho” (idem, p. 39). O título, neste sentido, seria um *comportamento verbal* (idem, p. 43).

Um curioso site, chamado “Como titular sua obra de arte” (2018), sugere alguns procedimentos para encontrar, selecionar e escolher o título a ser dado a uma obra. O artigo estabelece 19 passos a serem seguidos, distribuídos em 4 grandes momentos:

- fazer *brainstorm* de ideias e temas, a partir da elaboração de uma lista de palavras/ideias que, de certo modo, refiram-se à motivação que se encontra por trás do trabalho, buscando definir o ponto focal da obra, levando em conta

aquilo que o público precisa saber logo sobre ela e que seja significativo, tanto para o autor quanto para o receptor;

- buscar inspiração em poemas ou citações; pedir sugestões, consultar os títulos de obras semelhantes, etc.;
- pesquisar sinônimos das primeiras palavras listadas, acrescentando palavras descritivas, variando as combinações, buscando simplicidade e objetividade; para testar a escolha, traduzir o título para outros idiomas, a fim de verificar sua funcionalidade e clareza;
- por fim, escolhido provisoriamente o título, verificar se existem outras obras com igual titulação, ouvir a opinião de terceiros, avaliando sua funcionalidade mas tendo em vista, sempre, que a decisão final é do autor.

## RESPONSABILIDADES DO TÍTULO

No caso da Literatura, e em especial quando se trata de um livro de narrativas curtas, como ocorre com boa parte dos volumes editados por Lygia Fagundes Telles, Nilton Resende alerta que, “ao escolher o nome de um conto ali presente [naquele volume], assume-se o risco de lançar sobre esse texto a responsabilidade de ponta de lança, ou a de que seu nome seja representativo do conjunto” (RESENDE, 2016, p. 118). O comentário, dirigido à coletânea *Antes do baile verde*, na verdade pode ser estendido (ou não) a todas as demais coletâneas da autora (ou de quaisquer autores)? Isso é o que trataremos de verificar mais adiante, com a análise dos títulos escolhidos pela escritora para cada um de seus livros, e não apenas os de contos (ou ficções, como ela, num determinado momento, vai preferir), mas inclusive os romances e outros textos produzidos ao longo de sua carreira.

Neiva da Silva Cardoso, estudando o romance de Lygia Fagundes Telles, entende que o título de uma obra seja sempre *intencional*. Considera, por isso, fundamentais “as informações, as pistas que o título desta obra pode estar nos fornecendo” (CARDOSO, 1980). Citando Raúl Castagnino, registra: “seja qual for seu caráter, a intitulação [sic] sempre constitui fator influente na sorte do livro e o criador não o ignora” (CASTAGNINO, 1978, p. 44).

No conjunto de entrevistas e depoimentos que a escritora tem dado, ela evidencia esta preocupação e tal consciência. Por exemplo, a respeito de sua participação numa certa antologia, relembra:

Voltando ao meu conto: quero lhe confessar que esse tema, o da inveja, sempre me fascinou demais. Quando o escritor Mario da Silva Brito me convidou para participar de um livro, *Os sete pecados capitais*, e me pediu uma novela sobre a Preguiça, imediatamente perguntei-lhe se a Inveja já tinha dono. Já, já tinha, eu teria mesmo que escrever sobre a *mãe* dos pecados. O que fiz, a novela chama-se “Gaby” e é a história de um gigolô [...]. Mas fiquei assim frustrada porque no fundo, lá no limbo, já nascia em

treva e miasmas a idéia desse conto (isso foi em 1960) que só nove anos depois vim a escrever [...]. (SILVA, 1985, p. 21)<sup>4</sup>.

Pela revelação, vê-se que o título, num primeiro momento, é o tema, no caso, a preferência da escritora pela Inveja, ao invés da demandada Preguiça. O conto concluído, contudo, vai mencionar uma personagem Gaby, sem qualquer alusão ao pecado capital. Por outro lado, quando o tema da Inveja se concretiza num outro conto, ganhará um título metafórico absolutamente distante da motivação real que ensejara sua criação, a respeito do qual, diga-se de passagem, um estudioso escreveu:

O título faz referência ao fato de a personagem estar sempre suando, empapando suas camisas, que ficam enodoadas, levando para a própria vestimenta o asco que o protagonista sente por si mesmo. (RESENDE, 2016, p. 157).

Num outro momento, perguntam-lhe: *Invenção e memória* foi escrito “já pensando nesse conjunto de memória e invenção ou cada conto foi surgindo por si só?”, ao que a escritora responde:

Alguns dos pequenos contos dessa memória eu escrevi no passado. Mas retomei e dei uma nova forma. Pretendi, pelo menos, reformular aquela idéia que me pareceu boa, mas que não teria sido, na época, suficientemente desenvolvida. (MARETTI, 2002, p. 14).

Por esta resposta fica, também, evidente que a escritora não apenas revisa e reescreve seus textos, quanto os contextualiza diferentemente, escolhendo alocá-los neste ou naquele volume, às vezes reiteradamente, conforme entende (entendimento, evidentemente, subjetivo)<sup>5</sup>.

## OS PROCEDIMENTOS DA ESCRITORA: OS LIVROS DE CONTOS

Começamos esta proposta de análise pelos livros de contos, que são os mais numerosos e apresentam praticamente um procedimento padrão: o título dado ao livro é emprestado de um conto que participa da antologia. Neste caso, de modo geral, este conto sintetiza a característica dos demais textos ali reunidos.

---

<sup>4</sup> O conto referido por ela, e que surgiria mais tarde, chama-se “Verde lagarto amarelo” e é um de seus textos mais conhecidos e estudados. O depoimento – citado por SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985, p. 121 – se relaciona a um artigo: CRUZ CORONADO, Guillermo de la. O ódio caímico em Lygia e Unamuno. In: *Letras de Hoje*, v. 8, n. 1. Porto Alegre: PUCRS, 1973, p. 96.

<sup>5</sup> Muitos críticos já observaram e comentaram este procedimento de reescritura e de realocação de textos de que, aliás, Lygia Fagundes Telles não é a única praticante. Pode-se ler, especialmente, o artigo “A narrativa de Lygia Fagundes Telles”, em ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos Professores, 1972, p. 91 e ss. Mas é Nilton Resende quem se dedicou a criterioso, amplo e profundo estudo de tal procedimento, com foco no livro *Antes do baile verde*, que constitui texto de referência para o tema e cujas observações, por vezes, temos resgatado neste texto.

Do primeiro volume editado precocemente por Lygia Fagundes Telles, *Porão e sobrado* (1938), não há como falar, pois ela mesma destruiu os poucos exemplares existentes e financiados pessoalmente. Embora relativize os dois títulos seguintes, *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949), de que boa parte dos contos reelaborou e alguns voltaram a ser publicados em outras antologias, nunca quis reeditá-los como tais<sup>6</sup>. No entanto, esses títulos constam de sua bibliografia oficial e, com alguma dificuldade, ainda podem ser encontrados em sebos do País. Começamos, pois, por eles.

*Praia viva* (1944) apresenta dez narrativas curtas, sendo a segunda aquela que dá título à obra. O conto se constitui de duas partes. Na primeira, transcrevem-se partes de uma carta escrita por – sabe-se depois seu nome – Francisco a Susana, anunciando seu próximo casamento, no dia seguinte àquele da escritura. Um *flashback* mostra ao leitor como os dois se conheceram. Depois, o texto retorna ao presente. Susana decide sair em busca do antigo amor, pois imagina que isso ainda seria possível: telefona para a antiga casa, sendo atendida pela agora esposa do mesmo. Desiste de sair, sobretudo depois que é informada pela filha da empregada que a carta chegara naquele dia, mas andara perdida, por equívocos do carteiro, por mais de uma semana, em outra casa. Ou seja, aquele *amanhã* já ocorrera há mais tempo. Ela desiste, então, de sair, abre a janela e fica tratando de suas plantas, junto com a menina.

Há duas referências, no conto, à palavra *praia* e uma ao adjetivo *viva*. Na ordem, este *viva* antecede o substantivo *praia* e, de certo modo, parece sintetizar a ideia do conto, mas, na verdade, é uma armadilha ao leitor. É que, aqui, Susana imagina poder reatar o romance, afastando a concorrente. E o motivo é simples, “recomeçaremos, sim, a intrusa que saia. Tomar o meu lugar... Mas se estou viva!” (p. 27). Ocorre, porém, o equívoco quanto a tal possibilidade e ela, nostálgica, relembra a praia em que vivera: “Sempre desejara voltar àquela praia. Lá passara a meninice e fora um tempo tão feliz” (p. 31). No final do texto, uma referência ao pai, que costumava falar sobre os perigos do mar sem jamais ter-se distanciado dele, contudo. Daí a conclusão da personagem, de cunho filosófico e generalista, que metaforiza sua reação à informação:

Queixava-se, mas gostava. Ele e todos os outros homens faziam parte da praia, como os penhascos, as conchas. Eram como aquela praia mesmo. Batidos sempre, maltratados sem motivo pela vida que ficava ruim de repente. Queixavam-se, queixavam-se, mas se exasperavam durante as calmarias longas. Tinha que ser, tinha que ser... [...] Como se estivesse ficado muito tempo longe, fez perguntas sobre uma porção de coisas, com essa doce e fatigada curiosidade dos convalescentes. (TELLES, 1944, p. 32).

---

<sup>6</sup> Nilton Resende, em correspondência a mim dirigida, observa: “De *O cacto vermelho*, alguns sobreviveram por algum tempo; outros permaneceram: “Os mortos” e “Olho de vidro” permaneceram até a 8ª edição de *Antes do baile verde*; “A recompensa”, apenas até ser incluído em *Histórias escolhidas*; “A confissão de Leontina” está em *A estrutura da bolha de sabão*; “O menino” atualmente se encontra em *Antes do baile verde*; “A estrela branca” está em *Um coração ardente*. Assim, do livro *Praia viva*, de fato não restou qualquer texto; e de *O cacto vermelho* sobraram apenas 3, devidamente retrabalhados.



Num deslocamento semântico do gênero, o texto passa do homem explícito (o pai) para os homens, enquanto categoria de seres, para antecipar a reação imediata: como uma convalescente de alguma doença reage à decepção e à dor de saber que o antigo amor se casara com outra. A praia não é apenas um lugar específico, mas aquele espaço (de memória, no passado) do aconchego e de segurança.

Estes dois temas combinados, melhor, articulados, marcarão todo o volume, com maior ou menor ingenuidade: os homens, enquanto seres humanos, estão fadados ao sofrimento, mas como sísifos, são capazes de se recuperar e ultrapassar os desafios e as suas dores. Porque os seres humanos são, como refere o conto e generaliza-se a todas as narrativas do volume, uma praia viva: batida pelo mar, ela se reconstitui continuamente.

*O cacto vermelho* se compõe de doze narrativas curtas, sendo aquela que dá o título ao volume a sua derradeira (1949). Trata-se de uma narrativa mais longa, quase uma novela, não fosse a centralidade do tema, que fecha mais de 70 páginas. É um texto claramente romântico e, neste sentido, dos trabalhos menos representativos da arte de Lygia Fagundes Telles, tanto que, ao que eu saiba, nunca mais foi reimpresso. Há uma novidade no texto: o narrador está consciente do leitor, o que é, no mínimo, incongruente, pois sua narrativa se dá em *flashback* e ele se encontra internado numa clínica psiquiátrica por ter matado o filho de cerca de cinco anos de idade, atormentado pela desconfiança de que, ao gerar um filho com a esposa, a quem identificava semelhante com a mãe, teria procriado com a própria mãe, como um Édipo redivivo, pois Rosa, a esposa, era como uma reincorporação daquela mãe a quem ele adorara e que fora morta pelo pai, graças às suas violências, sendo ele criado por uma tia, irmã do pai, mas que se tornara seu anjo protetor. Assim, a personagem é caracterizada como alguém marcado por uma história pretérita familiar de violência sexual contra as mulheres, desde os tempos de seu avô e, inclusive, de rechaço pelo próprio pai. Com a morte da esposa, a personagem-narradora tem uma regressão: expulsa a tia, torna-se profundamente violenta e, enfim, chega ao assassinato do filho, que renega, por fazê-lo sentir-se pecador e, sobretudo, porque o nascimento do menino levava à morte da mãe. Este volume, reconhecido pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Afonso Arinos, e o conto que dá título ao livro, referindo-se à personagem, sintetizam sua imagem enquanto um cacto vermelho: o cacto é planta espinhosa e que, em princípio, rechaça qualquer proximidade. No caso da coloração, sabe-se serem cactos relativamente pequenos, extremamente espinhosos, de que apenas as flores são vermelhas. Neste caso, deve-se entender, contudo, a referência à cor como metáfora do sangue e, por extensão, do crime.

Ora, a consulta aos demais contos do livro nos permite verificar temas conexos, não necessariamente de assassinatos ou mortes físicas, mas de rejeições e negativas das personagens a qualquer relacionamento mais *humano*, levando, pois, a uma paisagem inóspita, desértica, de que os cactos apenas são os habitantes e cuja proximidade com eles é sugerida pela escritora.

Os livros que se seguem são os romances, de que falaremos depois, *Ciranda de pedra e Verão no aquário*, entre os quais ela publica nova seleção de narrativas curtas, *Histórias do desencontro* (1958), sobre o qual Eduardo Portella chegou a escrever: “às vezes ficamos em dúvida se ela teria pensado em um título isolado ou imaginou, misteriosamente, uma legenda que cobrisse por inteiro o seu percurso ficcional” (PORTELLA *apud* TELLES, 1984, p. 5). São quatorze contos. Nenhum tem o título dado ao volume, mas o segundo conto denomina-se “O encontro”. Para quem ler o texto, fica evidente a ambiguidade entre o título e o relato: ou ele se refere a uma mulher que antecipa sua própria morte, quando cavalo e cavaleira se precipitam num penhasco, ou fala sobre uma mulher que, retornando ao passado, revê sua morte, que tenta impedir, em vão<sup>7</sup>. Todos os demais textos resultam, igualmente, em separações e solidões, como aquele “As pérolas”, que abre a coletânea, em que o marido, condenado à morte por doença, assiste e até ajuda a esposa a sair para uma festa onde, ele intui, ela encontrará um eventual amante. As joias referidas, num primeiro momento, são escondidas por ele, por ciúmes, mas quando a mulher já se distancia no jardim, ele a chama e devolve-lhe o colar. Neste volume aparece, pela primeira vez, aquele que certamente é seu texto mais conhecido e admirado, “Venha ver o pôr-do-sol”, que seria retrabalhado sucessivamente em diferentes volumes. Quanto ao texto que encerra o livro, o conto “Um coração ardente”, também reescrito e republicado em outros livros<sup>8</sup>, é igualmente um relato de encontro e desencontro, em que um jovem ardentemente apaixonado descobre, primeiro, que sua amada era uma jovem prostituta e, depois, que houvera um engano que levara à morte da mesma. Seria trágico, sem dúvida, tonalidade de muitas narrativas de Lygia Fagundes Telles nestes primeiros trabalhos, mas aqui há uma espécie de transfiguração da morta numa flor que sobrevive na sarjeta, num processo anímico que chega até Deus: a personagem que é, também, o narrador, abraça-se a uma árvore, reconhecendo sua força vital, “como se tivesse encostado a face na face de Deus” (p. 194), procedimento semelhante àquele praticado no conto “Praia viva”, antes mencionado, evidenciando uma metamorfose escatológica importante, que marca a experiência de várias personagens da escritora.

Deve-se, pois, registrar que, embora aparentemente o procedimento de batizado do livro tenha mudado, na verdade ele sofreu apenas uma matização: o título do conto funciona como uma espécie de ironia em relação ao que, de fato, pretende-se discutir: o aparente encontro é a síntese de uma imensa e constante série de desencontros.

O próximo livro de contos chama-se *O jardim selvagem* (1965). Como muitos críticos registraram, o título chama a atenção pela evidente contradição de seus dois termos, o *jardim*, elemento de civilização, algo que se espera organizado, e a *selvageria* que o caracteriza. É assim que o entende Vera Maria Tietzmann Silva, que, depois de comentar estes aspectos, conclui:

---

<sup>7</sup> O conto tem movimento semelhante a um outro, chamado “A caça”.

<sup>8</sup> Ele batizará, inclusive, uma coletânea posterior, publicada em 2012, e sobre a qual, na orelha da obra, a editora registra: “Os contos reunidos aqui, selecionados pela própria autora, foram escritos entre as décadas de 1950 e 1980 e fazem jus, cada um à sua maneira, ao título dado ao volume”.

[...] Tudo é negado pela segunda expressão. *Selvagem* é um adjetivo que sugere pujança vital e implacabilidade. A lei da selva determina a sobrevivência do mais forte e a rejeição do débil, do aleijado, do incapaz. Na expressão que descreve Daniela, portanto, *jardim* corresponde ao amor e *selvagem* à morte: ternura e violência concomitantemente (SILVA, 1981, p. 166).

Ou seja, a exacerbação, de certo modo, da própria contradição humana, tema que, aliás, é quase um *leitmotiv* da escritora.

Por seu lado, Nilton Resende, citando Arnaldo Mendes, observa:

*Jardim selvagem* já é em si um título definidor. Mais do que o presente volume, define toda a ficção de Lygia Fagundes Telles onde se entrecrocavam os contrastes, colidem os valores, se exacerbam os contraditórios. Pois se há um jardim, pressupondo requintes amaneirados de ornamentação – uma geométrica vitória sobre a natureza, o homem dentro das convenções do bom comportamento – há também toda a periculosidade da selva na sua força própria, a malignidade humana assomando nas frestas impoliciadas do seu ser e seu agir. (RESENDE, 2016, p. 166).

Resende continua, agora referindo um outro estudioso:

No conto que emprestou título ao livro que mais deu contribuições para *Antes do baile verde*, temos uma narradora em cuja vida, “envolvida pelo adocicamento (doces, doces, doces) e pelo decoro, insinua-se, sorradeira, a peçonha do incivilizado, do indecoroso, do imprevisível”. (MONTE, 2013c) – algo típico nos contos de Lygia.

É curioso como algumas palavras têm presença contínua e forte nos textos da escritora, quer em relação aos títulos, quer no interior dos textos. *Jardim* é uma dessas palavras, como bem observou Fábio Lucas:

A palavra *jardim* tem significado especial na ficção de LFT. Trata-se de um cenário, um lugar estratégico em que as personagens se encontram, se conflitam ou deixam nos contos, como nos romances, o Paraíso Perdido, a cena por onde a História ainda não passou, uma entidade mítica. Ali as personagens sentem a efusão de virtualidades inconscientes. (LUCAS, 1990).

O mesmo crítico destaca outra palavra reiteradamente presente nos textos da escritora paulista e que, aliás, não só aparece num de seus contos mais lidos e mencionados, quanto batiza o volume que se segue, *Antes do baile verde* (1970)<sup>9</sup>. No conto assim denominado, duas mulheres, uma jovem cujo pai está à morte e sua empregada, terminam a confecção de uma fantasia para a primeira. Ambas pretendem sair para a

<sup>9</sup> O volume será reeditado sucessivamente (edição revista e aumentada, conforme consta em sua folha de rosto – 1971 ou 1986). Cada nova publicação tem algumas modificações e as últimas edições perderam dois dos contos mais antigos, ainda da década de 1940.

folia carnavalesca: enquanto a empregada se encontrará com o companheiro para assistir aos desfiles, a outra vai a um baile temático, cujo foco é justamente a cor verde, presente na fantasia, nos cabelos, na pintura dos olhos e unhas, etc. Enquanto trabalham, conversam. Lu, a negra, relata que, ao ir ao quarto do doente, pressentiu sua morte para aquela noite. Tatisa, a filha, entende que, ao contrário, o pai estava dormindo, bastante calmo. Mas a dúvida se instala, ainda que nenhuma pretenda deixar de sair. No final, deixam as luzes acesas na casa e vão para as festas, enquanto o homem agoniza. A metáfora que encerra o conto é a síntese do egoísmo que marca ambas as personagens, sobretudo a filha: “Quando bateu a porta atrás de si, *rolaram pela escada algumas lanjeoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la*” (LUCAS, 1973, p. 146). O grifo é nosso. De certo modo, tanto o arremate do conto quanto a presença deste texto no volume, batizando-o, resumem o que a escritora quer discutir: a falta de sensibilidade das pessoas, o amortecimento dos sentimentos, a reificação. Não é por acaso que o volume se abre com um texto denominado “Os objetos”, em que se desenrola um diálogo entre marido e mulher: o amor acabou, o homem está doente, a mulher resiste em interná-lo, como lhe sugeriram. Mexendo em objetos antigos, comprados em diferentes viagens que fizeram juntos, Miguel observa:

Veja, Lorena, veja... Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio”. (TELLES, 1970, p. 4-5).

Logo depois, lembrando-se de tomarem chá, ele sai para a rua, a fim de comprar biscoitos, levando consigo uma adaga, o que sugere um suicídio.

Por outro lado, o conto que encerra o livro é dos textos mais cruéis e radicais já escritos por Lygia Fagundes Teles. Chama-se “O menino” e mostra a traição da esposa ao marido, percebida e compreendida pelo menino, que tem pela mãe verdadeira adoração. A mulher convida o filho para ir ao cinema. Para tanto, enfeita-se cuidadosamente. No entanto, ao chegar à sala, senta-se ao lado de um homem que passa a tocá-la, situação que é logo percebida pelo garoto. De volta à casa, ele transfere a admiração da mãe para um sentimento de comiseração para com o pai:

O menino voltou para a escada os olhos cheios de lágrimas.  
 – Que é isso? – estranhou o pai. – Parece que até que você viu assombração.  
 Que foi? [...]  
 O menino encarou-o demoradamente. Aquele era o pai. O pai. Cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.  
 – Pai... – murmurou, aproximando-se. E repetiu num fio de voz: – Pai...  
 – Mas meu filho, que aconteceu? Vamos, diga!  
 – Nada. Nada...  
 Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço. (TELLES, 1970, p. 137).

Este conto reapareceria num volume posterior, chamado *O segredo e outras histórias* (2012), composto, na sua maior parte, por textos já editados em outros livros pela escritora.

Com a publicação do seu terceiro romance, *As meninas* (1973), Lygia Fagundes Telles dá uma importante flexão político-partidária a seus textos. Isso vai se refletir, por exemplo, na antologia posterior, intitulada *Seminário dos ratos* (1977), cuja narrativa-título é um primor de ironia sofisticadíssima, que acaba se constituindo em uma engraçada paródia. Num país não mencionado, a cúpula de governo, em especial o Chefe de Relações-Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público e Privado ultimam os preparativos para receberem formalmente os convidados do VII Seminário dos Roedores, que ocorre tendo em vista a multiplicação crescente dos ratos naquela sociedade. O tal Secretário, mais velho, participou de uma certa Revolução de 32 e depois em 64 – o que estabelece evidente relação com o Brasil e o conjunto de militares golpistas de 1964 que, tendo sido os que tentaram derrubar Getúlio Vargas, em São Paulo, em nome de uma pretendida e necessária democratização, chegariam ao *putch* que retiraria João Goulart da Presidência.

Por outro lado, o tal Secretário gosta de vinho chileno, um tal *Pinochet* que, como se sabe, foi o golpista de Salvador Allende, em 1973. E o Relações-Públicas cantarola uma estrofe de “Gota d’água”, de Chico Buarque... Todas as alusões são hilárias, não absolutamente necessárias para o desenvolvimento da trama, mas nela incluídas exatamente para garantirem este tom paródico e crítico que se refere a um momento em que a economia brasileira e os grandes planos de desenvolvimento dos governos ditatoriais faziam água por todos os lados, com a crise do petróleo interferindo em todo o mundo ocidental. Vera Maria Tietzmann Silva, já tantas vezes aqui referida, observa acuradamente a respeito do título:

O título dado ao conto revela-se, afinal, bastante ambíguo, já que comporta duas interpretações. No início da narrativa, os ratos são o tema do VII Seminário dos Roedores, então lê-se “Seminário dos homens sobre ratos”. No final, com os animais assumindo a realização do encontro, o mesmo título será lido: “Seminário de ratos sobre homens”. Quer dizer, de uma leitura para outra, os ratos transformaram-se de objetos em sujeitos de seu seminário. (SILVA, 1985, p. 71).

O livro está sendo publicado quase uma década depois da emissão do Ato Institucional nº 5, que se encontra implícito no contexto ficcional, mas ali provoca um resultado contrário: os ratos, ameaça àquela sociedade e tema de um congresso, acabam tomando conta de todo o espaço, consomem todos os alimentos e até mesmo atacam aos humanos que ali se encontram, desaparecendo imediatamente depois.

Na abertura do volume, um outro conto envolve bichos de pequeno tamanho mas que, organizados e em grande número, podem provocar enormes prejuízos: “As formigas” é o relato da experiência vivida por duas jovens amigas num quarto de pensão. Depois de descobrirem uma caixa em que ossos absolutamente limpos de um anão estão

guardados, elas observam que, na madrugada, batalhões de formigas buscam a caixa e, gradativamente, organizam os ossos, afim de reconstituírem o esqueleto do anão. As meninas fogem, madrugada ainda, e o conto assim se conclui:

Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. *Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?* No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, *só uma janela vazada nos via, o outro olho era penumbra.* (TELLES, 1970, p. 9) [grifos nossos].

Os grifos são nossos, propositadamente escolhidos. Observemos que tais passagens sugerem um conto de terror. No entanto, aqui, a paródia alcança um nível metafórico mais amplo: as jovens podem ser vistas como o governo que vem se instalar naquele quarto de pensão (o País) e encontra, contudo, sinais de um morador mais antigo (o anão), a ser recomposto e recriado pelas formigas (a população original?). Embora aparentemente destruídos por uma das moças, os insetos retornam, diariamente, na madrugada (podemos lê-las enquanto a guerrilha urbana ou apenas a população que, ao longo dos anos de ditadura, foi-se reorganizando e passou a resistir-lhe). Reconhecendo os riscos, as duas jovens fogem, ainda durante a madrugada, assim como os golpistas terminaram por entregar a administração do País.

A então influente Livraria Cultura, criada em São Paulo por Kurt e Eva Herz em 1947, em 1978 faria uma experiência de se tornar, também, uma editora. Um dos volumes editados foi *Filhos pródigos*, cujos 9 textos, como explica a escritora logo na primeira página do volume, se deveram à “intenção de reunir algumas ficções avulsas, publicadas em livros que tiveram suas edições (de pequena tiragem) esgotadas. E não foram reeditadas”. A coletânea traz textos de 1949, 1954 e 1965 e, por fim, alguns “contos menores, publicados em coletâneas e jornais – os filhos pródigos que estavam perdidos e se acharam”, cobrindo o período de 1958 até o antológico “Missa do galo”, de 1977, paráfrase do conhecido conto de Machado de Assis que participara de uma antologia organizada por Osman Lins e Julieta Godoy Ladeira (1977)<sup>10</sup>.

Neste caso específico, o título nasce de uma ideia externa ao livro, como explica a escritora, uma das mais conhecidas passagens do Velho Testamento, em alusão ao filho que havia se perdido, mas foi achado e profundamente festejado pelo pai (LUCAS, 15:11-32). Este mesmo volume seria reeditado duas décadas depois, sob novo título, *A estrutura da bolha de sabão* (1991), para o qual a escritora escreveu uma outra explicação, que precisa ser transcrita quase que em sua totalidade:

A idéia de publicar este livro nasceu em 1973, quando escrevi “A estrutura da bolha de sabão”. Foi Paulo Emilio quem sugeriu que eu reunisse esse e outros contos espalhados em antologias e publicasse uma coletânea exatamente com

<sup>10</sup> LINS, Osman; LADEIRA, Julieta Godoy (Orgs.). *Missa do galo: variações sobre o tema*. São Paulo: Summus, 1977. Dentre os escritores que dela participaram, encontram-se Antonio Callado, Autran Dourado e Nérida Piñon, além dos dois organizadores e Lygia Fagundes Telles.

o título do conto da bolha. O projeto dormiu. Cinco anos mais tarde, retomei-o e foi então lançado (por que mudei o nome?) *Filhos pródigos*. Inês Oseki-Depré (professora de letras em Aix-en-Provence, França) descobriu o livro. Fez a tradução dos contos que por aqui passaram quase despercebidos. Quando recebi o exemplar (1986) com o título escolhido pelo editor francês, confesso que fiquei impressionada: *La structure de la bulle de savon*. Há em grego a palavra *Ananke: o fado*. O destino. Eis que o livro acabou reaparecendo com o mesmo nome que lhe foi dado naquele ano remoto. Fiz alterações nos textos, sou uma inconformada. As ficções desgarradas. Recolhidas e tosquiadas. O pastor junto o seu rebanho.

O novo volume, na verdade, sofreu uma modificação, pois perdeu o conto intitulado “O dedo”, presente na edição anterior<sup>11</sup>. À exceção disso, contudo, manteve a mesma estrutura, sendo que o conto-título encerra o volume. Ele fala a respeito de um cientista que estudava, exatamente, a estrutura da bolha de sabão, neste caso, metáfora da paixão, ou do amor, daquilo que apresenta efemeridade, como a maioria de nossos sentimentos. É aqui que encontramos, como já registrei, “Missa do galo”, variação criada por Lygia Fagundes Telles a partir do conto de Machado de Assis, de quem ela é admiradora fervorosa e explícita. Mas o conto que abre a antologia, “A medalha”, ao contrário daquele inspirado em Machado, não tem qualquer sutileza, expressando uma forte violência na relação entre mãe e filha quando esta, depois de receber uma medalha a ser usada no dia de seu casamento, medalha que fora da avó e da mãe, coloca o objeto no pescoço do gato e o leva até o quarto da mãe, presa a uma cadeira de rodas, empurrando-o para ali, a demonstrar todo o seu desprezo pelos valores da mulher mais velha: símbolo também da efemeridade, a medalha, que significaria a virgindade e aqueles princípios característicos da antiga mulher de família, é simplesmente rechaçada pela jovem.

Segue-se *A disciplina do amor* (1980). Embora a ficha catalográfica registre-o como “contos brasileiros”, os textos assumem feições de registros de diários, pequenos contos, crônicas, etc. O volume é, literalmente, uma miscelânea, sobre a qual a própria autora registra: “Com sua disciplina indisciplinada, os amantes são seres diferentes e o ser diferente é excluído porque vira desafio, ameaça”. Este texto aparece no frontispício da obra e é depois retomado no seu interior, sob o título “Os amantes” (p. 120). Pode-se imaginar que a autora não só tirou o título da obra daquele fragmento, quanto resolveu destacá-lo e valorizá-lo, inscrevendo-o no pórtico do volume. E por que ele seria importante? Nas diversas entrevistas que Lygia Fagundes Telles tem dado, ela expressa que o ato de escrever é um ato de amor, como uma celebração: “é um momento importante, e eu me entrego a ele com seriedade. É o meu ofício, compreende?” (DE FRANCESCHI; GAMA, 1998, v. 5, p. 33-34).

Na mesma entrevista, indagada sobre o título desta obra, ela reconhece: “Sim, o título traz, sim, uma intenção irônica. Mas veja bem: naquele caos, há uma ordem; a indisciplinada é aparente, a ordem é verdadeira” (idem, p. 38).

---

<sup>11</sup> O conto, agora, encontra-se em *Um coração ardente*.

Indagada sobre as diferentes versões entre aquela primeira, de 1980, e a nova, de 2011, ela explicou:

Meu filho fez duas observações sobre o livro. Ele me perguntou por que eu colocava tantas datas, sendo as datas fictícias, e também por que eu não punha os nomes dos personagens, e sim apenas as iniciais. Percebi que ele tinha razão. Nesta nova edição, saíram quase todas as datas e, no lugar das letras como HH ou PE, aparecem os nomes de Hilda Hilst e Paulo Emílio (SOUSA, 2011, p. E4).

A exemplo de *Filhos pródigos*, também *Mistérios* (1981), de certo modo, ganhou sua titulação a partir de um incentivo externo, como se explica no frontispício do volume:

A idéia de se reunir em livro algumas das ficções – antigas e atuais – de L. F. T. dentro da temática do mistério que envolve a condição humana e a sua circunstância surgiu de um projeto dos professores e ensaístas Maria Luiza e Alfred Opitz, residentes na França. Este último, tradutor das ficções para o alemão, foi o responsável pela iniciativa da edição a ser lançada [...] na Alemanha sob o título de *Contos fantásticos*. A Editora Nova Fronteira acredita ser importante publicar aqui a mesma coletânea, acentuando que a novidade estaria na temática comum desses textos dentro do realismo mágico, clima constante nas ficções de L. F. T. desde 1949 até nossos dias.

Este volume não tem nenhum conto que já não tivesse sido publicado em antologias anteriores, como “A caçada”, “O dedo”<sup>12</sup> ou “Venha ver o pôr-do-sol”, em *Antes do baile verde*; “As formigas”, “Lua crescente em Amsterdã” e “Noturno amarelo”, em *Seminário dos ratos*, e assim por diante.

Uma nova antologia de Lygia Fagundes Telles demorará um pouco mais a sair, e se chamará *A noite escura e mais eu* (1995), composta por mais 9 narrativas, aparentemente todas inéditas<sup>13</sup>. São contos relativamente extensos e, como sempre, densos. Há duas prováveis referências para o título. Uma delas é a epígrafe tirada de versos de Cecília Meireles: “Ninguém abra a sua porta/ para ver que aconteceu:/ saímos de braço dado/ a noite escura e mais eu”<sup>14</sup>. Um crítico entendeu que o conto “O segredo”, que separa o conjunto em dois blocos, poderia ser o texto de referência para o volume. Preferimos, porém, “Boa noite, Maria”, que, de certo modo, liga-se mais

<sup>12</sup> O texto, agora, se encontra em *A estrutura da bolha de sabão*.

<sup>13</sup> Nilton Resende observa, em mensagem pessoal a mim dirigida, que alguns deles haviam sido publicados em jornais ou antologias coletivas, muitos anos antes, e foram, então, revisados ou reescritos para o novo livro.

<sup>14</sup> Trata-se do poema “Assovio”, de *Viagem*, que reúne textos escritos entre 1929 e 1937, tendo recebido o 1º prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras, em 1938. O livro foi originalmente publicado em 1937, pela Editorial Império Ltda., de Lisboa. A edição consultada é a das *Poesias completas de Cecília Meireles* (1973, I, p. 136). O poema diz: “Ninguém abra a sua porta/ para ver que aconteceu:/ saímos de braço dado,/ a noite escura e eu. // Ela não sabe o meu rumo,/ eu não lhe pergunto o seu:/ não posso perder mais nada,/ se o que houve já se perdeu. // Vou pelo braço da noite,/ levando tudo que é meu:/ – a dor que os homens me deram,/ e a canção que Deus me deu”.



diretamente à epígrafe. Aí temos a história de Maria Leonor, que encontra na figura de Julius Fuller, a quem conhece por um acaso, num aeroporto, o apoio necessário para sua eutanásia. Há uma passagem significativa, ao final do conto, quando gradualmente é revelado o pacto entre os dois. Numa linguagem dinâmica, quase trepidante, não fora o tema, lemos o seguinte:

A culpa. Julius Fuller teria então aquele olhar de verdolenga ironia, tudo bem, mas se depois ele fosse para o inferno? A resposta dela viria rápida, Se não acredita em Deus você não acredita no inferno. E ele, divertido: mas se de repente esse inferno existe mesmo? A resposta pronta, se ela ia na frente, faria sua defesa quando lá chegasse, parco é pacto, Julius Fuller! Ainda por compaixão, uma palavra iluminada, não teria nenhum aviso quando chegasse a hora. Tudo se desenvolveria com a normalidade de um dia comum, ele chegaria *com a noite*. (TELLES, 1995, p. 93)<sup>15</sup>.

O final magistral do conto se desenvolve quase que como uma festa. Julius chega à casa de Maria com folhetos para uma viagem. Senta-se junto a ela, que está bebendo vinho. Ele segura suas mãos:

– Julius, querido, é uma coisa tão importante, mas tão importante... Está me ouvindo? Com você eu voltei à infância, sabe o que é voltar à infância? Estou aqui caindo de sono e resistindo como resistia no colo da minha mãe, está me ouvindo?

– Sim, Maria, pode falar.

– Aperta minha mão, assim, não larga.... Eu ficava no colo da minha mãe e não queria dormir, não queria! É que tinha sempre uma festa acontecendo e eu não queria perder nada, resistia, não queria dormir e este sono... Julius, você está aí?

– Estou aqui com você.

A voz da mulher era um fio tênue.

– No colo da minha mãe...

Ele tomou-lhe a cabeça entre as mãos. Aproximou-se mais e fechou-lhe os olhos. – Eu te amo. Agora dorme. (TELLES, 1995, p. 101-102).

*Invenção e memória* (2000) reúne quinze diferentes textos, alguns dos quais já editados em volumes anteriores. Neste, também existe uma epígrafe, atribuída a Paulo Emílio Salles Gomes, segundo marido da escritora e seu companheiro: “Invento, mas invento/ com a secreta esperança/ de estar inventando certo”. Contos, numa primeira aparência, algumas memórias, quando se aprofunda a leitura. Na verdade, mistura de ambas as coisas (e daí o título). Parte desses textos, como o contido em “Cinema Gato Preto”, já apareceram em volumes anteriores, neste caso, *A disciplina do amor*, e outros são ainda mais antigos, como “Heffman”, por exemplo.

A partir de 2009, a escritora novamente trocou de editora, fixando-se, agora, na Companhia das Letras, que passou a reeditar toda a sua obra, além de novos volumes, como *O segredo e outras histórias de descoberta* e *Um coração ardente*.

---

<sup>15</sup> Grifo nosso.

*O segredo e outras histórias de descoberta* (2012) reúne apenas cinco textos, com um posfácio de Noemi Jaffé. Aquele conto “O segredo”, antes referido, tem estendido seu sentido ao pequeno volume, num formato diverso dos que habitualmente são publicados pela editora paulista. O conto se encontra no meio da série, separando-a em dois blocos, o primeiro dos quais com dois textos antigos, “Herbarium” e “O menino”, e o segundo com outros dois textos igualmente já conhecidos, “O gorro do pintor” e “A rosa verde”. O conto em questão é uma história de descobertas, como diz Noemi Jaffé, a exemplo dos demais, diga-se de passagem, descobertas, algumas relativamente inocentes, outras terríveis. No caso de “O segredo”, é a curiosidade da menina em descobrir os mistérios que envolvem uma casa de prostitutas. Para isso, ela faz com que sua bola caia no pátio da casa, para poder ir buscá-la. No caso de “O menino”, é a descoberta, já aqui referida, da traição da mãe contra o pai, a que o menino assiste e de que se torna, de certo modo, conivente. Ao trazer o título “O segredo” para o batismo do volume, evidentemente a autora chama a atenção para estes ritos de passagem, mais ou menos reveladores, que podem decidir o destino de uma pessoa.

Quanto a *Um coração ardente* (2012), repete-se o processo mais tradicional. O conto que dá título ao volume é o que abre a coleção de dez textos. A exemplo do que ocorreu com outros livros, o conto já fora editado em coletânea anterior, neste caso, *Histórias do desencontro*, que encerrava. O texto está inteiramente retrabalhado, com seu conteúdo reduzido mas com maior força expressiva. Se ele havia encerrado um volume, ainda que sem maior destaque, aqui ele batiza a coleção, abrindo-a. Invertidas as posições físicas da disposição do texto nos volumes, modifica-se, igualmente, a importância dada pela escritora ao texto, que ganha relevo e significação. O livro se completa com outros textos já conhecidos e alguns inéditos. Para a escritora, trata-se, uma vez mais, de acentuar um tema que a acompanha permanentemente, o (sem) sentido do amor e da paixão, os irônicos equívocos que a vida nos apresenta (como neste conto) e o desafio permanente de, apesar de tudo, tentar compreendê-la e aceitá-la, dando-lhe um sentido.

## ENTRETO JORNALÍSTICO

Entre os livros de contos e os romances, Lygia Fagundes Telles teve editado um livro de reportagens, transcrição de textos que enviou desde a China para o jornal *Última Hora*, a convite de Samuel Wainer. Chama-se *Passaporte para a China* (2011) e a própria escritora explica a origem do título:

[...] O Samuel perguntou se eu não toparia mandar umas crônicas de lá. Ele me disse que era só entregar os textos para as aeromoças da Air France. E que as crônicas se chamariam *Passaporte para a China* [...]. As crônicas são datadas e eu explico, no prefácio, que não fiz alterações. Não mexi em nada. Foi difícil não mexer, mas, enfim, era essa a proposta. (SOUSA, 2011, p. E4).

Creio que foi a primeira edição destas reportagens em livro, à exceção de algumas pequenas passagens em *A disciplina do amor*, segundo revela Antonio Dimas, num posfácio ao texto (TELLES, 2011, p. 81).

## ENFIM, OS ROMANCES E SEUS TÍTULOS

O primeiro romance escrito por Lygia Fagundes Telles chamou-se *Ciranda de pedra* (1954)<sup>16</sup>. José Paulo Paes assim explica seu título:

O título *Ciranda de pedra* diz respeito às estátuas dos cinco anões que ornaram a fonte da mansão do pai putativo de Virgínia, mansão onde ela passará a viver após a morte de sua mãe adúltera e o suicídio de seu verdadeiro pai. (PAES, 1968, V, p. 75).

Ao contrário dos livros de contos que, organizados em coletânea, têm seus batismos, na maioria das vezes, como vimos, a partir de um conto que, de certo modo, se torna a síntese e/ou a referência organizativa da coletânea, no romance há que se ler todo o texto e buscar, ao longo do relato, aquelas referências e imagens/metáforas que acabam sintetizando a ideia que, em princípio, deve estar expressa através do título. No caso deste primeiro romance, temos a história da menina Virgínia – mais tarde adolescente – que, diante da doença mental da mãe, ao contrário das outras duas irmãs, resolve ficar na casa, onde convive com quem pensa ser seu tio e que se ocupa da doente. Na verdade, a mãe traiu o marido com seu médico, cujo fruto é Virgínia. Em certo momento, evidenciada a morte da mulher, o *tio* prefere enviá-la para a casa do pai pressuposto, onde, porém, ela jamais consegue encontrar seu lugar. A mansão tem um enorme jardim e, no meio dele, uma fonte, marcada por cinco anões de pedra que, de mãos dadas, formam um círculo concêntrico que não permite a entrada de nenhuma outra personagem, evidente metáfora da exclusão da menina. Em algum momento, ela descobre a verdade e, a partir de então, procura construir, e não mais apenas encontrar, seu próprio espaço.

Neiva da Silva Cardoso observa: “A ciranda é fechada, Virgínia, principal figura da história, fica de fora, não lhe é permitido penetrar nela” (1980, p. 69). O texto objetiva a exclusão: “Ali estavam os cinco de mãos dadas: Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia” (TELLES, 1974, p. 97). No decorrer da trama, contudo, a roda se abre e o sentimento do frio da pedra é ultrapassado.

A metáfora dos anões se completa com a da fonte, de onde jorra a água, cuja pureza permite a Virgínia purificar-se do que considera suas culpas: “*Vou lavar as mãos*, avisara sem se voltar. Transpusera a ciranda de anões, sentara-se numa pedra e mergulhara os dedos no fio de água murmurante” (idem, p. 52). Este é o desafio constante por ela enfrentado, na verdade um ritual de passagem, que implica seu

---

<sup>16</sup> Utilizo, para este estudo, a 4ª edição: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

amadurecimento, passando pela descoberta da verdade que rodeia sua verdadeira origem:

– Quero entrar na roda também! – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. *Não posso entrar? Não posso?* – repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha. Atirou a água na cara risonha do anão de carapuça vermelha. E sorriu sem vontade. (TELLES, 1974, p. 60).

O pai verdadeiro, Daniel, também vem a morrer e Virgínia está sozinha. Levada a um internato, desenvolve uma certa amizade com Luella, mas dela é afastada: há uma sugestão de homossexualidade. Fora do colégio, termina por se aproximar de Letícia, irmã de Conrado, esta sim, lésbica. Amadurecida, ciente de seus potenciais de sedução, Virgínia começa a arquitetar vinganças contra aqueles que a haviam menosprezado, sobretudo depois que alcança compreender o amor que houvera entre Daniel – seu verdadeiro pai – e Laura, sua mãe. A metáfora da ciranda, então, se amplia: não é mais apenas aquele pequeno universo que a excluía, mas é também o universo que passa a desejá-la e assediá-la, que ela pode manipular a seu belo gosto: Rogério quer tanto possuí-la quanto Afonso, assim como Letícia. A roda familiar vai-se desmoronando, culminando com a revelação de que Conrado é impotente. Virgínia se dá conta de que aquela ciranda da qual ela tanto ansiara participar, na verdade, era um equívoco:

A dança era antiga e exaustiva, exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a por sua vez para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo. (TELLES, 1974, p. 144).

Virgínia, agora, está lúcida e consciente de si mesma. Pode chegar até a roda, mas a roda se revela falsa e não mais a interessará:

– Os cinco – pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinadamente a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais humanos, em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério... Que sabe você de nós? – Otávia perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: Nada. (TELLES, 1974, p. 162).

Apesar do encontro entre Conrado e Virgínia, Lygia Fagundes Telles escapa à armadilha do *happy end*. A jovem vai-se embora, viver seu destino, enquanto Conrado fica para trás. Virgínia romperá, sim, o círculo fechado dos anões de pedra, a ciranda de pedra se desfizerá, não porque ela conseguira aderir à mesma, mas porque ela descobrira que a ciranda era falsa e não correspondia, de fato, a seus desejos. Também por isso a ciranda era de pedra: fria, dura, inumana.

O romance seguinte, *Verão no aquário* (1963)<sup>17</sup>, não se distancia muito deste universo de famílias em dissolução, significativamente, famílias urbanas de classe média. A narrativa de Lygia Fagundes Telles paga tributo, em parte, a uma memória que *poderia ser* nostálgica, mas que, graças a seu sentido crítico, distancia-se deste sentimento. Assim, e por consequência, sua narrativa assume uma perspectiva escafandrista, mergulhando fundo nas diferentes camadas submersas da organização familiar, para dissecá-las e revelar aquilo que normalmente fica escondido pelas convenções sociais. *Verão no aquário* não fugirá a este roteiro. Aqui temos a história de Raíza, adolescente cujo pai é um bêbado, embora tente esconder o vício. A família experimenta uma forte decadência:

– Mas a vida da nossa família está assim toda entremeada de mistérios. O desbarate das nossas finanças foi também uma dessas coisas que ninguém até hoje conseguiu explicar. Começou depois da morte de Guilene, sua mãe já estava casada e morava com seu pai na nossa antiga casa, ele ainda tinha a farmácia. Foi quando descobrimos, de um dia para o outro, que estávamos pobres, revelou Tia Graciana. (TELLES, 1973a, p. 24).

Com o pai internado e a mãe fechada em seus aposentos, perseguindo um utópico romance que está a escrever, Raíza imagina uma relação espúria entre ela e André, um jovem idealista, que pretende ser sacerdote, mas que frequenta os aposentos da mãe da jovem, levando-a a considerar uma relação promíscua, o que a desconcerta profundamente, pois nutre por este André um sentimento amoroso. Raíza divide-se, assim, entre utopias de vida e luxúria constante, que a vão desgastando. Rodeando-a, um permanente calor, pois toda a ação romanesca ocorre ao longo de um verão. Esta sensação torna a narrativa como que envolvida em espirais de vapor que distanciam a personagem da realidade imediata.

Mãe e filha não conseguem um diálogo franco, até o momento em que Raíza força um encontro com André, em seus aposentos, após o que ele se suicida. Sentindo-se culpada, não só em relação a ele, quanto à mãe, ela se arrepende e busca castigar-se.

A referência ao *verão*, um dos dois elementos do título do romance, se completa na passagem seguinte, relativamente ao *aquário*:

Fiquei roendo o biscoito e olhando o pequeno aquário em cima da prateleira, junto da janela;  
 – Por que você pôs o aquário ali?  
 Ela encolheu os ombros.  
 – Eu li num jornal que de vez em quando é bom mudar o aquário de lugar.  
 Um peixinho vermelho contornou o globo de vidro, seguido de perto por um peixe maior e mais escuro. Era verão também ali dentro? Desviei o olhar para o retângulo de céu no fundo da janela. O sol devia estar no ocaso e a penumbra era agora tão doce que desejei ardentemente que Dionísia não acendesse a luz. (TELLES, 1973, p. 73).

<sup>17</sup> A edição utilizada para este artigo é a terceira: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

A narrativa, neste primeiro movimento, apenas aproxima os elementos de simbolização, criando um paralelismo inicial que vai se aprofundando à medida que a narrativa se desenrola e fica mais evidente a luta de Raíza consigo mesma, uma tendência ao despeito e à frustração, de um lado, e uma vontade de afirmação e de alegria, do outro. Quase se poderia falar num *mal de siècle*, se estivéssemos no século XIX europeu, que os românticos brasileiros intentaram copiar. Mas estamos na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, no Brasil, o que significa quase a mesma coisa: a migração rural fulminante e radical, que transformaria o País numa sociedade eminentemente urbana, destruiu valores da antiga classe rural sem chegar a substituí-los por novos valores vinculados à cidade. Ficamos *sem valores*, exatamente como Raíza<sup>18</sup>. Sem base (sem raiz), buscamos encontrar nossa essência, mas não passamos de peixes presos no aquário, como evidencia a sequência:

Inclinei-me sobre o aquário que estava agora em cima da mesa. Um peixe rajado fez um volteio na tona d'água para mergulhar em seguida até o fundo.  
 – Esse peixinho é novo, eu ainda não conhecia.  
 – Comprei ontem, não é gracioso? Um ajudante para Dionísia.  
 – E o que ele faz?  
 – Nada...  
 [...] Mergulhei a mão no aquário. O peixinho vermelho fugiu seguido pelo rajado. (TELLES, 1973, p. 107).

Raíza sente-se como o peixe vermelho: aparentemente solto e livre, mas na verdade, preso no aquário. Pode se mover à vontade, mas não vai a lugar nenhum. A anedota quanto à possível ajuda do peixe à empregada nada mais faz que evidenciar a inutilidade dos pequenos animais, tanto quanto sente Raíza em relação a si mesma. A ideia fica mais clara numa passagem logo adiante:

– Vou pedir à titia que vista uma roupa de fada e me transforme num peixe. Deve ser boa a vida de peixe, murmurei tentando sorrir.  
 – Deve ser fácil. Aí ficam eles dia e noite, sem se preocupar com nada desde que há sempre alguém para lhes dar de comer e trocar a água... Uma vida fácil, sem dúvida. Mas não boa. Não se esqueça de que eles vivem apenas dentro de um palmo de água quando há um mar lá adiante.  
 – No mar seriam devorados por um peixe maior, mãezinha.  
 – Mas pelo menos lutariam. E nesse aquário não há luta, filha. Nesse aquário não há vida [...].  
 A alusão não poderia ser mais evidente. Estou me despedindo do meu aquário, mamãe, estou me preparando para o mar, não percebe? Mas nem você percebe isso?... (TELLES, 1973, p. 109).

---

<sup>18</sup> Não cremos ser casual o nome da personagem, que remete ao substantivo *raiz* – origem, que é exatamente aquilo que ela busca desesperadamente encontrar ao longo de toda a narrativa. Os dicionários de nomes próprios indicam que sua origem é a palavra *raison*, que tem a ver com *crente*, *pensador* (PÂNDU; PÂNDU, 1977, p. 254).

O diálogo ocorre entre mãe e filha, ainda antes do suicídio de André. Não por acaso, a mãe traduz uma novela de Dickens<sup>19</sup>: se o leitor ainda tiver dúvidas sobre o que se deve pensar a respeito dela, tais dúvidas devem ser desfeitas a partir deste momento.

Há outra passagem que, distante do aquário, está ligada igualmente à água. Raíza e sua prima Marfa assistiram, em algum momento, ao afogamento de um jovem nadador:

Ele sentara-se para tomar banho de espuma das ondas que se chocavam na pedra, quando um vagalhão mais violento envolveu-o e carregou-o para mar alto. Pusera-se então a nadar, ele nadava com a segurança de um professor expondo um teorema. [...] Voltava nadando [...]. Mas nova onda formava-se maliciosamente e arrastava-o para longe. Até que o jogo cansou o nadador e o mar. Num dos seus retornos, em meio do caminho ele ergueu os braços e ficou se debatendo, numa fração de segundos ficou se debatendo sem esperança e sem os óculos. Depois, só ficou o mar e o grito do pescador que chegou correndo, com um rolo de corda debaixo do braço. (TELLES, 1973, p. 118-119).

Depois da morte de André, Raíza recorda o episódio:

Lembrei-me do nadador tragado pelas ondas e do meu rancor pelo mar que não esperou pela corda. Mas lembrei-me também de que quando chegou a noite e vi as ondas estourando na pedra, esqueci o nadador, ah, eu amava o mar, amava-o acima de tudo, podia acontecer o que fosse e eu continuaria a amá-lo com um amor que seria uma espécie de condenação se nele não houvesse alegria. (TELLES, 1973, p. 164).

O final do romance reencontra o fio da meada e se encerra com a lógica da vontade de vida da adolescente que, de fato, como observara a mãe, não podia se circunscrever ao aquário, apesar de sua aparente calma e segurança, mas precisava enfrentar o mar: possuía a alegria e a força vital: “Enxuguei as lágrimas. E fechei a janela ao sentir o sopro frio do vento. O verão terminara” (TELLES, 1973, p. 174). Pode-se dizer que também a fase de aquário: Raíza, enfim, saía para o mundo. A paulistana Lygia Fagundes Telles escolhe bem a referência: nada melhor que a friagem de São Paulo para a adolescente reencontrar a vontade de viver, livrando-se e vencendo (ao contrário do nadador) a ressaca daquele mar bravio.

O terceiro romance de Lygia Fagundes Telles mantém-se no círculo familiar da classe média paulista. *As meninas* (1973) é publicado em meio à polêmica experiência da ditadura militar, que se reflete no ambiente do internato em que se encontram as três amigas, Ana Clara, Lia e Lorena. Cada uma vai buscar, à sua própria maneira, a construção de sua vida. Já em *Verão no aquário* havia uma citação de passagem àqueles romances dirigidos às adolescentes, para as quais apresentavam *modelos de vida*.

---

<sup>19</sup> Charles Dickens escreve sobre a Inglaterra que surge a partir da Segunda Revolução Industrial, com suas grandes massas de trabalhadores marginalizados. Suas personagens são figuras que lutam contra o sistema, embora nem sempre o vençam. O escritor, neste sentido, apresenta uma forte crítica ao contexto inglês de então.

Tratava-se de *As meninas exemplares*, da Condessa de Ségur<sup>20</sup>. Há um clima de busca de autenticidade cerceada pelo ambiente familiar, aqui substituído pelo espaço do colégio religioso que, evidentemente, atua em nome da família. Daí uma certa solidão interior, mais ou menos consciente, que existe em cada uma das três jovens e que cada qual tenta resolver à sua maneira: Ana Clara vive drogada; Lia opta pela militância partidária e Lorena é a permanente apaixonada. Através das três meninas, Lygia Fagundes Telles realiza uma síntese irônica do Brasil dos anos 1970, suas transformações e contradições. Romance popular entre os leitores de então, ainda hoje continua sendo reeditado, tendo inclusive recebido uma versão cinematográfica<sup>21</sup>. As meninas são a síntese das jovens mulheres brasileiras que, depois da pílula anticoncepcional, descobrem suas liberdades e procuram ocupar seus espaços. O romance é fluente e, inclusive devido ao contexto, tornou-se uma espécie de referência literária nos anos imediatos a seu lançamento.

O romance mais recente de Lygia Fagundes Telles chama-se *As horas nuas* (1989), em que a escritora se distancia daquele universo familiar. O enredo gira em torno de uma atriz de teatro aposentada e decadente, que vive em solidão, pois seu marido suicidou-se e um jovem amante foi por ela expulso. Rosa Ambrósio, como se chama, está a escrever sua autobiografia que se chamará, justamente, *As Horas Nuas*, sobre a qual ela se refere ao longo da narrativa:

Escrevo essa bosta de livro, memórias deslumbrantes, não o avesso mas só o direito das coisas, uma *winner*! Recomendou a Lili que aprendeu aí com um americano besta o pensamento positivo. Filosofia da Idade da Pedra Lascada, Hei de Vencer! Mandou gravar na medalha de ouro que o crioulo lhe arrancou do pescoço com tanta força que ela foi parar no Pronto Socorro, a corrente era grossa. (TELLES, 1989, p. 41).

Em outra passagem, anterior, a atriz refere o surgimento da ideia do livro:

Fui convidada, aceito, a peça é de Sartre, Reaparecimento de Rosa Ambrósio! Sucesso absoluto, coisa deslumbrante, a salvação pelo trabalho. Em seguida, as minhas memórias, tudo quanto é perna-de-pau já escreveu as suas, por que não eu? Hem?!... *As Horas Nuas*, você aprovou o título, também eu nua sem tremor e sem temor. (TELLES, 1989, p. 38).

Há várias curiosidades neste romance. A principal delas é que, além da autonarrativa, em parte, que se desdobra diante do leitor, na medida em que vamos lendo aquilo que Rosa Ambrósio – a Rosona – está escrevendo, recebemos parte de sua história através das observações de um gato de estimação, Rahul, animal que, na verdade, apareceu pela

<sup>20</sup> A passagem encontra-se na p. 127: “– *As Meninas Exemplares*. Lembra-se, titia?”. Trata-se de texto de 1857, de autoria de Sophie Feodorovna Rostopchine, nascida em São Petersburgo, cujo pai era prefeito de Moscou quando da invasão napoleônica. Tornou-se, mais tarde, escritora de renome, com dezenas de obras dirigidas às leitoras infanto-juvenis. Seus textos defendem a autoiniciativa de crianças e jovens, mas dentro de determinados modelos de comportamento.

<sup>21</sup> Dirigido por Emiliano Ribeiro, a partir de roteiro da própria escritora e do diretor David Neves (1995).



primeira vez nos textos de Lygia Fagundes Telles ainda lá nos primeiros escritos da década de 1940, mas sem maior espaço dramático<sup>22</sup>. Aqui, ele rememora seu passado e suas muitas encarnações, até o presente momento, ao mesmo tempo em que fala a respeito de sua dona.

A segunda questão é que Rosa Ambrósio frequenta o divã de uma psicanalista, vizinha do mesmo prédio, a quem a atriz considera sem qualquer atrativo:

O consultório de Ananta Medrado era de uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos. (TELLES, 1989, p. 61).

Ao contrário de Rosa, Ananta é absolutamente regrada e, segundo suspeita a atriz, seria até mesmo virgem. No entanto, em algum momento, a psicóloga desaparece, sem deixar nenhum rasto, provocando sua procura por um primo distante, que se lastima por jamais ter estreitado maiores laços com a parenta. Aparentemente, o romance sofre uma quebra: o que tem a ver o desaparecimento de Ananta com a história de Rosa? E por que o romance se encerra sem que se resolva o destino da jovem?

Há duas passagens que podem nos ajudar, se as ligarmos devidamente ao título do livro. A primeira faz alusão à expressão latina *Carpe Diem*, sempre lembrada por Gregório, professor universitário preso e torturado pela ditadura que, ao voltar, é acometido por uma doença provocada pela tortura e que afeta seu crânio. Gregório é marido de Rosa e, embora saiba das traições sexuais da atriz, faz-se de desentendido, sobretudo depois que descobre sua doença, o que o leva, aliás, ao suicídio: “Colha o dia!, repeti e desviei depressa o olhar, suas mãos tremiam demais nessa manhã e fiquei aflita, com medo de que ele descobrisse o que descobri” (TELLES, 1989, p. 175).

A atriz conscientiza o que, na prática, fazia no dia a dia: viver exclusivamente o presente, ainda que de modo diverso de Gregório. Mas quando envelhece, e diante da solidão, após o suicídio do marido e o afastamento do amante, precisará enfrentar sua própria realidade, o que provocará suas oscilações emocionais, ora sentindo-se velha e decadente, ora almejando uma reestreia nos palcos, reassumindo as manchetes das revistas e dos jornais. Ora, Rosa Ambrósio, bem ou mal, *colhe o dia*. E Ananta Medrado?

A outra passagem está bem mais adiante. Quando Renato Medrado, primo de Ananta, vai visitar o apartamento que ficou abandonado, mas intacto, depara-se com uma surpresa:

---

<sup>22</sup> Um gato Raul é referido em “O cacto vermelho”, no volume do mesmo nome, p. 209.

– Minha prima deve estar fazendo parte de uma outra paisagem, foi o que ela quis dizer. A sua patroa. A senhora me dá licença? Queria ver uma coisa no escritório, não vou demorar [...].

– Aqui também ela não está, ele disse baixinho quando a luminosidade do sol de fim de tarde entrou brandamente pela janela que a mulher abriu. Ajustou os óculos que escorregavam do nariz para examinar de perto a tapeçaria que ocupava o centro da parede. Então era esse o terrível bosque verde-negro com a sombra de um castelo tão remoto lá no fundo que era mais para ser adivinhado do que vislumbrado. Isto estava na casa dos meus avós. Eu era menino quando vi essa tapeçaria. Não tenho idéia como veio parar com Ananta. Outro mistério. (TELLES, 1989, p. 219).

O leitor de Lygia Fagundes Telles logo vai se recordar de um antigo conto da escritora, denominado “A caçada”, em que, numa loja de antiguidades, um homem encontra antiga tapeçaria que representa uma cena de caça. Colocada na parede da loja há mais de dez anos, está desgastada e se descosendo, mas diante do olhar do visitante, adquire vida, de tal modo que lhe provoca lembranças de algo que recorda vagamente, sobressaindo-se detalhes que, aparentemente, só ele vê. Numa nova visita, acaba entrando na imagem, engolfado pela imagem, de tal maneira que aquilo que ele observava desde fora, testemunha de uma caçada, transforma-se radicalmente, pois ele se torna a própria caça (TELLES, 1971, p. 48 e ss.).

Combinemos as três questões: as horas nuas da atriz são, de certo modo, estendidas, ampliadas através das memórias, no livro que escreve. Ele revive e dá novas dimensões aos episódios de sua vida pretérita, enquanto a psicóloga, que a ouve, nem sempre com muita paciência ou simpatia humana, demasiadamente profissional que é, no entendimento da atriz, apenas sobrevive, sem emoções e sem contradições. Ora, em algum momento, Ananta desaparece. Para onde foi? Ninguém sabe, nem a narrativa resolverá este mistério: ou sim? As verdadeiras horas nuas não serão as de Ananta, que jamais as preencheu com quaisquer ações? E para onde ela vai? Não se pode pressupor ter ela embarcado também nesta tapeçaria que o primo desconhece como teria chegado às mãos da mulher?

Esta é, evidentemente, uma suposição. Não pretende se colocar como uma resposta definitiva. Diante do estranhamento da estrutura deste romance de Lygia Fagundes Telles, e levando-se em conta as inúmeras revisitações que ela faz a seus próprios textos, notadamente no caso dos contos, por que não imaginar uma possibilidade de aproximação entre conto e romance? De certo modo, isso transformaria o romance *As horas nuas* numa espécie de sùmula da literatura da escritora<sup>23</sup>.

Encerrada a caminhada, eis a síntese:

1. De modo geral, no caso dos livros de contos, Lygia Fagundes Telles prioriza ou destaca um conto que não apenas dará título a todo o volume quanto, de certo modo, sintetiza a linha-mestre daquele conjunto de textos.

---

<sup>23</sup> Vera Maria Tietzmann Silva faz estudo interessante a respeito, em *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009).

Neste sentido, pode-se afirmar que a escolha dos títulos dos volumes é absolutamente consciente por parte da autora; ela pode valorizar um elemento descritivo ou narrativo (*Cacto vermelho*, *Praia viva*, etc.) ou valer-se de referências a outras obras, inclusive de outros escritores, como aquele *A noite escura e mais eu* ou, enfim, de metatextos, como o título do romance *As horas nuas*;

2. Raramente os títulos surgem a partir de sugestões oriundas do espaço externo da criação, fora de um texto do próprio livro; nestes casos, a autora acolhe a sugestão e trata de trabalhá-la de modo pessoal, como em *A disciplina do amor*;

3. Quanto aos romances, há que se fazer leitura mais aprofundada. O que tentamos, aqui, foi apenas reunir um rápido conjunto de sugestões para tais leituras. Cada romance, evidentemente, merece análise acurada, como, aliás, tem ocorrido ao longo dos anos, o que vem constituindo uma bela fortuna crítica sobre a obra desta escritora, felizmente, ainda em atividade criadora. No caso dos romances, pode-se dizer que a autora trabalha com uma ideia central, uma imagem principal, mas em torno dela organiza outras tantas imagens, de modo a dinamizá-la e valorizá-la, como *Verão no aquário*, por exemplo.

Acima de tudo, a escritora Lygia Fagundes Telles está, certamente, ecoando aquela observação que lembramos na abertura deste artigo: batizar um livro, seja de contos ou um romance, é um processo de sedução do leitor.

## REFERÊNCIAS

ATAÍDE, V. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos Professores, 1972.

BARBOSA, D. B. *A noção de originalidade e os títulos de obra, em particular, de software*. Disponível em: <<http://www.denisbarbosa.addr.com/originalidade.pdf>>. 2005. Acesso em: 19 fev. 2018.

CARDOSO, Neiva da Silva. *O romance de Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: PUCRS, 1980.

CASTAGNINO, Raúl. *Análise literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

COMO TITULAR SUA OBRA DE ARTE. Disponível em: <<https://pt.wikihow.com/Intitular-sua-Obra-de-Arte>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

CORRÊA, J. [Especial romances de época] A importância dos títulos. Disponível em: <<http://www.blogmodernagem.com.br/2017/05/especial-romances-de-epoca-importancia>>. 8 mai. 2017. Acesso em: 19 fev. 2018.

DE FRANCESCHI, A. F.; GAMA, R. A disciplina do amor. Entrevista com LFG. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, mar. 1998.

DIMAS, A. Felina China. In: TELLES, L. F. *Passaporte para a China*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

LINS, O.; LADEYRA, J. G. *Missa do galo: variações sobre o tema*. São Paulo: Summus, 1977.

LUCAS, F. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. In: *Travessia: Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira*. n. 20. Florianópolis: UFSC, 1990.

MARETTI, E. *Escritores: Entrevistas da Revista Submarino*. São Paulo: Limiar, 2002.

MEIRELLES, C. *Viagem*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1973.

MONTE, A. *Uma prosa toda feita de delicadezas perigosas: Lygia Fagundes Telles*. Disponível em: <<http://migre.me.tXSRr>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

PAES, J. P. Ao encontro dos desencontros. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. v. 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1968.

PÂNDU, P.; PÂNDU, A. *Que nome darei ao meu filho?*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

PINTO, G. K. *Era uma vez: a história da concepção do título associado à obra de arte*. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

RESENDE, N. *A construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de Antes do baile verde*. Maceió: Edufal, 2016.

RICCIARDI, G. Lygia Fagundes Telles. In: *Biografia e criação literária: entrevistas com acadêmicos*. v. 1. Niterói/Rio de Janeiro: Nitpress/Academia Brasileira de Letras, 2008.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

\_\_\_\_\_. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone, 2009.

SOUSA, A. P. A ansiedade é o maior perigo para um escritor. In: *Folha de São Paulo/Ilustrada*, 23 abr. 2011, p. E4.

\_\_\_\_\_. Autora narra bastidores de seu novo livro. In: *Folha de São Paulo/Ilustrada*, 23 abr. 2011, p. E4.

PORTELLA, E. *Os melhores contos*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Global, 1984.

TELLES, L. F. *Praia viva*. São Paulo: Martins, 1944.

\_\_\_\_\_. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1949.

\_\_\_\_\_. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1954.

\_\_\_\_\_. *Histórias de desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

\_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

\_\_\_\_\_. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

\_\_\_\_\_. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973a.

\_\_\_\_\_. *As meninas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973b.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

\_\_\_\_\_. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Passaporte para a China*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *O segredo e outras histórias de descobertas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Um coração ardente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012b.

## LYGIA FAGUNDES TELLES E AS SUAS *MENINAS* NA SÉRVIA: UMA HISTÓRIA PESSOAL

Ana Kuzmanović JOVANOVIĆ<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo trata sobre o processo da tradução e publicação do romance *As meninas*, da célebre escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Esse processo é apresentado tendo em consideração a recepção geral da literatura e da cultura brasileira na Sérvia e ex-Iugoslávia. São discutidas as relações e os contatos históricos e políticos entre a Sérvia e o Brasil, assim como as obras literárias brasileiras traduzidas para o sérvio nas últimas décadas. A escolha das obras traduzidas é apresentada desde a perspectiva das políticas culturais na Sérvia. Esse contexto sociocultural é importante para entender a importância da aparição do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, no âmbito literário sérvio.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; *As meninas*; Recepção da literatura brasileira na Sérvia e ex-Iugoslávia; Políticas culturais na Sérvia; Relações culturais entre Brasil e Sérvia.

**Resumen:** Este artículo trata sobre el proceso de la traducción y publicación de la novela *Las niñas*, de la célebre escritora brasileña Lygia Fagundes Telles. Este proceso se presenta teniendo en cuenta la recepción general de la literatura y la cultura brasileña en Serbia y ex-Yugoslavia. Se discuten las relaciones y los contactos históricos y políticos entre Serbia y Brasil, así como las obras literarias brasileñas traducidas al serbio en las últimas décadas. La elección de las obras traducidas se presenta desde la perspectiva de las políticas culturales en Serbia. Este contexto sociocultural es importante para entender la importancia de la aparición de la novela *Las niñas*, de Lygia Fagundes Telles, en el ámbito literario serbio.

**Palabras clave:** Lygia Fagundes Telles; *Las niñas*; Recepción de la literatura brasileña en Serbia y ex-Yugoslavia; Políticas culturales en Serbia; Relaciones culturales entre Brasil y Serbia.

Há pouco tempo, em 2014, completou-se meio século do golpe militar de 1964 no Brasil, que instaurou a mais longa ditadura militar na América do Sul e assolou a sociedade brasileira daquela e das subsequentes épocas. Esse período, que tanto marcou a história e a sociedade do Brasil, é quase desconhecido na Sérvia e no resto do Sudeste europeu.

---

<sup>1</sup> Professora Titular na Faculdade de Filologia da Universidade de Belgrado, Sérvia. Nascida em Požarevac, distrito de Braničevo (da região sérvia de mesmo nome), leciona várias disciplinas no Departamento de Estudos Ibéricos: Introdução aos Estudos Hispânicos; Gramática Histórica de Espanhol; Análise de Discurso; Análise Crítica de Discurso; Língua e Gênero; Sociolinguística Histórica Ibérica. Tradutora de português e de espanhol. Recebeu o prêmio da Fundação Radoje Tatice de melhor tradução de espanhol/português pela tradução do romance *Todos os nomes*, de José Saramago (Belgrado: Laguna, 2012). E-mails: akuzmanovic@fil.bg.ac.rs; ana.kuzmanovic@gmail.com.

Aliás, as únicas facetas da grande e rica cultura transatlântica que chegaram até estas terras são, obviamente, o futebol, o Carnaval do Rio e a música. Entre as figuras literárias, a mais proeminente é a de Paulo Coelho. Tudo isso não é surpreendente – são os produtos culturais brasileiros de exportação por excelência. Por isso, é tão importante a aparição do romance mais relevante da grande Lygia Fagundes Telles na língua sérvia, sendo que *As meninas* oferecem uma imagem muito diferente da representação estereotipada do Brasil que temos na Sérvia e nos Bálcãs. Aqui, essa obra é uma das primeiras janelas literárias para uns acontecimentos já remotos que marcaram profundamente a sociedade brasileira, e que nunca deixaram de ameaçá-la. Neste artigo, procurarei apresentar o contexto do aparecimento deste grande livro pela primeira vez na língua sérvia.

### LITERATURA BRASILEIRA NA SÉRVIA E ANTIGA IUGOSLÁVIA

Na antiga Iugoslávia (de língua sérvia ou croata), os autores brasileiros traduzidos e conhecidos eram, principalmente, os clássicos das letras brasileiras. Há uma antiga tradução de *Dom Casmurro*, de 1956, e uma recente de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ambas as obras de autoria de Machado de Assis. O autor mais conhecido e com mais títulos traduzidos é Jorge Amado, com *Terras do sem-fim* (de 1949, traduzido do francês), *Capitães da areia*, *Tenda dos Milagres*, *Tocaia grande*, *Os pastores da noite* e *Gabriela, cravo e canela*. Os contos da grande Clarice Lispector apareceram nas antologias e revistas literárias sérvias e iugoslavas a partir dos anos 1980, e em 2015 saiu a tradução da sua obra-prima, *Laços de família*. Publicavam-se, também, antologias de contos e poesia brasileira e latino-americana.

Ultimamente, sobretudo graças aos programas de apoio da Fundação Biblioteca Nacional do Brasil (FBN), o número de obras brasileiras traduzidas na Sérvia aumentou consideravelmente. O ponto crítico foi o ano de 2011, quando o país convidado da 56ª Feira Internacional do Livro de Belgrado – a mais importante dessa região e uma das mais velhas da Europa – foi uma língua inteira, o português. Um grande número de autores brasileiros e lusófonos foi traduzido para a língua sérvia naquele ano, e essa onda continua. São traduzidos autores clássicos, mas também autores novos. Alguns deles são: José de Alencar, Rachel de Queiroz, Cristovão Tezza, Bernardo Carvalho, Alberto da Costa e Silva, Ana Paula Maia, Santiago Nazarian, João Almino, Flávia Lins e Silva, Edney Silvestre, Vinicius de Moraes, Francisco Azevedo e, inevitavelmente, Paulo Coelho.

E assim, em 2017, finalmente, deu-se a conhecer na Sérvia o grande romance de Lygia Fagundes Telles, *As meninas*<sup>2</sup>. A casa editorial que decidiu publicar a obra, Štrik<sup>3</sup>, é nova e,

---

<sup>2</sup> Ližija Fagundes Teles, *Devojke iz Sao Paula*, Belgrado: Štrik, 2017.

de certa forma, vanguardista. Dedicar-se principalmente à publicação de vozes femininas, autoras de diferentes partes do mundo que edificam um cânone literário alternativo. A primeira brasileira cuja obra foi oferecida ao público sérvio foi Rachel de Queiroz e as suas *Três Marias* (2015). *As meninas* de Lygia Fagundes Telles são a segunda pérola da literatura brasileira que esta casa editorial publica. Minha tarefa foi verter esta obra para o sérvio. Para apresentar o processo de tradução, é indispensável explicar o contexto: os problemas e as dificuldades de um tradutor ou tradutora sérvio/a em geral e, particularmente, os de um/a tradutor/a de literatura lusófona e brasileira.

### **TRADUZIR A LITERATURA BRASILEIRA NA SÉRVIA: UMA VISÃO PESSOAL**

As necessidades e os problemas com que lida um tradutor da literatura brasileira na Sérvia são variados e complexos. A minha experiência com *As meninas* ilustra-os bem.

O problema principal é um acesso difícil à língua, literatura e cultura brasileiras na Sérvia. Os contatos diretos com o Brasil são escassos, embora amistosos; a diáspora sérvia no Brasil ou brasileira na Sérvia são quase inexistentes, bem como as atividades da embaixada brasileira em Belgrado que promovem o Brasil e a sua cultura não são constantes, nem suficientes. A faceta cultural brasileira melhor conhecida agora certamente é a música – as telenovelas foram populares nos anos 1980 e 1990, mas há muito tempo deixaram de ser transmitidas. Nas últimas décadas, têm existido vários programas de rádio na Sérvia que promovem, sobretudo, o samba e a bossa nova – essas correntes musicais, aliás, gozam de grande popularidade em todas as partes da Europa. Na Sérvia, sua promoção sempre tem sido obra de entusiastas sérvios.

Outro problema, exclusivo dos tradutores da literatura lusófona, é de índole linguística: a questão de duas vertentes da língua portuguesa, a europeia e a brasileira, bastante diferentes entre si. Felizmente, as duas variedades padrão são suficientemente próximas para não dificultar demasiado o trabalho de um tradutor conhecedor de só uma vertente. Esse foi o meu caso: aprendi português em Portugal, comecei o trabalho de tradutora com as obras de autores portugueses, dediquei muito tempo às traduções de romances de José Saramago, mas posteriormente fui convidada a traduzir autores brasileiros, e até tive a oportunidade de escolher eu própria autores brasileiros para serem publicados na Sérvia. Essa transição de uma vertente linguística para a outra foi facilitada com a ajuda dos próprios autores que traduzi, autores contemporâneos que participam ativamente no processo de tradução das suas obras, como Ana Paula Maia e Santiago Nazarian.

---

<sup>3</sup> <http://strik.rs/>.



Além disso, é necessário sublinhar que a literatura brasileira, em geral, não se estuda nas escolas nem nas universidades sérvias, o que também dificulta o trabalho dos tradutores. Atualmente, na Sérvia, não há tradutores lusitanistas, com licenciatura em filologia portuguesa – os/as tradutores/as mais relevantes são licenciados em teoria literária ou em filologia espanhola e aprenderam a língua por sua conta.

Outro problema que merece consideração é o do financiamento de traduções e publicações de literaturas estrangeiras, comum aos tradutores sérvios de todas as línguas. No caso da literatura brasileira, este problema é aliviado (e parcialmente resolvido) com as atividades da FBN e os programas de apoio à tradução e à publicação de autores brasileiros no exterior, além do Programa de Residência de Tradutores Estrangeiros no Brasil. O conhecimento direto da cultura, e não apenas Cultura, cujas obras literárias se traduzem é importantíssimo, mas não necessariamente decisivo para a qualidade da tradução. Claro, isso também depende da obra que se traduz – obras costumbristas, ou com muitas referências à flora e à fauna de uma região específica, ou com referências a acontecimentos históricos pouco conhecidos fora do país ou zonas urbanas, etc. exigem uma estadia mais ou menos prolongada no país concreto<sup>4</sup>.

O fato de ter sido escolhida como bolsista da Biblioteca Nacional do Brasil para o Programa de Residência de Tradutores Estrangeiros no Brasil (2016) foi decisivo para o meu trabalho na tradução de *As Meninas*. Eis a minha experiência.

### **AS MENINAS EM SÉRVIO: UMA VIAGEM CULTURAL A UM BRASIL DESCONHECIDO**

A intriga de *As Meninas* transcorre em época aguda da vida política e cultural, no período mais violento da repressão e da resposta armada contra os militares. Como observa Cristovão Tezza, o contexto histórico do lançamento do romance, o golpe militar, a ditadura e “o silêncio sinistro dos anos 70” (TEZZA, 2009, p. 287) são o próprio tema deste livro, mas que “nem de longe se esgota nele” (idem, ibidem). *As meninas* relata os conflitos no relacionamento de três jovens universitárias que compartilham com freiras um pensionato em São Paulo; o foco da trama é a vida cotidiana, “as pequenas opções que costumam a existência” (idem, ibidem).

Minhas pesquisas e preparações para a tradução começaram, obviamente, pelas leituras sobre a história do Brasil no século XX. A ditadura brasileira, embora a mais longa da

---

<sup>4</sup> Por exemplo, é praticamente impossível traduzir uma obra como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, sem uma estadia prévia no Amazonas.

América do Sul, aqui na Sérvia é apenas uma vaga referência<sup>5</sup>. Não é de se estranhar – historicamente, as ligações políticas e culturais entre os dois países, como já foi dito, são limitadas e ocasionais. No entanto, depois de receber o apoio da Biblioteca Nacional do Brasil, pude planejar meu próprio roteiro pelo país, seguindo os passos das três meninas.

Meu plano, então, previa um aprofundamento dos conhecimentos das circunstâncias históricas e sociais no Brasil na época da ditadura militar, o marco temporal do romance. Alguns detalhes permitiam a localização da obra no final dos anos 1960, pois evocam as agitações sociais, as greves universitárias, a prisão e a tortura de militantes políticos sob o enrijecimento da ditadura militar, o crescimento agressivo da megalópole, etc.

O espaço dentro do romance é limitado; oprimidas pela cidade grande e pela sua violência, as três meninas refugiam-se no Pensionato N. Senhora de Fátima, na região de São Paulo, onde transcorre a história inteira.

Considerando tudo isso, os pontos que marquei como os de maior interesse para a tradução desta obra são:

- o golpe militar de 1964;
- a vida dos universitários brasileiros numa megalópole como São Paulo;
- o ambiente no pensionato de religiosas;
- as características da cultura baiana, dado que uma das protagonistas, Lia, é da Bahia e é mulata, o que é frequentemente referido e destacado nas descrições de suas aparências e reacções.

A Universidade de São Paulo e as instituições dedicadas à memória e à resistência à ditadura foram os pontos principais que demarcaram a minha pesquisa.

Meu itinerário começou, naturalmente, pela Universidade de São Paulo. Iniciei-o no *campus* novo, embora *as meninas* estudassem fora desse *campus*, no centro de São Paulo. Continuei pela Faculdade de Direito, onde estudava Lorena, na Rua São Francisco, no centro da megalópole, e na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, onde estudavam Ana Clara e Lia, também fora do *campus*, na rua paulistana de Maria Antônia.

---

<sup>5</sup> Nossa referência principal para as ditaduras latino-americanas é, sem dúvida, a chilena. Isso não é de se estranhar: o Chile era país-membro do Movimento Não-Alinhado (e a Iugoslávia, um dos países fundadores, junto com a Índia e o Egito); o Brasil, apenas país-observador. Esse fato marcou decisivamente a política exterior da antiga Iugoslávia e explica o vácuo nas relações entre os dois países. Cabe acrescentar que a Sérvia é a continuadora política da antiga Iugoslávia. No obstante, deve ser destacado que as relações políticas entre os nossos dois países sempre eram amistosas e de mútua compreensão. Este ano, aliás, completam-se oitenta anos de relações diplomáticas entre o Brasil e a Sérvia.

O Memorial da Resistência de São Paulo, perto da Estação Luz, no centro da cidade, foi o seguinte ponto importante do meu itinerário. Ali, na instituição dedicada à preservação de referências das memórias da resistência e da repressão políticas do Brasil republicano, pude ver, em primeira mão, aquilo que Lygia Fagundes Telles descreve detalhadamente no romance, através do primeiro depoimento de tortura na literatura brasileira.

Depois, pensando em Lia e no seu grupo de jovens guerreiros de esquerda, segui pelos diferentes pontos dentro da cidade de São Paulo que servem como referência para as manifestações atuais dos jovens, na Avenida Paulista, Largo da Batata e Praça Roosevelt.

Para poder entender melhor o ambiente único no qual mergulha a narrativa, encontrei um lugar parecido com aquele onde se escondiam as três jovens – o Pensionato de Religiosas de Maria Imaculada, em São Paulo, no bairro Jardim Paulista, um oásis na selva urbana paulistana onde as jovens estudantes do interior ainda podem estudar e conviver com as monjas, tal como Lorena, Lia e Ana Turva.

As raízes de Lia determinaram também a minha decisão de visitar dois museus dedicados à herança africana no Brasil. Escolhi o Museu Afro-Brasileiro, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, o maior e mais importante museu dedicado à cultura afro-brasileira no Brasil. Dado que a Lia é baiana – essa informação é acentuada no livro –, também visitei o pequeno Museu Afro-Brasileiro no Pelourinho, em Salvador, capital da Bahia.

Aliás, a visita à cidade de Salvador, na Bahia, ao seu centro histórico, o Pelourinho, e a outros pontos importantes era obrigatória na minha viagem pelo Brasil, marcada pelos passos das três meninas. Acho que nenhum tradutor ou tradutora da literatura brasileira deve desperdiçar a oportunidade de perceber melhor a cultura baiana, tão frequentemente referida não só neste romance, mas na literatura e na música brasileira em geral.

## **RECEPÇÃO DA OBRA NA SÉRVIA**

O livro foi publicado em junho de 2017. O lugar escolhido para sua apresentação foi uma das instituições culturais mais emblemáticas de Belgrado. No levantamento estava presente, entre outros convidados distinguidos, a embaixadora do Brasil, Isabel Cristina de Azevedo Heyvaert, que fez um discurso comovente sobre a importância do romance e o profundo rastro que ele deixou na história literária do país. A conversa entre o público, a tradutora e a diretora da casa editorial que surgiu depois da apresentação mostrou um interesse vivo na cultura e na literatura brasileira entre os sérvios. As resenhas do livro apareceram em todos os diários sérvios importantes e nos portais culturais na internet, assim como na televisão nacional. *As meninas* de Lygia Fagundes Telles começaram uma longa e frutífera vida nos Bálcãs, longe de sua terra natal.

## PARA CONCLUIR

Esse é o esqueleto do meu passeio pelo mundo de *As Meninas*, um romance tão brasileiro que, ao mesmo tempo, fala sobre temas universais – liberdade, amor, esperança – e que agora, graças a esta tradução, abre ao leitor sérvio as cortinas de um Gulag sul-americano, da mesma maneira que Soljenitsin descobriu o mundo, mais ou menos no mesmo tempo, o nefasto arquipélago setentrional em seu romance *Um dia na vida de Ivan Denisovitch*. Através das vidas de três estudantes de diferentes classes sociais brasileiras, Lygia Fagundes Telles representa de uma forma extraordinária não apenas as transformações sociopolíticas do Brasil no período da ditadura, mas também muitos problemas e aspirações dos jovens da época dos 1960 e 1970: necessidade de uma revolução global, destruição do malvado Velho Mundo, nascimento de uma família nova e uma emancipação verdadeira e profunda da mulher. Tudo isso o leitor também pode encontrar nesta nossa realidade do século XXI. Outra vez o Brasil está ameaçado pelos mesmos fantasmas do passado que já o tinham assolado mais de uma vez na história. Porém, esses fantasmas ameaçam o mundo inteiro: ditaduras, conservadorismo, pobreza, solidão. Parece que a história não é uma boa maestra; mas a boa literatura, definitivamente, o é. Ela não desiste de nós, assim como os bons leitores não desistem dela e continuam lendo-a, atentos às suas mensagens.

## REFERÊNCIA

TEZZA, Cristovão. Os impasses da memória. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 285-293.

**LYGIA FAGUNDES TELLES:**  
**LA STRUCTURE DE LA BULLE DE SAVON E OUTRAS HISTÓRIAS**

Inês OSEKI-DÉPRÉ<sup>1</sup>

**Résumé:** O presente ensaio focaliza *A Estrutura da bolha de sabão*, antologia de contos vertidos para o francês em 1986, inicialmente chamado de *Os Filhos pródigos*. Nele a autora da tradução francesa, a primeira dentre muitas que iriam vir a seguir, descreve sua experiência de leitora assídua de LFT e do interesse literário pela sua obra fundado em várias razões dentre as quais o aspecto altamente dialógico da escrita da autora, polissêmico e polivocal, a multiplicidade de enfoques, a justeza de suas ficções. A tradutora aproveita o ensejo para analisar o conjunto de contos que compõem a antologia em sua especificidade mostrando aqui e ali as soluções encontradas em francês.

**Palavras-chave:** Tradução; Escrita feminina; Fluxo de consciência; Consciência social.

**Résumé:** Le présent essai se concentre sur *La Structure de la bulle de savon*, anthologie de nouvelles traduites en français en 1986, au départ appelée *Les Fils prodigues*. L'auteure de la traduction française, la première qui serait suivie par bien d'autres, y décrit son expérience de lectrice assidue de LFT et de l'intérêt littéraire portée sur son œuvre fondée sur plusieurs raisons dont l'aspect hautement dialogique de l'écriture de l'écrivaine, polysémique et polyvocale, la multiplication des points de vue, la justesse de ses fictions. La traductrice profite de l'occasion pour analyser l'ensemble des nouvelles qui composent l'anthologie dans leur spécificité montrant çà et là les solutions qu'elle a trouvées en français.

**Mots-clés:** Traduction; Écriture féminine; Flux de conscience; Conscience sociale.

Quando decidi traduzir Lygia Fagundes Telles para o francês, nos anos 1980, eu já tinha traduzido Haroldo de Campos, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral e outras grandes figuras da literatura brasileira. Na época, a autora já era uma escritora consagrada, membro da Academia Brasileira de Letras, muitas vezes premiada, e sua produção muito conhecida e apreciada pelo leitorado luso-brasileiro, embora desconhecida na França. Assim, escolher uma obra de Lygia Fagundes Telles para traduzir não foi tarefa fácil. Entre as várias coletâneas de contos, o excelente *Antes do baile verde* (1970), o não menos excelente romance *Verão no aquário* (1964) ou *As meninas* (1973) – qualquer uma das obras teria merecido viajar para outra língua.

---

<sup>1</sup> Natural de São Paulo (SP), é professora emérita de Literatura Geral e Comparada da Universidade de Aix-Marseille, Centro de Pesquisas Cielam. Membro do Comitê Científico da revista TTR, da Universidade McGill, Montreal; da revista Cadernos, Publicações Comitê Tradução, Universidade Federal de Florianópolis; do Conselho de Administração do Centro Internacional de Poesia de Marselha (CipM), da Associação de Tradutores Literários em Arles (Atlas); da Sociedade Francesa de Geral e Literatura Comparada (Sflgc). Também integra o Centro de Pesquisa de Literatura Comparada e Tradução Literária (EA), hoje Transposition, e o Centro de Especialização para CNRS, Palimpsestes. Email: ineseoki@gmail.com.

Posso, porém, indicar duas razões que motivaram essa escolha: a de traduzir em livro um prosador vivo, com quem se pode conversar, depois de ter transportado José de Alencar (*Iracema*) e João Guimarães Rosa (*Primeiras histórias*) para a França, e mais tarde Antônio Vieira e Fernando Pessoa. A segunda razão, a de traduzir um autor contemporâneo – em ocorrência, uma autora especificamente brasileira e ao mesmo tempo planetária.

Com efeito, penso que a escrita de Lygia Fagundes Telles é bastante específica – ao mesmo tempo original, singular e universal –, o que a torna paradoxalmente identificável a um país sem ser absolutamente ligada a uma *koiné*, como é o caso dos dois autores citados, João Guimarães Rosa ou José de Alencar...

Mas a escolha de *A estrutura da bolha de sabão* tem outra razão de ser: primitivamente chamada de *Filhos pródigos*, a obra resulta de um “reagrupamento” de contos até então esparsos, como o epônimo (1978), “O dedo” (*Mistérios*, Nova Fronteira, 1981) e “A testemunha” (*Letras de hoje*, 1984). Não consegui localizar os outros, mas lembro-me de que, juvenzinha, lia os contos de Lygia que minha mãe, grande leitora, recortava de algum jornal ou revista... Essa ideia de um conjunto ao mesmo tempo arbitrário (não temático) e “filial”, fazendo referência a filhos que regressam para o lar, também me agradou.

A razão principal, porém, é que realmente esse conjunto de contos muito significativo reúne as várias facetas de contista da grande escritora caleidoscópica, senão a principal.

Começamos pelo aspecto mais evidente: o fato de ser uma autora e não um autor e de ter uma vivência intensa real ou intuitiva das situações de conflitos familiares (e sociais) do ponto de vista feminino, o que não a impede de adotar uma postura masculina quando suas personagens são homens, mesmo se de um ponto de vista diferente.

Hoje, passadas várias décadas desde seus primeiros sucessos e prêmios, sua obra tendo sido objeto de muitos trabalhos críticos, teses, ensaios e artigos em que os principais traços de sua escritura são examinados de maneira quase exaustiva, gostaria de prestar um depoimento sobre as narrativas que compõem *Filhos pródigos*, do ponto de vista da minha recepção e, por vezes, da minha tradução.

Dotada de um senso agudo de observação, Lygia constrói suas narrativas de maneira aparentemente natural e evidente. Três dos contos representativos da veia narrativa feminina são “A medalha” (*Le Médaillon*), “O espartilho” (*Le Corset*) e, naturalmente, “A confissão de Leontina” (*La Confession de Léontine*), um quase documentário social, sobre os quais eu gostaria de fazer um breve comentário.

Contrariamente às aparências, porém, não se trata, nesses três casos, de realismo ou de naturalismo, embora a problemática seja socialmente e perfeitamente identificável.

Assim, por exemplo, em “A medalha”, encontramos-nos diante de um verdadeiro quadro impressionista cuja organização por frases justapostas (breves pinceladas), numa relação metonímica eficaz, produz um efeito de verdade, acentuado pelos diálogos entre mãe e filha, onde mágoa e ressentimento transparecem. Vejamos o *incipit*: “Ela entrou na ponta dos pés. Tirou os sapatos para subir a escada. O terceiro degrau rangia. Pulou-o apoiando-se no corrimão. – Adriana!” (TELLES, 2010, p. 13). « *Elle entra sur la pointe des pieds. Elle ôta ses chaussures pour monter les escaliers. La troisième marche grinçait. Elle l’enjamba en s’appuyant sur la rampe. – Adriana!* » (TELLES, 1986, p. 13). A cena se desenrola – diálogo – entre uma mãe entrevada e uma filha que imaginamos leviana voltando tarde para casa na véspera do casamento. Encontramo-nos *in medias res*. Notemos o *incipit* carregado de subentendidos, criando um clima de suspense. E o apelo à imaginação: a moça tira os sapatos, pula o degrau que range (pensamos em um sobradinho, em bairro residencial ou não). O assoalho que range vai aparecer também em “Missa do galo”, conto intertextual com o de Machado de Assis. Os diálogos nos informam da situação aflitiva em que mãe e filha se debatem e que a crueldade de uma encontra um equivalente na crueldade da outra (a mãe trata a filha de “cadela”, o que sublinha o tipo de meio social em que vivem e o tipo de relação entre as duas). A filha, cuja sexualidade aparentemente desenfreada data da adolescência (“Nem 15 anos você tinha, Adriana, nem 15 anos e já se agarrando com ele na escada...”), representa o protótipo da “má filha” para a classe média: uma noiva “impudica” que, no dizer da mãe, se parece com o pai que sumiu, homem gordo e repugnante, chega em casa tarde da noite com a maquiagem borrada; sua única saída respeitável sendo o casamento – no caso, com um descendente de negro. A linguagem do texto original é bastante relaxada, por exemplo, na réplica da jovem: “– E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, mãe, você vai ver” (TELLES, 2010, p. 14). A medalha representa a pureza transmitida de geração em geração a noivas da família (“todas altas e magras”), que devem assumi-la no dia do casamento, e é pendurada no pescoço do gato – linha de fuga do conto –, que vai, de certo modo, devolvê-la à mãe, entrando no seu quarto. Em francês, a medalha é traduzida para “le médaillon”, a palavra “médaille” designando a medalha de honra, dos jogos olímpicos, etc. A cena é terrível e, das duas, a noiva é a personagem que sofre mais, rejeitada pelos homens, sem amor materno e com uma mãe cristalizada (entrevada) em seus preconceitos.

Com “O espartilho”, passamos para um outro ambiente: o da burguesia tradicional e conservadora, caracterizada pelos “*non-dits*”, pelas insinuações ferinas. O conto ilustra perfeitamente a veia iniciada nas décadas de 1930/40, a veia intimista cujos procedimentos mais relevantes são o monólogo interior (*stream of conscience*), caro a Virginia Woolf, e a oração indireta livre das personagens (criada por Flaubert), cujos pensamentos se cruzam.

Nota-se que Lygia Fagundes Telles não só se manifesta como excelente narradora, vasculhando em sua memória sentimentos e sensações com os quais tenha eventualmente se deparado durante sua adolescência, mas também como escritora perita, tentando em cada conto desenvolver procedimentos narrativos específicos, um tipo de prosa

experimental, no que ela é grande precursora (talvez ao lado de Clarice Lispector). Alfredo Bosi (1975, p. 435) a situa entre os grandes escritores da sua geração, e acrescenta:

[...] caráter próprio da melhor literatura de pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma “escritura” geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da “vida moderna” e que provém da revolução modernista.

O título “O espartilho” já remete a uma época antiga, que é a da avó da personagem principal, da narradora em primeira pessoa e discurso indireto livre... A linguagem é muito diferente de “A medalha”, as pessoas pertencem a um outro meio social, se exprimem numa língua correta.

As personagens principais, femininas, apresentam-se como numa peça de teatro: a narradora, órfã, recolhida pela soberba avó, e Margarida, a empregada doméstica, que aos poucos revela à jovem os segredos da família. Família honrada, de prestígio, mas que esconde escândalos, as tias que desaparecem, se suicidam ou entram para o convento. Os homens, por outro lado, aparentemente heroicos e de olhos verdes, são interesseiros, casam-se por dinheiro. Margarida revela à jovem da casa a realidade dessas personagens e de sua mãe, uma violoncelista judia. Uma luta subterrânea se trama, então: entre a jovem e Margarida, de quem ela se vinga, entre a jovem e a avó, que não esconde sua simpatia por Hitler e seu antissemitismo. Note-se que a avó não abandona nunca o seu tricô, que acompanha o texto como uma trama, como a trama da narrativa.

A realidade histórica vem se conjugar à realidade social num quadro absolutamente autêntico em que, por imagens e metonímias (a sacola de tricô da avó), vai-se criando um clima de suspense no qual LFT manifesta seu talento. Getúlio Vargas, o então presidente do Brasil, é mencionado, assim como a guerra contra a Alemanha, pela qual as irmãs da avó têm uma certa simpatia (antissemita) e em que se tornaram enfermeiras de guerra (com uniforme, luvas)... Interessante e convencional é a descrição das relações sexuais entre homem e mulher, em que, segundo a avó, os homens sentem prazer, mas as mulheres fingem... A divisão das mulheres, ainda de acordo com a avó, é entre virgens e loucas.

Mas a narrativa, que vai deslizando cada vez mais no âmago da ideologia conservadora de uma burguesia conformista e hipócrita, é, na verdade, a história de uma libertação: a de Ana Luísa, que descobre o amor, o prazer e a solidão como caminhos da liberdade. Com efeito, ela conhece Rodrigo, um artista boêmio, alegre e despreocupado, e com ele o amor físico. Embora a avó, enxadrista e boa estrategista, consiga afastá-lo da neta, oferecendo-lhe dinheiro para uma viagem, Ana Luísa conhece uma transformação interior: a esperança. A última cena é simbólica: a avó conserva seu espartilho, apesar de sufocar, ou seja, a alegoria de um espírito do fim do século, e Ana Luísa decide ir-se embora.



Nesse longo conto, a tarefa do tradutor consiste em manter o tom e a justeza do diálogo indireto, do monólogo interior, da brevidade das réplicas em estilo direto. O texto é escrito num nível “correto” (*standard*, em francês), por se tratar de “gente de boa família”, e a tradução se passa sem deformações.

A terceira narrativa feminina conduz-nos ao lado extremo, o da miséria em que as mulheres se sacrificam pelo único homem da família, o Pedro de “A confissão de Leontina”. O homem aqui aparece sob seus aspectos mais mesquinhos, egoísta, responsável pela queda do anjo que é Leontina. Outro ponto que merece relevância no conto é o abandono do campo, do interior, em prol da grande cidade, que se imagina ser São Paulo ou a periferia, onde Pedro, depois de completar os estudos graças ao sacrifício de Leontina e de sua mãe, vai officiar como médico e onde Leontina, analfabeta, consegue um emprego de “*taxi-girl*”, valha dizer prostituta. Pedro, uma vez médico, renega completamente a prima que lhe permitiu estudar medicina e que veio para a cidade com a esperança de ser retribuída: por várias vezes, ele finge que não a reconhece, afasta-a.

Apesar do tom aparentemente “romântico” na miserabilidade (Victor Hugo), é importante salientar que a visão de Lygia lembra, antes, o olhar de Baudelaire, dos “Pequenos poemas em prosa” (*Le Spleen de Paris*), nos quais Walter Benjamin entrevia a intuição do capitalismo nascente e seus desastres. Quando o filósofo compara os objetos baudelairianos às mercadorias (*marchandises*) nessa sociedade industrial em que a miséria vem se expor na grande cidade, encontramos o exemplo típico de alegoria da reificação das pessoas. Leontina é uma mercadoria (ela se vende, no sentido próprio) e não há lugar para grandes sentimentos entre os miseráveis com os quais ela vive.

O texto é escrito na primeira pessoa; Leontina é a narradora e, logo de entrada, o ambiente em que ela vive é descrito: “Seu Armando que é o pianista lá do salão de danças” (TELLES, 2010, p. 75). O mesmo Seu Armando aconselha-a a não perder a esperança, o que, no contexto, é uma frase vazia, oca, exterior. O procedimento, nessa narrativa, é analéptico ou proléptico (*retour en arrière* ou *anticipation*).

Leontina – o nome já é um cartão de visita – vem do interior do Estado (de Olhos d’Água), de família paupérrima, de gente necessitada, como se diz. Sua mãe era lavadeira: “Minha mãe vivia lavando roupa na beira da lagoa” (TELLES, 2010, p. 77); sua irmãzinha deficiente (em razão de uma queda provocada por Pedro), sem pai, condenada a sofrer. O tom da história se apresenta em adequação à narração na primeira pessoa (de uma pessoa sem instrução): “Minha irmãzinha Luzia bem que podia me ajudar que ela já tinha seis anos mas vivia com a mão suja de terra e sem entender direito o que a gente falava. Queria só ficar esgravatando o chão” (TELLES, 2010, p. 77). A tradução francesa retifica o tom descuidado numa frase simples e correta: « *Ma petite sœur Luzia aurait pu m’aider elle avait déjà six ans mais elle avait tout le temps les mains pleines de terre et ne comprenait pas bien ce qu’on disait. Elle ne voulait que fouiller le sol pour découvrir les vers de terre...* » (TELLES, 1986, p. 87), onde o único procedimento estilístico consiste em manter a supressão da pontuação que, em francês, acentua o fluxo de consciência.

Faço aqui uma observação sobre a tradução: em francês, nota-se uma tendência a “corrigir” o tom por demais coloquial e “incorreto”. A tendência francesa de “corrigir”, que Antoine Berman (1985, p. 65) critica como “as tendências deformantes da tradução literária”, é inevitável. Dos anos 1980 para cá, houve uma flexibilização dessa tendência, que corresponde às regras de uso do francês; um afrouxamento, uma maior tolerância e abertura que permitem, hoje, quando é necessário, traduzir de maneira mais próxima do original. O inconveniente é o excesso do contrário: tornar a fala das personagens quase caricatural.

Acrescente-se que Lygia Fagundes Telles domina perfeitamente os vários níveis de linguagem e que os contos ganham em força e coerência segundo o nível de fala das personagens.

Ora, comparando as duas narrativas, “O espartilho” e “A confissão de Leontina”, mister é lembrar o pensamento de Pierre Bourdieu, que eu cito de memória: a revolução cultural (a libertação) não virá das classes populares, mas das pessoas cultas em oposição ao próprio meio social (mencionando Baudelaire, Flaubert, Théophile Gautier, que contestavam o meio social e familiar de que provinham)...

Ana Luísa, apesar de órfã e judia, descobre a salvação (a fuga do meio em que foi criada). Leontina, a sacrificada, se perde, num ato de legítima defesa, ao assassinar um cliente. Adriana, da pequena burguesia, encontra um esteio num casamento sem amor...

Outra faceta dos contos de Lygia Fagundes Telles é a de um certo fantástico ou mistério em textos breves. Esse tema tem sido largamente estudado por pesquisadores acadêmicos e meus comentários serão modestos. Pode-se pensar que tanto os contos “A testemunha” como “A fuga” contêm uma parte de inexplicável, que ilustra a afirmação de Alfredo Bosi (1975, p. 440) a respeito de seus romances, no caso, contos de “tensão interiorizada”.

“A testemunha”, a meio caminho entre o conto policial e o fantástico de Julio Cortázar, narra o encontro entre dois homens à noite, num lugar deserto: Miguel e Rolf. Miguel é inquieto e sua inquietação se manifesta no fato de não poder decifrar um cartaz luminoso que o amigo tenta completar a cada vez. Mas Miguel está inquieto porque sua amnésia o impede de se lembrar do que fez na véspera diante do amigo; insiste, mas este último não pode ou não quer responder; insinua loucura, sexo e acaba desconversando.

Assim como é incapaz de decifrar a palavra cuja metade está escondida por um edifício (estamos numa cidade grande), que começa por “Belon...” e que Rolf tenta completar, Miguel não consegue descobrir as lembranças da véspera.

Persuadido de que o amigo é testemunha de algo fora do comum – e é nesse aspecto que o conto lembra Cortázar, que deixa as soluções para serem interpretadas pelo leitor –, mas envergonhado pelo que poderia ter acontecido (uma relação sexual entre os dois? Uma

cena de autoflagelação que explica o fato de estar mancando? Um simples acesso de fúria que teria assustado o cachorro?), no final Miguel conduz Rolf para um lugar deserto, com o pretexto de levá-lo ao restaurante. Fingindo amarrar os sapatos, abaixa-se e, agarrando o amigo pelas pernas, atira-o no rio. A narradora deixa a entender que Miguel tem algum problema pessoal que Rolf, o amigo, não quer comentar, apesar de mostrar signos de impaciência e de querer mudar de assunto.

Antes disso, quando Rolf alude ao fato de a mãe de Miguel ser uma excelente cozinheira e fazer pastéis deliciosos, Miguel acrescenta: “Fazia melhor o amor” (TELLES, 2010, p. 28), o que sugere algo inquietante. O final seria tétrico se não fosse a nota de humor do epílogo: um policial que aparece, o surpreende jogando o maço de cigarros vazio no rio e adverte: “É proibido atirar coisas no rio” (TELLES, 2010, p. 30).

A língua é límpida, neutra, urbana, e o esquema narrativo é metafórico: a palavra “Belon”, completada pelo amigo testemunha, é “Belonave”, finalmente “Belominal”, nome de um remédio contra enxaquecas. Em francês, ela se transforma em *Bellen*, *Bellenef*, *Belleminale*. O mistério da tradução é que o cachorro da versão brasileira acabou em “chat” na versão francesa, talvez por contaminação com o gato de “A medalha”.

“A fuga” é outro conto enigmático, com um teor fantástico mais acentuado. Rafael (notar as muitas personagens com nomes iniciados em R) foge de sua casa, como um louco. Sufoca, “prisioneiro de uma nebulosa espessa que o arrebatara” (TELLES, 2010, p. 67). Chega até uma árvore. O texto é na terceira pessoa, mas alterna monólogos entre a personagem e os pais muito protetores (e com razão), que parecem adorá-lo; ele reivindica a idade adulta, sonha com Bruna, a bem-amada, e com Elizabeth, a noiva perfeita. Mas há ocorrências, como em Flaubert, do discurso indireto livre: “Queria andar, isso sim, ir andando sem destino, um convalescente debaixo do sol. *Tão bom convalescer... [...] Como era mesmo? [...] Hum, até que a vida era boa...*” (TELLES, 2010, p. 68, grifo nosso).

O procedimento é, portanto, polivocal, e é preciso manter na tradução: “Meu Deus, meu Deus!” (TELLES, 2010, p. 67) (« *Mon Dieu, mon Dieu!* »). O monólogo de Rafael alterna com a terceira pessoa (narradora heterodiegética) e com o discurso indireto livre: “Espantou-se, agradavelmente surpreendido: tranquilo, sim, não era estranho?”; « *Il s’en étonna, agréablement surpris : oui, tranquille, n’était-ce pas étrange?* » (TELLES, 1986, p. 75).

O conto ganha interesse nesse aspecto: uma só pessoa e várias vozes, às vezes em monólogo, às vezes em diálogo com os pais, com Bruna, às vezes em estilo indireto livre. O leitor chega a ouvir todas essas vozes que... Finalmente não existem!

Rafael tem consciência de que sua saúde não está boa, transpira, sente frio, calor. Não pode fumar, tem asma (?), mas continua a sonhar ou a delirar sobre Bruna – o texto insinua

que são amantes. Seu único desejo: viver, a vida é deliciosa. As lembranças afloram: o amor pelos pais, pelas mulheres da sua vida, pela natureza; o sol, as árvores.

A nebulosa vem perturbar. O ritmo é harmonioso, apesar de as palavras serem definitivas:

Sentiu-a compacta, viscosa como o suor que agora corria de sua testa. Cobriu o rosto com as mãos, começou a tremer [...]. Escancarou a boca porque o ar também era espesso, impregnado de um cheiro nauseante que o umedecia inteiro como um líquido horrendo, pingando de algum lugar, pingando [...]. (TELLES, ano, p. 71).

A melodia da frase é obtida pela repetição das mesmas sonoridades (q/g – nasais), pelos verbos em posição anafórica, que se deve manter em francês. Em francês: « *Il ouvrit grand la bouche parce que l'air aussi était épais, impregné d'une odeur nauséabonde qui l'imbibait entièrement comme un horrible liquide, collant goutte à goutte, goutte à goutte [...]* » (TELLES, 1986, p. 80). A tradução tenta manter o ritmo e as sonoridades. E a COISA aparece. A COISA para a qual ele volta, atraído e angustiado. E a COISA é a sua própria morte: ele acaba voltando para o seu enterro, com muita gente chorando, para se encontrar dentro de um caixão negro.

Esse conto, mais poético do que fantástico, nos faz pensar nos de Maupassant em que os mortos saem das tapeçarias das paredes. Contrariamente ao conto “A testemunha”, o teor não é irônico, mas poético: no primeiro, houve um assassinato; aqui, é a doença que arrebatou o pobre Rafael.

Embora os dois contos sejam “masculinos”, note-se que as personagens são vistas do exterior, como atores de uma cena teatral ou, como neste último exemplo, consciências. A carnalidade é mais presente nos contos “femininos”.

“Gaby” é outra história “masculina”. A narrativa, quase toda em monólogo interior (fluxo de consciência), em que ele “conversa” com pessoas ausentes, alterna um vago diálogo entre Gaby e o garçom de um bar, no início, e entre ele e a “velha” que o sustenta no final do conto.

Os gestos de Gaby, langorosos como esse dia de calor, são descritos com pormenores: “Bebeu, deixando que a pedrinha de gelo tocasse em sua língua. Devolveu-a para o copo que deixara [...] um círculo d’água no mármore do balcão. Com a ponta do dedo, alargou o círculo tirando dele uma linha ondulada. Podia ser uma flor. Ou uma bactéria” (TELLES, 2010, p. 124). O rapaz parece sonhar com uma transmutação em bactéria, fugir do corpo: “Enfim, uma maçada...” (idem, ibidem). « *Et il but une gorgée faisant en sorte que le petit glaçon touche sa langue* » (TELLES, 1986, p. 142).

Gaby, belo homem, bem tratado, não aprecia muito as mulheres – “Todas são chatas” (TELLES, 2010, p. 125) –, mas imediatamente, numa analepse, aparece a cena entre ele,

criança, e a mãe, com quem tem relações de proximidade. Criança mimada, filhinho da mamãe. Mamãe incestuosa.

As cenas da infância explicam a personalidade do rapaz, indolente, mimado, que hoje se faz de artista, de pintor. As perguntas do garçom, Fredi, lembram Mariana (sua noiva?), ao lado de quem “a velha” parece ser mais tolerante, e nos fazem compreender que Gaby é sustentado (gigolô) por uma mulher de certa idade: “Esse meu amor está me saindo muito caro, nem que fosse um Renoir!” (TELLES, 2010, p. 129); « *Mon petit amour me revient très cher, autant que s’il était Renoir!* » (TELLES, 1986, p. 146). No final do conto, não sem humor, a narradora descreve uma mulher velha e habituada a artifícios (peruca, dentes, roupas).

Gaby pensa no pai, jogado numa pensão ordinária, “cheirando a urina” (TELLES, 2010, p. 130). O texto, complexo, interpola pensamentos de Gaby, palavras do garçom, observações sobre detalhes internos (a mosca, o calor) e externos (uma chuva que vai cair)... Gaby perde o fio da conversa, se perde em lembranças, considerações sobre o que não fez, sobre a mãe que abandonou o pai.

E assim, como a mosca e seu zumbido, o texto acompanha o monólogo interior de Gaby, suas fantasias, suas queixas contra as mulheres, queixas da escola, do trabalho, seu horror da vida e das imagens de um futuro medíocre, com mulher e filhos. Pensa no pai que tudo fez e que acabou num asilo miserável. Texto metonímico, funcionando por associações de ideias e de imagens: “Vai chover potes”; “Os potes de samambaia...” (TELLES, 2010, p. 134) – a infância feliz, Édipo feliz.

Aos poucos, compreende-se que a mãe era infiel ao marido e que Gaby a denunciou para o pai. Ele pensa em Mariana, a única mulher séria da sua vida, que o chama de Gabriel. Mas ele, imprestável, bonito, atrai homens e mulheres.

Mariana renuncia. Ele fica só. Como numa peça teatral, muda o cenário: do bar, passa-se ao apartamento onde vive Gabriel, o homem sem desejos, sem ambições, sem sonhos... A velha cobre-o de afeição, beija-lhe os pés, é repugnante, mas ele, prisioneiro (imagina matá-la, derretê-la no ácido, mas o rombo na banheira...), escapa às suas carícias, tem um acesso de febre. Pensa que o pai vai morrer na pensão – é melhor do que no prédio, onde o caixão não vai caber no elevador.

Uma mosca passa. Conto magistral, é a história de um homem sem caráter, escrito como uma partitura musical, deleuziana. A mosca é a “*ritournelle*”, o ritmo é lento, um dos textos mais felizes do conjunto. O texto original da versão francesa diverge da versão atual, é mais breve do que o texto reeditado. De maneira eficaz, LFT cria um contexto nebuloso no qual presente e passado atravessam a mente do rapaz ao mesmo tempo em que a atmosfera do bar, quente e úmida, a mosca que gira em torno, a realidade de sua vida de pintor veleidoso, tudo concorre para criar um clima incerto que reflete perfeitamente a infeliz consciência de Gaby-Gabriel.

Este conto, “masculino”, difere dos dois outros por ser caracterizado pelo fluxo da consciência: o leitor vivencia o pensamento da personagem, quase trágica na sua impotência, escrito num tom cheio de humor. Sua característica maior são os monólogos interiores, pensamentos e lembranças. Mas, contrariamente à “Fuga”, as ações são, antes, gestos (o garçom, a personagem) em modo de “adágio”.

“A estrutura da bolha de sabão” é outro conto importante, nos tons de uma Djuna Barnes, descontínuo, que evoca um cientista que trabalha sobre a estrutura da bolha de sabão, oxímoro, antítese, como a vida e a morte. A narradora revê um antigo amante acompanhado por uma nova mulher prestes a “explodir” (de ciúmes ou de dor de cabeça), até que a tensão desaparece quando ela lhe cede o lugar ao lado do homem nos últimos momentos de sua vida. A vida é como uma bolha de sabão, prestes a se esvaír. O *excipit*: « *Elle est sortie et a fermé la porte. Elle nous a enfermés. Alors j’ai compris ce qui manquait, mon Dieu! Maintenant je savais qu’il allait mourir* » (TELLES, 1986, p. 183). Esse conto é exemplar no seu despojamento e no mistério que entretém com algumas pinceladas sobre as personagens e a imagem da bolha de sabão.

Já “O dedo” é uma especulação, uma lição, um texto “didático” no qual Lygia ilustra a maneira de se escrever um conto: um dedo encontrado numa praia que se presta a suposições das mais diversas, de quem, por quê, quando, etc.

Enfim, “A missa do galo”, em francês “*La Messe de minuit*”, é um texto que dialoga com outro. Lygia constrói um hipertexto sobre o conto de Machado de Assis, todo em toques sutis sobre a atração entre uma mulher madura que não consegue dormir apesar da hora, que aparece em trajes íntimos (o roupão) no salão de sua casa, e um adolescente que espera o vizinho lendo “Os três mosqueteiros” para assistir à missa da meia-noite da véspera do Natal.

O texto de Lygia, bem mais longo do que o texto-fonte, desvela, revela o que o texto de Machado apenas sugere. A narradora, tal uma personagem invisível, gostaria que o desejo latente entre essa mulher madura que, por instantes, parece belíssima aos olhos do jovem e o interesse que este último começa a sentir por ela se concretize, pois tanto ela como seus leitores, sabendo que esta é a única oportunidade, conhecem o desenlace do conto machadiano.

Este conto manifesta de maneira bastante clara a presença da escritora e de sua escrita. Pode-se considerar que atinge um alto grau metalinguístico, não somente no uso intertextual de um conto consagrado na literatura brasileira, mas no próprio tratamento literário em que narradora e escritora se confundem.

Em conclusão deste breve depoimento textual, relendo o volume em português e em francês, consegui colocar por escrito as boas impressões que resenti ao lê-lo e que foram concretizadas na minha tradução. Gosto muito da ideia de que outros livros de Lygia

Fagundes Telles tenham sido traduzidos depois deste *Filhos pródigos*, alguns premiados, e que graças ao transporte em francês ela tenha recebido a estima e a admiração de um novo leitorado.

## REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *Les Tours de Babel*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *La Structure de la bulle de savon*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1986.

## **NOËL EN BARQUE ET LA RHÉTORIQUE DE LA CONSOMMATION<sup>1</sup>**

João Anzanello CARRASCOZA<sup>2</sup>

**Résumé :** Au moyen de récits imaginaires qui visent à *faire croire* au consommateur aux bienfaits d'un produit ou d'un service, la publicité utilise des éléments de réalisme littéraire, comme la vraisemblance, le narrateur-observateur et le détail expressif, entre autres. En donnant suite à notre projet qui consiste à réfléchir sur la poétique publicitaire et sur les pratiques de consommation dans la société contemporaine à partir d'œuvres de fiction, notre intention est de montrer comment ce *faire croire* se révèle métaphoriquement dans l'intrigue de la nouvelle *Noël en barque* de l'écrivaine brésilienne Lygia Fagundes Telles, et comment il nous permet d'étudier certains aspects ontologiques de la publicité. Pour ce faire, nous entrelacerons des concepts de théorie littéraire et de langage publicitaire avec des études sur la consommation.

**Mots-clés :** Consommation ; Littérature brésilienne ; Publicité.

**Abstract:** By means of imaginary narratives, which aim to make the consumer believe in the benefits of a product or service, advertising uses elements of literary realism, such as verisimilitude, the narrator-observer and the expressive detail, among others. As a sequence of our project, which involves discussing the poetics of advertising and the consumption practices in contemporary society by means of works of fiction, our purpose is to demonstrate how this making believe reveals itself, metaphorically, in the plot of the tale "Natal" – "Christmas" on the ferryboat, by the Brazilian writer Lygia Fagundes Telles, and how it enables us to study ontological aspects of advertising. Therefore we will intertwine concepts of literary theory and of the language of advertising with studies on consumption.

**Keywords:** Consumption; Brazilian Literature; Advertising.

## **DÉBUT DE LA TRAVERSÉE : MONDES DE LUMIÈRE ET OMBRE**

---

<sup>1</sup> Traduzido para o francês por Stéphane Chao. Este artigo foi publicado originalmente em português, com o título "Um conto de Natal e a fê no consumo", na revista *Interin*, Curitiba, v. 21, n.1, p. 129-144, jan./jun. 2016. ISSN: 1980-5276. O autor mudou o título do artigo especificamente para esta publicação.

<sup>2</sup> Escritor, ensaísta e professor universitário (USP). Natural de Cravinhos (SP), destaca-se nos gêneros conto e romance, além da literatura infanto-juvenil, somando mais de 30 obras publicadas. Acumula vários prêmios como o Jabuti de 2006 com *O volume do silêncio* (2006) e o APCA de 2012 com *Aquela água toda* (2012), ambos na categoria contos. *Caderno de um Ausente* (2014), seu segundo romance, foi finalista do Jabuti em 2015. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), onde leciona a disciplina de Redação Publicitária, e Pós-Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa sobre a interface publicidade e literatura. É também docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (SP). Atua nas seguintes linhas de pesquisa: Publicidade, Moda e Produção Simbólica; Lógicas da produção e estratégias midiáticas articuladas ao consumo. E-mail: [jcarrascoza@espm.br](mailto:jcarrascoza@espm.br).



Les critiques faites à la publicité ne sont pas rares. Elles proviennent surtout de son propre *habitat*, comme celle du « publicitaire » Oliviero Toscani [1995], qui lui reproche de construire un monde uniquement solaire, où il n’y a ni mort, ni douleur, et où tout est beau et merveilleux. Torres i Prat [2005] affirme que ce monde artificiel et fascinant est l’authentique *Matrix* de notre temps, faisant allusion au film de science-fiction des frères Wachowski. Levy [2003], pour sa part, relativise l’aspect positif de la publicité – l’incitation à la consommation – pour souligner son côté négatif : le préjudice porté à l’image même de la marque, en raison de l’insatisfaction engendrée chez le consommateur, puisque l’expérience que le public fait des produits et des services ne correspond pas à la « réalité » lumineuse transmise par le message.

Rocha [1990] estime que les maux liés à la production des biens, où sévit la déshumanisation, « disparaissent » dès lors que le discours des entreprises franchit le « pont » de la publicité pour passer du côté de la consommation, territoire où les marchandises s’humanisent. Nous pouvons ainsi dire que le monde des ombres, adossé au réel, lutte contre le monde solaire et idyllique de la consommation, et à l’image des hommes qui dans la mythologie descendaient dans les contrées des morts, le discours corporatif, passant par les eaux transformatrices du Léthé (la création publicitaire), « oublie » le côté obscur en atteignant le côté lumineux.

La nouvelle *Noël en barque* de Lygia Fagundes Telles, que nous allons ici retextualiser pour discuter certains aspects de la poétique publicitaire, commence justement par un énoncé de la narratrice : « je ne veux pas ni ne dois me souvenir ici pourquoi je me trouve dans cette barque », phrase qui est à rapprocher du début du *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes Saavedra [1993, p. 29], histoire marquée par une « trajectoire » de transformation : « dans un endroit de La Manche, dont je ne veux pas me souvenir du nom... ».

La protagoniste-narratrice de *Noël en barque* ouvre l’histoire alors que la barque a déjà quitté la rive et vogue sur la rivière en direction de l’autre rive : « Je sais seulement qu’alentour tout était silence et ténèbres. Et que je me sentais bien dans cette solitude. Dans l’embarcation inconfortable, frustré, il n’y avait que quatre passagers. Une lanterne nous éclairait de sa lumière vacillante : un vieillard, une femme, un enfant et moi » [Telles, 1996, p. 67]. Voici donc les deux mondes bien définis – l’un est obscur, comme nous le verrons, et elle s’en éloigne, et l’autre la recevra « transformée ».

À l’instar de la barque, la nouvelle a pour point de départ un territoire sombre, que la narratrice veut oublier, et part en direction d’un autre, une ville, ce qui n’est nullement un hasard – toute métamorphose présupposant en effet un élargissement de l’être. À en juger par ses premières lignes, nous savons que le voyage touche à sa fin, il fait nuit – laquelle nuit est associée au passé –, mais ce n’est pas une nuit qui chemine vers une nuit encore plus profonde, mais bien une nuit en passe d’arriver à la lumière, au futur : « Nous étions quatre ici, silencieux comme des morts dans un vieux bateau convoyant des morts et glissant dans l’obscurité. Pourtant, nous étions vivants. Et c’était Noël » [Telles, 1996, p. 68]. Si la nuit (mort) est le royaume de l’ombre, Noël (vie) renvoie à une existence renouvelée qui vient de la lumière.

La protagoniste-narratrice ne fait aucune description du batelier, qui à l'instar de l'univers, est indifférent aux joies et aux douleurs et continue de filer sur la rivière de l'Histoire. Le vieillard n'est qu'un « ivrogne déguenillé », qui discute avec un « voisin invisible » et ensuite s'endort. La femme serre dans ses bras l'enfant enveloppé dans des langes et « la grande mante qui lui couvrait la tête lui donnait l'aspect d'une figure antique ». Cette description des traits propres aux personnages rend possible une approche immédiate et productive de la publicité.

Bizzochi [2003, p. 92-95], en s'appuyant sur la sémiotique modale de Greimas (le *vouloir* et le *devoir*), affirme que le discours comporte plusieurs fonctions hédoniques (le *vouloir*), parmi lesquelles l'esthétique (le *vouloir savoir*) et la mystique (le *vouloir croire*). Par ailleurs, comme l'a déjà pointé Carrascoza [2007], la publicité présente deux lignes de forces créatives – l'apollinienne, qui recourt à des arguments logiques (raison) et la dionysiaque, qui vise à influencer le public au moyen de récits (émotion). Dans la nouvelle en question, nous percevons d'emblée la prédominance d'une variante dionysiaque du discours publicitaire, en effet, comme nous le verrons, c'est l'histoire de cette femme et de son enfant qui va *faire* que le personnage-narrateur, alors incroyant, se mette à *croire* effectivement.

Ainsi, nous pouvons dire que le batelier est l'entité la plus importante, le système productif. Le vieillard représente le consommateur inaccessible, un individu qui, malgré les tentations du discours, ne peut ni ne veut consommer le produit. La femme, la figure antique – dont la description dans ce contexte, par isotopie, renvoie à la Sainte Vierge – joue le rôle de langage publicitaire.

Mais pour que le langage accomplisse sa fonction hédonique et mystique, autrement dit, pour que la narratrice puisse *vouloir croire*, il faut que le langage « ait lieu », il faut qu'il ait cours, qu'il accède au statut de discours – ce qui ne se produira qu'à travers la parole. La narratrice délimite le temps et l'espace scénique – la traversée à bord de la barque – présente les personnages, rehaussant la « femme jeune et blême », et elle déclare que jusqu'alors il ne lui était pas venu à l'esprit de lui adresser la parole. Elle souligne d'ailleurs que « l'inaction du dialogue ne convenait guère à une barque aussi dépouillée, aussi dénuée d'artifices » [Telles, 1996, p. 68]. On sait cependant que la publicité, depuis ses origines, même avec l'ubiquité médiatique contemporaine, opère au moyen d'une logique de l'interruption, mais pas uniquement – les pages de publicité « cassent » la succession des informations (dans une publication papier telle que les journaux et/ou les magazines), ou la programmation d'une station de radio et d'une chaîne de télévision (la « coupure » publicitaire), surtout (davantage dans le passé qu'aujourd'hui) lorsque le public dispose de temps libre.

Pour occuper cette pause, la narratrice de la nouvelle plonge le bout des doigts dans l'eau de la rivière ; et son geste va rompre le silence – elle dira que l'eau est froide – et c'est alors que commencera le passage définitif du monde de l'ombre au monde de la lumière. Et cela parce que la femme, sur le moment, répondra « mais le matin, elle est chaude », et elle ajoutera, développant l'argument au fil du récit, « le matin, cette

rivière est chaude... chaude et verte, si verte que la première fois que j'y ai lavé une pièce de vêtement, j'ai pensé qu'elle en sortirait verdâtre » [Telles, 1996, p. 68].

Le mot « vert » a été lâché, le discours publicitaire opère afin d'amener la narratrice à *vouloir croire*. L'« espoir » de la publicité est en effet que l'on croie dans son récit.

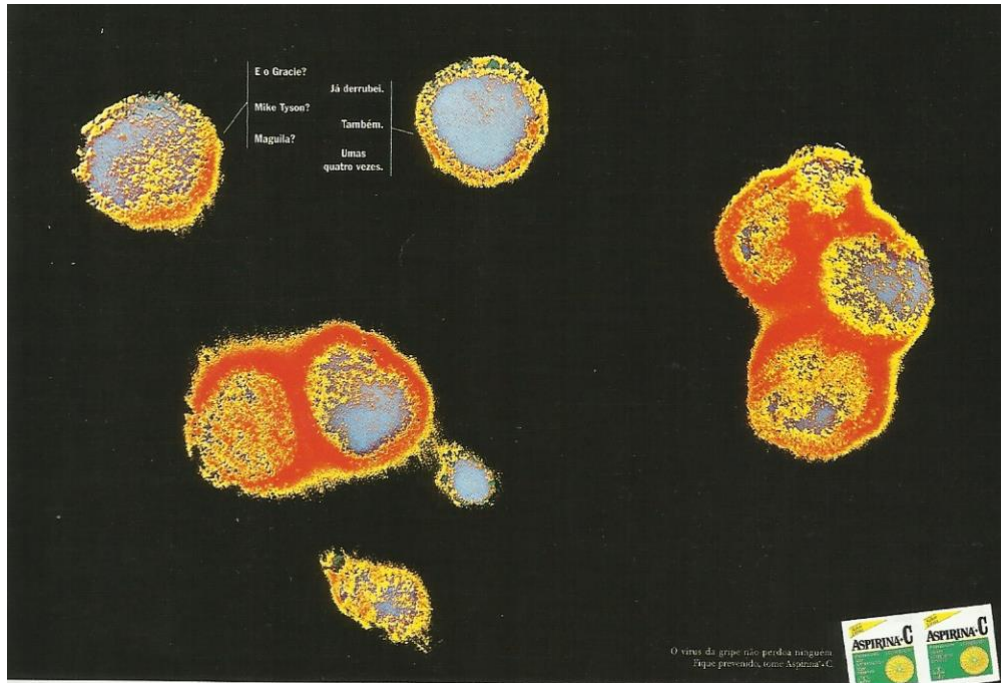
### LE RECIT D'UN PREJUDICE ET LA FOI DANS SA REPARATION

Ainsi, lorsqu'il s'investit dans le *faire croire*, en mettant en avant des « arguments » émotionnels, le discours publicitaire mime les formes littéraires, notamment le récit bref, presque toujours épisodique.

Piglia [1994, p. 37-40] affirme qu'une nouvelle comporte invariablement deux histoires – une apparente et une autre cachée – et en s'appuyant sur sa théorie, Carrascoza [2007, p. 82-83] a démontré que les séquences publicitaires, lorsqu'elles sont élaborées sur le modèle des *short stories*, comportent elles aussi deux histoires – une, variable, qui crée au moyen d'une intrigue une situation vécue par des personnages, et une autre, fixe, qui rend tangible la raison d'être, le différentiel du produit annoncé (sa consommation symbolique, discursive, et l'invitation à la consommation matérielle).

Dans la nouvelle « littéraire », comme le dit Piglia, la deuxième histoire, chiffrée, affleure finalement à la surface, rejoignant alors la première, et elle se révèle ainsi pleinement, du moins aux yeux du « lecteur sémiotique » pour employer un concept d'Eco (2003, p.208). Ce lecteur qui, à la différence du « lecteur sémantique », ne souhaite pas seulement savoir ce qui se passe, mais également comment est raconté ce qui se passe dans l'histoire. Il en va de même avec le récit publicitaire de courte durée, qu'il s'exprime à travers une réclame ou un film. Dans la publicité pour l'Aspirine C (fig. 1) par exemple, l'image dans le coin supérieur à gauche nous montre des cellules du virus de la grippe, présentant la première histoire sous la forme du dialogue suivant :

- Et Gracie?
- Je l'ai battu.
- Mike Tyson?
- Pareil.
- Maguila?
- Environ quatre fois.

**Figure 1** : publicité Aspirine C

Source : 25<sup>ème</sup> annuaire du club de création de São Paulo, 2000, p. 115.

Cette (première) histoire nous rappelle ainsi que, même si nous étions aussi forts queles champions de boxe (Mike Tyson et Maguila) ou les champions de tout autre sport de combat (Gracie), le virus de la grippe nous vaincra. Dans le coin inférieur gauche de la publicité, la deuxième histoire, jusqu’alors cachée entre les lignes de la première, se matérialise à travers l’image de deux enveloppes d’Aspirine C et la phrase suivante qui énonce la morale de la séquence publicitaire : « le virus de la grippe n’épargne personne. Prémunissez-vous, prenez Aspirine C ». L’autre annonce, celle de la lotion Dove (Fig. 2), rapporte le témoignage d’une mère, qui tient son fils sur ses genoux et dont le ventre porte les marques visibles d’une césarienne, comme on peut le remarquer. Voyons sa déclaration :

Être mère est une expérience unique. Quelque chose de si extraordinaire qu’il faut l’avoir vécue pour la comprendre pleinement. La naissance de ma fille constitue un jalon dans mon histoire de vie. Cette cicatrice me rend on ne peut plus heureuse. Pour moi, elle signifie la naissance. Comment pourrais-je avoir honte de quelque chose qui ne me donne que de la joie ? C’est pour cette raison que je trouve cette campagne pour la lotion Dove si importante. Peu importe la couleur de peau, les marques, parce que chaque femme est belle à sa manière. Et il était plus que temps de nous en enorgueillir. Bises, Paula.

Figure 2 : publicité Lotion Dove



Source : magazine *Caras*, novembre/2004.

Dans la première histoire, Paula, la protagoniste, raconte sous forme de discours direct son expérience de la maternité, évoquant la cicatrice que la naissance de son fils a laissée sur son corps et dont elle n'a nullement honte. C'est alors qu'émerge la deuxième histoire qui dans la publicité est, comme on l'a vue, toujours en relation avec la consommation : elle utilise la lotion Dove et approuve le fait que la campagne « exploite » de manière créative les différences – surtout les marques – entre les femmes, lesquelles devraient en fait s'en enorgueillir comme elle-même le fait. D'où le slogan de la campagne « Toutes les femmes sont belles si leur peau est bien nourrie ». Peu importe si elle a une cicatrice, sa peau sera belle, dès lors qu'elle est traitée avec la lotion Dove. Revenons maintenant à la trame de *Noël en barque*, à son histoire apparente, qui pour le lecteur sémiotique laisse déjà deviner le début du fil de l'histoire chiffrée, le *faire croire* que la femme, avec son enfant sur les genoux, rendra opérationnel en racontant son histoire, une fois le dialogue « phatiquement » initié par le commentaire de la narratrice sur la température de l'eau.

Tel un filet, le langage est entre les mains de la narratrice et du personnage féminin, et cette dernière, à la question de savoir si « elle habite dans les environs », répond qu'elle vit à Lucena – mot qui renvoie intentionnellement à la « lumière » – et contrairement à son interlocutrice, elle mentionne dès le début de l'histoire le motif de sa présence dans la barque, son fils est malade : « je vais voir le spécialiste, le pharmacien de Lucena pense que je dois aller consulter un médecin aujourd'hui même. Hier encore, il allait bien, mais son état a empiré soudainement. La fièvre, toujours la fièvre... Mais Dieu ne nous abandonnera pas » [Telles, 1996, p. 69].

A l'instar de la relation entre l'annonceur et le public dans la publicité, une fois établi le dialogue, l'histoire apparente se déploie, solidement délimitée, à partir des faits

narrés par la femme, autrement dit à partir du monde de la lumière, de la croyance (qui la remplit d'espoir devant la part sombre de la vie).

Si toute narration littéraire est exposition d'un préjudice et tentative pour le réparer – sinon dans la « réalité » de la fiction, du moins dans le « parcours » de la lecture –, voici qu'elle se fait jour ici dès qu'on demande à la figure féminine si l'enfant qui a la fièvre est son petit dernier, ce à quoi elle répond : « C'est mon fils unique. Le premier est mort l'année dernière. Il a grimpé un mur, il jouait au magicien, et tout à coup, il s'est écrié : je vais voler ! Et il a sauté. La chute n'a pas été impressionnante, le mur n'était pas haut, mais il est retombé d'une telle manière... Il avait à peine plus de quatre ans » [Telles, 1996, p. 69].

La narratrice-protagoniste, qui fumait une cigarette – un peu de luminosité dans l'obscurité – l'éteint et se voit obligée de changer de sujet : il vaut mieux détourner la conversation sur le fils malade mais vivant, et c'est alors qu'elle demande l'âge du bébé. Après avoir répondu « il va avoir un an », la femme continue d'évoquer le préjudice qu'elle a subi, la perte de son autre fils : « C'était un enfant si joyeux. Il avait une vraie passion pour la magie. Bien entendu, il n'en ressortait jamais rien, mais c'était si drôle... Son dernier tour de magie, il l'a réussi à la perfection, je vais voler ! Il a dit cela en ouvrant les bras. Et il s'est envolé » [Telles, 1996, p. 69].

Si les tours de magie de l'enfant échouent, ceux des publicitaires obtiennent de meilleurs résultats. Au moyen du langage, la publicité transforme le monde inhumain de la production des biens en un monde glamour et consumériste. Comme l'affirme Rocha [1990, p. 128] : « rien de plus magique qu'une annonce publicitaire. » Mais bien que la narratrice veuille « rester dans cette nuit-là, sans souvenir, ni pitié », autrement dit, demeurer dans le monde des ombres, les « liens humains », comme un filet que la femme jette sur elle, l'entraînent et l'amènent à poursuivre la conversation, de sorte qu'elle s'ouvre définitivement, concrétisant le *faire croire*. La conversation se poursuit avec la question « ton mari t'attend ? », ce à quoi la femme répond immédiatement par « mon mari m'a abandonné », révélant une aggravation du préjudice subi et sa ramification vers une autre perte.

La narratrice, ne pouvant plus échapper à l'histoire, comme le public devant la présence de la publicité dans les *mass media*, s'enfonce encore davantage, car elle demande ensuite si cela fait longtemps que la femme a été abandonnée par son mari - et elle finit ainsi par maintenir vivace le prétexte lui permettant de développer son histoire, lui faisant ainsi croire aux « avantages » de son monde (de lumière). Tant et si bien que, après avoir raconté avec des détails expressifs que son mari l'avait quittée pour une ancienne petite amie, la femme en profite pour lui révéler sa profession, ce qui renforce sa fonction persuasive comme trait isotopique : « je suis allé habiter avec ma mère dans une maison que nous louons à côté de ma petite école. Je suis professeure » [Telles, 1996, p. 70].

Si dans le cadre de l'histoire apparente de *Noël en barque*, il importe guère que la femme soit professeure, dans l'histoire cachée, cette circonstance prend une dimension cruciale, car le professeur est celui qui professe, celui qui *fait croire*

quelque chose à quelqu'un, qui va inculquer à la narratrice une leçon – dans notre cas, les « bienfaits » de la consommation. On sait curieusement que, depuis ses commencements, la publicité remplit une fonction pédagogique consistant à proposer au public de nouvelles formes de consommation et elle l'encourage à y adhérer. Les affiches de la Belle Époque par exemple montraient sur un mode didactique « comment » les nouveaux produits devaient être consommés par le public. Sur l'*affiche* ci-dessous, peinte par Alphonse Mucha, pour les « bières de la Meuse », l'accent n'est pas mis sur le produit en soi (la bouteille), mais sur une belle femme prise en flagrant délit de consommation de bière, scène qui occupe le centre du tableau (Fig. 3).

**Figure 3 :** Affiche Bières de la Meuse



Source: image tirée du web<sup>3</sup>.

Une autre affiche, signée Steinler, pour la Compagnie Française des Chocolats et des Thés, dépeint une scène domestique où une famille consomme du chocolat (Fig. 4).

<sup>3</sup> Disponible à l'adresse : <http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/46>.  
Accédé le 20 nov. 2015.

**Figure 4** : Affiche de la Compagnie Française des Chocolats et des Thés

Source : image tirée du web<sup>4</sup>.

Il convient également de rappeler que l'une des ressources rhétoriques récurrentes du discours publicitaire réside dans l'« appel à l'autorité », le témoignage de « personnalités » détenant une quelconque connaissance, maîtrisant un sujet donné, qui « recommandent » alors au consommateur tel ou tel produit. Et si ce procédé de persuasion s'appuyait dans le passé uniquement sur des spécialistes ou des célébrités, aujourd'hui, en vertu de la spectacularisation de la vie quotidienne, l'« autorité » qui est au centre de l'annonce publicitaire peut être un représentant du peuple, « des gens comme nous », inconnus voire anonymes, comme la femme de la nouvelle.

Sur un plan plus large, dans les années 50, période de forte croissance du marché publicitaire au Brésil, en vertu du modèle développementiste de Kubitschek, les agences de publicité elles-mêmes, otages d'un discours unique, se posaient en « conseillères » des annonceurs [Carrascoza et Hoff, 2011]. Il leur incombait d'apprendre aux entreprises comment établir une communication efficace avec leur public pour générer davantage de ventes.

Revenons à la trame de la nouvelle : nous savons maintenant que cette figure féminine est là pour professer sa foi dans le monde de la lumière – la consommation, selon notre analogie –, mais il faut tester son « autorité », de même que l'incrédulité de la

<sup>4</sup> Disponible à l'adresse : [http://www.allposters.com/-sp/Poster-Advertising-the-Compagnie-Francaise-Des-Chocolats-Et-Des-Thes-circa-1898-Posters\\_i1588269\\_.htm](http://www.allposters.com/-sp/Poster-Advertising-the-Compagnie-Francaise-Des-Chocolats-Et-Des-Thes-circa-1898-Posters_i1588269_.htm). Accédé le 20 nov. 2015.



narratrice a été mise à l'épreuve depuis le début de leur dialogue. Ainsi s'exprime le style narratif de la femme :

Elle égrenait ses malheurs successifs avec un grand calme, sur le ton de quelqu'un qui relate des faits auxquels il n'a pas réellement pris part. Comme si la pauvreté qu'on devinait à ses habits rapiécés ne suffisait pas, elle avait perdu son petit enfant, son mari, elle voyait planer une ombre sur son deuxième fils qu'elle berçait dans ses bras. Et elle se tenait là, sans manifester la moindre révolte, confiante. Apathie ? Non, ces yeux extrêmement vifs, ces mains énergiques n'avaient assurément rien d'apathique. [Telles, 1996, p. 70].

La narratrice dit alors à la femme que celle-ci est résignée et elle s'entend répondre : « J'ai la foi, madame. Dieu ne m'a jamais abandonné ». Ensuite, la femme lui demande si elle croit en Dieu. La narratrice répond que oui, mais en entendant sa propre voix insuffisamment forte pour défier le silence et l'obscurité de la nuit, elle comprend que l'assurance et le calme de cette femme proviennent de sa foi.

La foi : celle qui fait des miracles, qui transforme, qui est capable de l'amener d'un monde mort à un monde vivant comme elle met un point d'honneur à le démontrer immédiatement à la narratrice en faisant le récit suivant : juste après la mort de son fils, elle s'est réveillée une nuit, au désespoir, elle est sortie dans la rue pieds nus, en pleurs, l'appelant comme une folle : « Je me suis assise sur le banc d'un jardin où il jouait des après-midi entiers. Et je suis restée à supplier, supplier de toutes mes forces pour que lui, qui aimait tant la magie, réalise un tour qui le fasse apparaître seulement encore une fois » [Telles, 1996, p. 71]. Alors, ayant cessé de pleurer, elle pose sa tête contre le banc et s'endort – et ce n'est pas un hasard si alors se « réalise » le rêve, le passage à la lumière :

J'ai alors rêvé et dans mon rêve, Dieu m'est apparu, enfin je veux dire que j'ai senti qu'il me prenait par la main avec sa main de lumière. Et j'ai vu mon fils jouer avec l'Enfant Jésus dans le jardin du Paradis. Dès qu'il m'a vu, il s'est arrêté de jouer et il est venu à ma rencontre en riant et il m'a embrassé si fort, si fort... Sa joie était tellement grande que je me suis réveillée en riant aussi, le soleil dardant ses rayons contre moi ». [Telles, 1996, p. 71].

Tel est le bonheur engendré par la jouissance matérielle ou symbolique de la consommation – laissant derrière elle la face obscure de la production. Dans *Noël en barque*, la volonté de revoir son fils mort s'accomplit par le biais du rêve, élément magique, transformateur, comme la publicité. Rocha (1990, p.139) affirme que « l'annonce publicitaire, comme cadre d'événements magiques, fait du produit un objet qui cohabite avec l'univers humain et y intervient. L'annonce projette un style d'être, une réalité, une image des besoins humains qui insère le produit dans la vie quotidienne ».

Le territoire publicitaire, à la différence de la réalité, est le lieu où tout se résout, c'est

le récit non pas de notre vie mais d'une « autre vie » possible et bien plus favorable. Le monde de la publicité supprime la douleur, « la solitude, l'exploitation entre les hommes, la maladie, les minorités opprimées » [Rocha, 1990, p. 140].

En d'autres termes, un ensemble de faits magiques sont viabilisés par l'univers fictionnel de la publicité. Mais dans la nouvelle en question, la principale magie, qui catalyse définitivement la foi alors vacillante de la narratrice-protagoniste, ne s'est pas encore réalisée. Et elle le sera par un acte continu, lorsque cette dernière, ne sachant plus quoi dire après avoir entendu la femme évoquer ce rêve, soulève un bout du châle qui couvre la tête de l'enfant malade : « l'enfant était mort. J'ai entrelacé mes mains pour dominer les tremblements qui me secouaient. Il était mort. La mère continuait à le bercer, le serrant contre son sein. Mais il était mort. » [Telles, 1996, p. 71]. C'est le moment de la « transformation », lorsque la nuit est plus que la nuit, lorsque les ténèbres sont si ténébreuses que la lumière en naîtra. Comme nous l'avons vu, l'eau de la rivière, verte et chaude, est le symbole de l'espoir – alors la narratrice se penche au-dessus du rebord de la barque, respire péniblement « comme si elle était plongée dans l'eau jusqu'au cou ». À cet instant, l'embarcation (et la première histoire) arrive juste à l'autre rive, qui n'est pas une face de la réalité comme elle le pense, mais bien le rêve et, pour nous, le monde lumineux de la consommation.

Alors qu'elle est sur le point de s'ancrer dans la réalité, la narratrice désire fuir avant que la mère ne découvre son fils mort, il lui faut s'éloigner le plus possible d'elle. C'est alors que de fait nous arrivons clairement au climax de la nouvelle – à l'image du récit publicitaire qui fait coïncider le surgissement du produit avec le dénouement (CARRASCOZA, 2012), la réalisation du tour de magie : arrivée sur l'autre rive, elle cherche à échapper à cette « horreur », mais la femme soulève le châle qui recouvre la tête du bébé :

– Réveille-toi, marmotte! Voyez-vous, maintenant il ne doit plus avoir du tout de fièvre.  
 – Il s'est réveillé ?!  
 Elle a souri :  
 – Regardez...  
 Je me suis inclinée. L'enfant avait les yeux ouverts – ces yeux que j'avais vus définitivement fermés. Et il baillait, frottant ses petites menottes contre son visage empourpré. Je l'ai regardé sans pouvoir dire un mot. [Telles, 1996, p. 72].

À cet « instant » exact se produit le « miracle », possible dans l'espace de la fiction, où ni la vérité, ni le mensonge n'ont cours, mais bien la « magie ». La femme dira également à la narratrice avant de disparaître, « Eh bien, joyeux Noël ! », nous rappelant que l'action du conte se déroule à Noël, date commémorative de la naissance du Christ, de la venue à la lumière de celui qui par la suite accomplirait tant de miracles.

Une fois terminée cette espèce de « leçon » donnée par la professeure à la narratrice, il ne nous reste plus qu'à nous demander si le manque de foi de cette dernière l'a conduite à voir un enfant mort ou si, de fait, la puissante foi de la mère a été capable

de réaliser le tour de magie qui l’a sauvé du monde des morts. Toujours est-il que le *faire croire* devient finalement un *fait*, pour *incroyable* qu’il soit. La professeure nous montre que, malgré les dommages subis (la mort du fils aîné, l’abandon par le mari), une réparation est possible par le biais d’un tour de magie (la foi) et ainsi a-t-elle procédé, notamment grâce à l’enfant malade.

La narratrice, la dernière à sortir de la barque, voit encore passer le vieillard ivre, qui converse à nouveau avec son voisin invisible – et comme nous l’avons dit précédemment, il représente les exclus de la consommation, ceux que le discours (la publicité) n’est pas intéressée à attirer, la réciproque étant également vraie. Quant à la narratrice, une fois « conquise », elle se tourne vers la rivière et imagine à quoi elle ressemblera tôt le lendemain matin : « verte et chaude, verte et chaude ». Ce sont là ses derniers mots. Et il en va de même du monde contenu dans les annonces publicitaires : vert et chaud. Bon et chaleureux. Vivant et plein de promesse.

La professeure *fait* entrer la narratrice dans son monde – et ainsi elle l’amène à *croire* en ses valeurs et à les partager. Comme le disent Douglas et Isherwood [2006, p. 125], « la jouissance liée à la consommation physique constitue une partie du service procuré par le bien : la jouissance liée au partage des symboles en constitue l’autre partie ».

L’histoire apparente laisse entrevoir finalement l’histoire cachée, qui apparaît à la surface et débouche ainsi sur la retextualisation de la nouvelle. Entre elles coule par conséquent la rivière métaphorique qui unit les deux extrémités du système capitaliste – la production et la consommation de biens.

## LE DISCOURS RESSUSCITE LA FOI DANS LA CONSOMMATION

Après cette traversée de ces eaux interprétatives qui nous a amené à réfléchir sur le processus publicitaire du *faire croire* à partir de l’étude d’une œuvre littéraire, nous sommes arrivés à l’autre rive de notre essai où, comme nous l’avons vu, deux histoires se rejoignent, à l’instar de la nouvelle de Lygia Fagundes Telles.

Nous pouvons conclure que dans *Noël en barque*, au-delà de l’histoire apparente que nous avons racontée, l’histoire cachée est centrée sur le pouvoir d’une croyance capable de « ressusciter » une vie, ainsi que sur l’incrédulité qui « voit » la mort où il y a encore la vie. À la lumière de celle-ci, nous remarquons, de manière analogue, que le discours persuasif est la « profession de foi » de la publicité, et qu’en empruntant une voie dionysiaque, ce discours produit des histoires qui conduisent le public à croire en son monde – toujours possible - de lumière. Non pas que les ombres soient absentes du récit publicitaire, mais l’univers solaire y est bien évidemment prédominant. Dans sa critique de la propagande, Toscani (1995, p. 13) affirme : « dans les rues désertes, des jeunes femmes aux belles jambes bronzées, conduisent de grosses voitures rutilantes tout juste sorties du lave-auto. Elles ignorent les accidents, le brouillard, les radars, les risques de crevaison ». Toutefois, les logiques de production de la publicité vont au-delà de cette « perfection » : certes, afin d’illustrer

le différentiel du bien annoncé, qui *fait* que le public *croit* au monde fictif tant distinct des autres, ses histoires incorporent parfois des aspects obscurs. Il n'est pas rare de rencontrer des campagnes publicitaires comme celles pour la marque Dove, où l'effort de persuasion est dirigé dans le sens opposé, et non dans le sens habituel : ce que nous voyons alors dans les publicités télévisées ou imprimées, ce ne sont pas de jeunes femmes aux belles jambes bronzées. De même, il n'est pas difficile de trouver des exemples de films publicitaires pour divers produits où sont exhibés les maux de l'humanité, les blessures familiales, les angoisses souterraines.

Les aspects nullement lumineux de l'existence sont alors introduits dans le récit pour qu'à la faveur de son dénouement, la lumière (de l'annonceur) se fasse. En d'autres termes : bien que cela ne soit pas une priorité du genre, la publicité peut également, pour des raisons stratégiques, explorer le ténébreux. C'est ce que Safatle [2009, p. 102], en analysant les modèles rhétoriques de consommation, appelait le positionnement bipolaire de la marque. Pour opérer son « miracle », nous pouvons dire que le discours publicitaire « investit » dans la clarté, mais au besoin, il n'hésitera pas à marchandiser les ténèbres.

Ainsi, dans l'embarcation frustrée de la nouvelle *Noël en barque* ici retextualisé, pareille à une crèche voguant sur une rivière environnée par l'obscurité, la sensibilité humaine est capable de nous convaincre que sa magie peut être au service autant de la lumière que des ténèbres. Les lendemains seront verdoyants et chaleureux, pour peu que nous ayons foi dans notre transformation.

C'est peut-être pour cette raison que dans la conception de Baudrillard [2012], la publicité opère par le biais de la logique du Père Noël. Nous savons que ce vieillard bienveillant n'existe pas, mais nous « faisons semblant d'y croire. Peut-être parce que de fait nous voulons croire en quelque chose. Ou peut-être parce qu'on l'associe toujours à une bonne histoire – barque qui nous tire des ombres du réel et nous conduit sous le soleil des fables.

## RÉFÉRENCES

BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BIZZOCCHI, A. *Anatomia da cultura: uma nova visão sobre a ciência, arte, religião, esporte e técnica*. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CARRASCOZA, J. A. « A cena de consumo : um detalhe da estética publicitária ». In: ROCHA, R. M.; CASAQUI, V. (Orgs.). *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. *Razão e sensibilidade no texto publicitário*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

CARRASCOZA, J. A.; HOFF, T. « Narrativa publicitária: modernização e consumo no Brasil dos anos 1950. Primeiro movimento ». In: PEREZ, C.; TRINDADE, E.

- (Orgs.). *Como anda a publicidade?*. São Paulo: Schola Ltda., 2011.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O mundo dos bens*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- ECO, U. *Sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- LEVY, A. *Propaganda: a arte de gerar descrédito*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- ROCHA, E. P. G. *Magia e capitalismo: um estudo antropológico da publicidade*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SAAVEDRA, M. C. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 1993.
- SAFLATE, V. « Identidades flexíveis como padrão da retórica de consumo ». In: CAEPM (Org.). *Bravo mundo novo: novas configurações da comunicação e do consumo*. São Paulo: Alameda, 2009.
- TELLES, L. F. « Natal na barca ». In: *Para gostar de ler*, v. 9, contos. São Paulo: Ática, 1996.
- TORRES, I.; PRAT, J. *Consumo, luego existo: poder, mercado y publicidad*. Barcelona: Icaria, 2005.
- TOSCANI, O. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

## **POR UM POUCO DE MEMÓRIA E MUITO DE ESQUECIMENTO: UMA PERSPECTIVA DIONISIÁCA EM LYGIA FAGUNDES TELLES**

Kelio Junior Santana BORGES<sup>1</sup>

Suzana Yolanda Lenhardt Machado CÂNOVAS<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho promove uma reflexão acerca dos conceitos *lembrar* e *esquecer* em três contos de Lygia Fagundes Telles, contexto em que eles podem ser relacionados, respectivamente, aos impulsos artísticos primordiais chamados *apolíneo* e *dionisiaco*, conforme proposto por Friedrich Nietzsche. Consideradas como duas faculdades pertencentes ao campo da memória, *lembrar* e *esquecer* representariam uma dualidade conflituosa e dinâmica da qual dependeria a evolução da vida. Buscaremos mostrar como essas duas ações constituem a base dos conflitos internos das personagens lygianas. Como veremos, os seres ficcionais dessa escritora, na contramão de uma sociedade que supervaloriza a lembrança, ousam se esquecer, sendo impulsionados por uma visão dionisiaca do mundo.

**Palavras-chave:** memória; lembrar; esquecer; Nietzsche; Lygia Fagundes Telles.

**Abstract:** This essay promotes a reflection about the *remembrance* and *forgetting* concepts in three short stories by Lygia Fagundes Telles. In this text, they can be associated to the primordial artistic impulses which Friedrich Nietzsche called the *apolinean* and the *dionisiac*. Both considered a part of memory, *remembering* and *forgetting* represent a conflictual and dynamic duality that, according to Nietzsche, would sustain life and evolution. This research tries to show how this duality forms the internal conflicts Telles' characters suffer. These fictional beings, opposite to a society that overvalues remembrance, dare to forget what they know, guided by a dionisiac interpretation of the world.

**Keywords:** memory; remembering; forgetting; Nietzsche; Lygia Fagundes Telles.

## **INTRODUÇÃO**

---

<sup>1</sup> É professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás – Campus Aparecida de Goiânia. Natural de Gurupi (TO), organizou a coletânea de ensaios críticos *Traços de essencialidades: mulher, literatura e gênero em Marina Colasanti* (2015); co-organizou o e-book *Sobre as mulheres e seus escritos: perspectivas femininas e feministas* (2016), a convite da Mares Editores. Doutorando no Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), também é membro do projeto de pesquisa Rede de Estudos de Língua Portuguesa ao Redor do Mundo – Relpmund (CNPq) e bolsista Capes – Doutorado-Sanduiche na Università degli Studi Roma Tre, da Itália. E-mail: juniorlit@hotmail.com.

<sup>2</sup> É professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Natural de Cachoeira do SUL (RS), é doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), com a tese *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica* (2004). E-mail: symlcanovas@gmail.com.

“Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E me sentia bem naquela solidão” (TELLES, 2009a, p. 115): assim se inicia o conto “Natal na barca”, narrativa publicada pela primeira vez em 1958, na coletânea *Histórias do desencontro*, quarta coletânea de contos da escritora Lygia Fagundes Telles. Apesar de bastante curta, tal citação sintetiza de modo preciso a relação conflituosa que muitas personagens lygianas têm com a memória. Para elas, algumas lembranças constituem fonte de dor e de sofrimento, por isso o rememorar assume valor negativo fazendo com que, muitas vezes, o esquecer se imponha como necessidade urgente, condição para suportar e superar um existir promotor de angústia.

Lugar-comum no tecido literário lygiano, a memória pode ser abordada a partir de diferentes prismas e sentidos. Pesquisadores como Vera Maria Tietzmann Silva, Suênio Campos de Lucena e Maria do Rosário Alves Pereira são alguns daqueles que desenvolveram trabalhos de maior fôlego acerca da memória e do esquecimento na obra da escritora paulistana. Em mais de um momento, citaremos as palavras desses estudiosos, pois muito do que expuseram em suas análises dialoga com perspectivas que aqui serão defendidas.

Embora o assunto já tenha sido amplamente abordado, almejamos engendrar, neste trabalho, uma análise que retome o tema da memória, discutindo-o a partir da dualidade *lembrar e esquecer*, relacionando as duas ações às imagens mitológicas de Apolo e de Dioniso. Depois de estabelecermos os elos semânticos entre as duas divindades e as ações que lhes representam, nos debruçaremos especificamente sobre o *esquecer*, isso porque, a nosso ver, essa necessidade se mostra como um princípio de resistência que se contrapõe a uma excessiva exigência de *lembrar*, imposição que nos é determinada por uma cultura há muito regida por preceitos apolíneos. A obra lygiana parece ser marcada por uma carga intensa de valores estéticos, sociais e psicológicos notoriamente representativos de *uma visão dionisíaca do mundo*<sup>3</sup> e o esquecer seria apenas um desses aportes dionisíacos rastreados na obra da artista.

Para a fundamentação de nosso estudo, teremos como norte teórico a filosofia de Friedrich Nietzsche (1844-1900). Esse pensador representou um dos grandes marcos da filosofia moderna, promovendo um dos mais significativos abalos aos tradicionais pilares intelectuais sustentados pela cultura ocidental. A originalidade e a ousadia de sua obra eram tamanhas a ponto de seus escritos terem sido recebidos com grande resistência, além de, muitas vezes, se fazerem incompreendidos ou mal interpretados<sup>4</sup>.

Segundo Nietzsche, nas imagens de Apolo e de Dioniso, dois dos mais significativos deuses olímpicos, estavam plasmadas as forças naturais, impulsos a partir dos quais a

---

<sup>3</sup> Alusão à obra *A visão dionisíaca do mundo*, de Friedrich Nietzsche, esboço filosófico escrito em 1870 que mais tarde, em 1872, depois de uma reformulação, seria publicado com o nome *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*.

<sup>4</sup> Além de inovadoras, muitas concepções desse pensador sofreram inúmeras críticas, principalmente em decorrência de algumas alterações e deturpações engendradas por sua irmã Elizabeth Förster-Nietzsche, que, após a morte de Nietzsche, ficou responsável pelos seus escritos.

vida se manifesta e pelos quais ela se faz percebida no decorrer de seu dinamismo progressivo. Ambas as forças possuem valor primordial para a afirmação e para a evolução do viver, desde que tal duplicidade se mantenha numa ininterrupta luta de forças, situação de que decorre o eterno criar. No cultivo e na consciência dessa conflituosa e criativa relação, consistiria a sabedoria trágica dos gregos – visão de mundo que não negava a vida, mas, em vez disso, agregava valores, não selecionando e supervalorizando apenas o que lhe era caro, como ocorrera a partir da instauração do pensamento socrático.

A partir de um *corpus* reduzido, formado por apenas 3 contos de Lygia Fagundes Telles, buscaremos mostrar de que forma a escritora explora os valores opostos da memória – oposição em que o lembrar e o esquecer atualizam a rivalidade mítica entre Apolo e Dioniso, sempre concedendo valor superior ao esquecimento. Para estabelecer essa dualidade de valores, a escritora retoma o dionisiaco há muito reprimido em nossa cultura apolínea. Numa sociedade incentivada a sempre se lembrar, como forma de garantir suas bases culturais, os textos lygianos nos apresentam indivíduos que se permitem esquecer e, com isso, não se encontram negando sua herança cultural, mas, pelo contrário, mantendo viva a capacidade dessa herança se regenerar, privando-a da estagnação permanente. A partir dessa perspectiva, buscamos contribuir para a desconstrução de uma visão rasteira em relação ao dionisismo que, muitas vezes, é entendido como um movimento caótico e primitivo, beirando ao irracional, quando, na realidade, constitui uma postura intuitiva e sensitiva em relação à nossa condição. Assim entendemos o dionisiaco que emana dos seres ficcionais lygianos: trata-se de um impulso de vida que se opõe à domesticação a que nossa civilização nos impôs.

### **SOBRE O LEMBRAR APOLÍNEO E O ESQUECER DIONISIACO: DUAS FORÇAS EM ETERNO CONFLITO**

Para que possamos evidenciar os elos entre os conceitos artísticos primordiais personificados em Apolo e Dioniso, vinculando-os às duas faculdades aqui exploradas – o lembrar e o esquecer –, faz-se necessário revisitar a obra nietzschiana para, de acordo com ela, explorar os sentidos basilares do que representariam, cada uma a seu modo, as duas figuras mitológicas em questão. Especialmente nos deteremos ao livro *O nascimento da tragédia*, obra publicada em 1872 em que, ao explicar a origem da tragédia ática, o filósofo esmiúça os traços de cada um dos dois impulsos artísticos. Nietzsche (1992, p. 32) considerava

o apolíneo e o seu oposto, o dionisiaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos deste se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade.



Segundo o trecho, as duas forças artísticas primordiais decorem de estados psíquicos diferenciados. O primeiro é aquele possibilitado pelo sonho, pelo universo onírico, enquanto o segundo estaria vinculado ao princípio inebriante decorrente da embriaguez<sup>5</sup>. De acordo com o filósofo, o povo grego, cultor de uma sabedoria trágica, expressou essa dualidade de forças em dois de seus deuses olímpicos, aos quais coube representar tão sublimes valores vitais.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio<sup>6</sup>, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio; ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte [...]. (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Dentro do seio cultural grego, as duas entidades possuíam o título de deuses da arte, porém cada um representando uma manifestação artística distinta da outra, situação que, conforme a interpretação nietzschiana, não os colocava em condição opositiva definida por uma relação de exclusão ou em caráter dialético. Na realidade, tratava-se de uma complementaridade, o que os tornava dependentes um do outro. Mais do que uma simples dependência, seria essa dualidade opositiva a força motriz responsável pelas eternas “produções sempre novas”. Nessa ininterrupta luta entre poderes contrastivos, manifestava-se o caráter afirmativo da vida, do qual dependia a evolução dela:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção lógica, mas à certeza imediata da introversão [*Aanschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses. (NIETZSCHE, 1992, p. 27) [grifo do autor].

A duplicidade expressa pela oposição de forças não é um método de pensamento original de Nietzsche. Na realidade, pode ser entendida como uma herança dos filósofos pré-socráticos. Isso é o que explica Vânia Dutra de Azeredo (2008, p. 273) em um trabalho que aborda a influência do povo grego sobre o pensamento nietzschiano: “Julgamos que é em Heráclito, especialmente na afirmação que remete o movimento

---

<sup>5</sup> Vale dizer que, no decorrer do tempo, essa visão quanto à origem dos dois impulsos será alterada, evitando qualquer preceito dialético.

<sup>6</sup> No decorrer do trabalho, haverá uma variação entre Dioniso e Dionísio. Isso ocorre principalmente por preceitos de tradução. De nossa parte, optamos por usar Dioniso, por ser a forma mais comum nas traduções das mais diferentes áreas a que tivemos acesso.

aos contrários, que Nietzsche busca compreender a dualidade que caracteriza a relação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco”. Se a originalidade de Nietzsche não se encontra no seu método de pensar, ela se faz presente na forma de representação de sua metafísica do artista, em que o filósofo concede às figuras mitológicas de Apolo e Dioniso *status* de manifestações impulsivas diferentes e essenciais – elas “expressam o duplo caráter do mundo” (AZEREDO, 2008, p. 281). Mas, em vez da oposição dialética comum a outros pensadores<sup>7</sup>, em *O nascimento da tragédia* o contraste de poderes é interpretado muito mais como cumplicidade, o que se intensifica em *Crepúsculo dos ídolos* – obra publicada originalmente em 1889: ali, o filósofo chega a determinar a embriaguez<sup>8</sup> como princípio comum aos dois impulsos. Com isso, ele evita qualquer possibilidade dialética entre as duas forças, o que em sua primeira obra ainda era possibilitado entender. Definindo-as como oriundas de um mesmo impulso, o pensamento nietzschiano mais aproxima tais forças do que as diferencia.

O que significa a oposição conceitual que introduzi na estética, a oposição entre os conceitos de *apolíneo* e *dionisíaco*, ambos compreendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém excitado sobretudo o olho, de modo que ele recebe a força visionária. O pintor, o escultor e o poeta épico são visionários *par excellence*. No estado dionisíaco, por outro lado, o sistema inteiro de afetos é excitado e intensificado, de modo que descarrega todos os seus recursos expressivos de uma só vez e libera ao mesmo tempo a força de representar, imitar, transfigurar e transformar, bem como toda espécie de mímica e teatralidade. (NIETZSCHE, 2013, p. 84).

Ainda que nascidos de uma mesma origem, o apolíneo e o dionisíaco se distinguem por uma gama de marcas que os representam em variados campos. A relação conflitiva entre os dois deuses, iniciada na mitologia, também se faz presente nas áreas política, psicológica e, claro, artística. Em todos esses âmbitos, características de cada um deles podem ser, de modos seculares, reconhecidas; mas, para percebê-las, é mister perquirir a fundo a essência de ambos, o que faremos a seguir.

Apolo talvez seja, dentro do panteão grego, o deus que mais se encontra reproduzido imageticamente em obras artísticas. Nessa constante reprodução do deus, salta aos olhos a referência à beleza. O fato de ser belo é um dos preceitos que vinculam Apolo ao traço de deus figurador, sempre comprometido com a aparência e com a ilusão. Ao estudar o apolíneo e o dionisíaco em Nietzsche, Carolina Casarin Paes (2013, p. 149) sintetiza do seguinte modo o valor da representatividade desse deus solar:

Apolo, enquanto deus da experiência onírica (do sonho), é um deus ilusório. A luz, quando em excesso, faz apenas cegar os olhos, enganar-nos. A experiência iluminada e aparentemente prudente e ordenada que se apresenta

---

<sup>7</sup> -Para Nietzsche, a dialética constitui uma doença cultural que foi engendrada pelo pensamento socrático, método de pensamento que mais tarde seria seguido por outros pensadores dentre os quais se destacam Hegel.

<sup>8</sup> -Em *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*, o estado de embriaguez é uma prerrogativa específica do impulso dionisíaco. O apolíneo e o dionisíaco vão, ao longo da obra nietzschiana, recebendo novas cores e tratamento.

como verdadeira é nada, senão uma falsa realidade que ilude, a partir da racionalidade.

Os valores representados pela simbologia do sol e de sua luminosidade encontram-se manifestos também no *logos*; a clareza da razão e os recursos do saber equilibrado constituem prerrogativas basilares da aura apolínea. Fora do campo do conhecimento lógico, a experiência onírica apolínea é aquela pela qual a vida dá configuração às coisas, fazendo com que sejam percebidas pela nossa cognição a partir de formas e de gestos a elas concedidos. O apolíneo é uma prestação de culto ao *principium individuationis*<sup>9</sup>, manifestação por meio da qual o Uno-primordial alcança seu alvo eterno de libertação realizado na e pela aparência. O Uno-primordial, fonte e essência de toda a vida, por meio do processo do *principium individuationis*, encontra-se esfacelado, fragmentado, possibilitando a ilusão da individualidade, da unidade, isto é, instituindo às coisas suas formas e gestos.

Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a medida no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” [...]. (NIETZSCHE, 1992, p. 41).

Se dentro da cultura grega Apolo possuía uma posição de destaque era porque nele se mostravam sintetizados os preceitos culturais de maior valor para aquele povo. Ideais como os de razão, virtude, luz e medida eram supervalorizados pelos gregos, que fizeram desses elementos a base de uma cultura rica e comprometida com a ordem – daí, tamanha a importância da figura moderadora de Apolo, visto como “[r]ealizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visava a suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva, mercê do desenvolvimento” (BRANDÃO, 1991, p. 89).

Um mundo que surge do caos requer um elemento de ordem; uma vida que se origina da dor exige uma ilusão que nos impulsione a assumir o compromisso de vivê-la. Diante dessas dualidades, Apolo surge soberano, somente por ele o viver poderia ser dramatizado, experienciado e, acima de tudo, ordenado. É por preceitos apolíneos que o mundo externo e o interno ao homem recebem uma organização e, graças a isso, torna-se possível que ambos se tornem percebidos em suas especificidades.

Num primeiro plano, Apolo torna-se responsável pela aceitação da existência mediante a transformação que processa no mundo. A partir da produção de imagens perfeitas, as contradições são eliminadas e, com isso, a existência, por situar-se num mundo recoberto pela aparência radiosa, torna-se desejável.

---

<sup>9</sup> Esse termo é frequentemente usado por Nietzsche, retomando o valor com que é aplicado na teoria de Schopenhauer, em que é empregado para definir o poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso.

Num segundo plano, mais profundo, a influência apolínea advém do resgate que este faz da individualidade. Com Apolo são conservados os limites da personalidade pela afirmação do indivíduo enquanto eu. Apolo é caracterizado como imagem divinizada do princípio de individuação. A aparência do eu como limite, e a ideia da medida, como conservação da individualidade, preservam a personalidade. Como divindade ética, Apolo exige a conservação da medida, pois a sua ausência ocasionaria a dissolução do indivíduo no Uno-primordial, no conhecimento das dores do mundo. (DUTRA, 2008, p. 282).

Ao contrário de Apolo, Dioniso não se apresenta dotado de beleza. Nas descrições míticas e, principalmente, nas artes plásticas, esse deus tende a ser visto em sua forma humana como um indivíduo de estatura baixa, obeso, muitas vezes careca, de barba grande e de postura considerada vulgar dado o fato de estar frequentemente bêbado. Percebe-se daí a total oposição estética entre os dois deuses. Como a maioria das personagens míticas, Dioniso foi, de diversos modos, descrito e simbolizado, mas, no geral, sua forma física costuma se contrapor àquela que estaria vinculada ao ideal de beleza grega. Como explica Luis S. Krausz (2003, p. 25):

O próprio Dioniso pode ser representado de várias maneiras diferentes, desde uma máscara pendendo de um bastão, quase como um espantalho, até um jovem desnudo, de formas arredondadas, e com um tipo físico oposto ao do herói e do guerreiro grego, tão idealizados e desejados por essa cultura.

Apesar de possuir essa forma física amplamente difundida pelas manifestações artísticas, a relação desse deus com sua imagem é bem mais complexa. Deus da metamorfose, Dioniso não teria uma forma fixa; ele estaria livre de compromissos com sua aparência, com sua imagem, tornando-se eterna e nunca finita sua aventura do conhecer-se a si mesmo, sina que o priva de heroísmo. Se Dioniso se distancia da imagem de herói, é porque a própria figura heroica constitui uma elaboração fundada sob a égide da aura apolínea, pois tal identidade acaba sendo definida por um ato de diferenciação em relação aos demais e, acima de tudo, por ser uma condição comprometida com o “Conhece-te, a ti mesmo”.

Dioniso é classificado como deus da loucura, das desmedidas, das orgias. Trata-se de algo justificável por ser ele o descobridor do vinho, uma bebida muito bem quista por aquela cultura, mas responsável por uma conduta que dista muito da esperada de um alguém equilibrado, regido pela razão virtuosa. Bêbado, o homem se libertava dos grilhões sociais impostos; mais que uma simples bebida, “[o] vinho contém em si mesmo os segredos e a índole selvagem e irrefreável do deus. Os devotos de Dioniso conhecem sua natureza por meio do vinho [...]” (KRAUSZ, 2003, p. 22). Sob o efeito da bebida, os possessos alcançavam um estágio de vida superior; naquele momento, o espírito de Dioniso os arrebatava num êxtase que era chamado de *Enthousiasmos*, cujo significado era literalmente “ter o deus dentro”. Nessa condição, todo e qualquer traço de individualidade caía por terra:

O deus do vinho, na sua embriaguez dos limites, mostra a verdadeira realidade, na qual a luz cai no *esquecimento* e as barreiras da individuação são quebradas: nesse momento nasce a volúpia, a desintegração do eu, a ligação do ser humano com a realidade mais pura. (PAES, 2013, p. 149) [grifo nosso].

Ultrapassada a construção aparente das formas e superada a ilusão da individualidade – duas características apolíneas –, repousa o Uno-primordial expresso pelo impulso dionisíaco da música. Com a ruptura das formas apolíneas, promove-se o retorno ao âmago da natureza em sua forma universal: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Sintetizadas as características contrastivas de Apolo e de Dioniso, podemos agora promover a aproximação entre os deuses e as duas faculdades aqui exploradas: o lembrar e o esquecer. Torna-se necessário evidenciar que não se trata de uma aproximação originalmente proposta por Nietzsche, mas possibilitada pelas suas palavras, por isso, recorreremos muito frequentemente a trechos do filósofo para que seja reforçada a coerência da interpretação por nós defendida.

Apolo é um deus de poderes plasmadores e também é reconhecido por seu dom divinatório. Enquanto divindade configuradora, esse deus tem seus olhos voltados para o passado, tempo original em que a natureza concedeu uma realidade aparente às coisas, isto é, quando ela as plasmou, tornando-as confinadas a definidas formas a partir das quais todo o universo circundante pôde ser apreendido pela nossa cognição. Por outro lado, graças a seu dom divinatório, Apolo está vinculado ao futuro, possibilitando ao homem a capacidade de fazer e de cumprir promessas, tornar real a concretização de profecias. Os dois traços apolíneos evidenciam quão intenso é o elo do deus solar com a faculdade do lembrar. Advém dos dons apolíneos a capacidade que o homem tem de guardar consigo o passado e a de fazer promessas para o futuro. É por meio desses recursos que esse deus estende sua aura ética à psicologia de seus seguidores e cultores.

É pelo lembrar que o homem encontra-se preso à cultura; são os fios de memória tecidos por ela que o envolvem, aprisionando-o numa teia de valores e de condutas naturalizados. Supervalorizados e cultivados pelo hábito, eles impuseram uma condição inferior à vida experienciada pelo homem moderno, isso porque “[...] com ajuda da moralidade do costume e da camisa de força social, o homem foi realmente *tornado confiável*” (NIETZSCHE, 1998, p. 49) [grifo do autor]. Nesse ponto, entende-se por que motivo Nietzsche aborda e defende o lembrar, impondo-lhe certas restrições, ou seja, somente quando a memória contribui para a vida é que deve ser privilegiada. Tal concepção é exposta pelo pensador em sua obra *Considerações intempestivas* (1876). Nesse livro, ele usa o termo história em vez de memória, num contexto em que, a nosso ver, uma palavra pode ser substituída pela outra:

Serviremos a história só na medida em que ela serve a vida, mas o abuso da história e sua sobrevalorização provocam a degenerescência e o enfezamento da vida, fenômeno de que é necessário e doloroso termos consciência, através dos evidentes sintomas que se manifestam na nossa época. (NIETZSCHE, 1976, p. 102).

É em favor da vida e contra os abusos da história que Nietzsche considera superior e necessário o cultivo do dionisíaco. Sua força contrastiva promove uma ruptura com o lembrar e instaura o esquecer como ação de valor superior. Sob a égide da embriaguez dionisíaca, o homem se liberta dos grilhões sociais; ele agora se faz regido pelos instintos naturais de sua condição animal e, por isso, nega todo e qualquer vínculo com o passado e com o futuro: “O animal vive uma vida *não histórica* porque se absorve completamente no momento presente, como um número primo que não deixa qualquer resíduo atrás de si; não sabe dissimular, não esconde nada e mostra-se tal qual é a cada instante, só pode ser sincero”(1976, p. 106) [grifo do autor].

Numa cultura em que o lembrar apolíneo se tornou tão caro, o esquecer só se fez necessário quando foi usado para apagar aquilo que vinculava o homem à sua natureza animal. O indivíduo civilizado foi, aos poucos, se esquecendo de suas marcas naturais e se comprometendo, cada vez mais, com suas construções de cunho social, dentre elas a capacidade de se lembrar. Preso a essas memórias culturais, o homem ocidental, aos olhos de Nietzsche, deixa de cumprir sua principal ação, que é a de se fazer artista, comprometendo-se com o constante criar. Para se criar, é preciso se libertar do já existente, é preciso esquecer; por isso, torna-se imprescindível a aura de Dioniso que, com sua embriaguez, nos impulsiona ao novo, ao eterno e ao espontâneo.

É essa aura de espontaneidade dionisíaca que acreditamos estar expressa em grande parte da obra de Lygia Fagundes Telles. Para perquirir os meandros mais densos do misterioso indivíduo humano, ela lança mão de recursos estilísticos que marcam todo o seu tecido textual, tornando-o uma espécie de constantes simbólicas que se repetem nos enredos, nos temas, nas estruturas e na sua linguagem. Dentre essas constantes estilísticas, acreditamos estar a insistência em temas e em imagens relativas ao valor cultural do deus Dioniso. Em muitos pontos, o dionisismo proposto por Friedrich Nietzsche pode ser rastreado nos textos da escritora. Tamanha e tão marcante recorrência nos leva a defender que, em seu conjunto, a obra dessa autora constitua uma verdadeira poética dionisíaca<sup>10</sup>, cultivando valores e comportamentos que resistem à imposição cultural centrada na razão e na ciência – ambas são nobres e sublimes arautos das concepções e das posturas apolíneas.

Nos contos que a seguir analisaremos, pode ser visualizada a dualidade de forças contrastivas que, em sua origem grega, foi personificada nas figuras dos dois deuses, Apolo e Dioniso. Ainda que, num primeiro momento, se perceba um duelo de valores tendencioso a promover a supervalorização do lembrar, os enredos nos colocam diante

---

<sup>10</sup> A defesa dessa poética dionisíaca expressa pelo conjunto da obra lygiana constitui a base de nossa tese de doutoramento, pesquisa que se encontra em andamento e que tem este artigo como uma de suas partes.

de situações em que fica sugerida simbolicamente a supremacia do esquecer, nos evidenciando a adesão desses seres a uma conduta que os aproxima dos seguidores do deus do vinho. É o que poderemos perceber nos contos “Verde lagarto amarelo”, “A medalha” e “Dolly”.

### **POR POUCO DE LEMBRANÇA E MUITO DE ESQUECIMENTO**

Na escrita de Lygia Fagundes Telles, como já dito anteriormente, podem ser identificadas diferentes acepções relativas ao conceito de memória. Em seu trabalho *Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*, Maria do Rosário Alves Pereira (2008, p. 11) evidencia a abrangência com que a memória é representada nas narrativas da escritora.

Rememorar, para as personagens lygianas, pode adquirir diversas dimensões: pode significar dor e rejeição, culpa, ou mesmo alívio momentâneo para as dores morais. As personagens, quase sempre desintegradas/corrompidas por relações familiares desgastantes ou pela própria sociedade, veem-se às voltas com lembranças as quais queriam esquecer, com suas vivências fragmentadas, um passado que atormenta, um rememorar que não cessa.

Além de sentidos plurais, essa carga memorialística é passível de ser explorada em diferentes nuances, variando entre perspectivas ora históricas e psicológicas, ora mais míticas. Em alguns textos, o lembrar é a tônica de toda a narração, pois é lembrando-se que as personagens apaziguam suas inquietações, satisfazem seus anseios ou têm suas dúvidas identitárias reveladas. Ao se debruçar sobre essa temática, Suênio Campos de Lucena (2013, p. 73) explica que para fugirem do presente, muitas personagens buscam no passado uma resistência à angustiante situação em que se encontram:

Presas a situações vividas no passado, quase sempre resta às suas personagens a melancolia saudosista ao relembrar o que passou e não volta mais, vontade de recuperar o irrecuperável. Com isso, anseiam *congelar o passado*, na expectativa (vã) de fugirem do presente. [grifo do autor].

Situações como essas podem ser exemplificadas em narrativas como “A caçada”, “Noturno amarelo”, “O noivo” e “O encontro”. Em outros contos, porém, é o esquecer que rege toda a trama da história; depende dele a ruptura total com um passado angustiante em que se sobressaem os sentimentos de culpa e de opressão. Apagar esses resquícios constitui a condição para se alcançar outro estágio de vida. Neste caso, podem ser citados como exemplo os contos “Verde lagarto amarelo”, “Dolly”, “Antes do baile verde” e “Natal na barca”.

No conto “Verde lagarto amarelo”, em vez da tendência a uma ou a outra postura, uma situação conflitiva se instaura, pois trava-se um duelo de forças entre o lembrar e o esquecer, rivalidade personificada nas duas personagens da narrativa. Cada um a seu modo, em sua visão de mundo e em seus comportamentos, Rodolfo e Eduardo

personificam os valores culturais do esquecer e do lembrar, respectivamente – ações que, por sua vez, expressam os preceitos dionisíaco e apolíneo, projetando as concepções nietzschianas, conforme buscaremos demonstrar.

“Verde lagarto amarelo” foi publicado originalmente na obra *Os 18 melhores contos do Brasil*, de 1968<sup>11</sup>. A narrativa descreve um encontro entre dois irmãos: trata-se da visita que Eduardo, o mais novo, faz ao apartamento de Rodolfo. Desde o início do texto, torna-se perceptível o quanto a situação é avaliada de modo bem distinto pelos envolvidos. Para o caçula, o encontro é encarado como algo bom; é mais uma chance de rever o irmão, a quem deseja fazer uma surpresa. Para o mais velho, responsável pela narração da história, a presença do outro ali é, na realidade, um verdadeiro tormento, sendo intimamente afetado por ela. Ao analisar o texto, em seu livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, a pesquisadora Vera Maria Tietzmann Silva (2001, p. 130) faz o seguinte comentário sobre as perspectivas diferenciadas que um irmão tem em relação outro:

A escala de valores da mãe, prezando tanto a limpeza, fez com que o filho mais velho cultivasse uma imagem depreciativa de si mesmo e alimentasse, nas profundezas de seu ressentimento, uma inveja mórbida, raiando o ódio, contra seu irmão. Eduardo, por sua vez, por não ter sofrido censuras nem carência afetiva na infância, parece nem dar-se conta do complexo e da inveja de Rodolfo, mostrando-se afetuoso em suas relações com o irmão.

Como se percebe, a situação em que se encontram os dois indivíduos é avaliada a partir de prismas norteados por vivências bem distintas, isto é, o presente de ambos é diretamente regido pelas vivências do passado, mas por experiências geradoras de sentimentos e de sentidos diferenciados para cada um deles. São as cicatrizes dolorosas ou as alegrias marcantes que norteiam as relações das duas personagens com a meninice. Fonte de felicidade, a infância de Eduardo é digna de ser recordada, mas a de Rodolfo foi um período de traumáticos momentos, por isso precisa ser esquecida. Essa é a única garantia de salvação desse irmão atormentado pela inveja. É preciso dizer, porém, que a relação entre os dois, para além de valores sociais de caráter familiar, traz em seu bojo uma fundamentação mítica que precisa ser analisada de modo mais profundo.

Os dois irmãos são indivíduos complementemente diferentes. Fica clara a distinção física, comportamental e, principalmente, psicológica entre eles. Considerando o relacionamento parental entre eles, teríamos, nesse conto, uma possível variação daquilo que na mitologia grega era representado pelas figuras dos Dióscuros, os irmãos Castor e Pólux<sup>12</sup>, relação representada também em narrativas de origem hebraico-cristã e nelas

---

<sup>11</sup> A obra é uma coletânea de contos premiados no I Concurso Nacional de Contos, realizado em Curitiba em 1968. Além de Lygia Fagundes Telles, outros 5 autores tiveram seus textos publicados, dentre eles Dalton Trevisan e Luiz Vilela.

<sup>12</sup> Castor e Pólux, de acordo com a mitologia, são irmãos gêmeos, filhos de Leda e de Zeus. Os gêmeos são fruto de uma traição, já que Leda era esposa de Tindaro, mas teria sido seduzida por Zeus – que teria assumido forma de cisne para conquistá-la.



materializada nas imagens de Caim e Abel, assim como em Esaú e Jacó. Com base nisso, torna-se indiscutível a fundamentação mítica denunciada pelo texto; entretanto, em vez de Castor e Pólux, relacionaremos as duas personagens a outra dupla mitológica, os meio-irmãos Apolo e Dioniso<sup>13</sup>, figuras que simbolizam duas distintas posturas em diferentes campos culturais.

As análises que se debruçaram sobre a narrativa “Verde lagarto amarelo”, em sua maioria, buscaram evidenciar a tensão entre os dois irmãos a partir de aportes mitológicos, culturais ou identitários. Nesses estudos, o atrito entre eles é abordado considerando a inveja de Rodolfo em relação a Eduardo ou, em sentido inverso, a superioridade deste em relação àquele. Propomos uma leitura em que as duas personagens sejam analisadas a partir da relação que mantêm com a memória, ou melhor, com o lembrar e com o esquecer. Para isso, rastreamos, nos dois indivíduos, os traços que, direta ou indiretamente, os relacionam às imagens de Apolo e Dioniso.

Já no início da narrativa, são vinculadas a Eduardo características que retomam os princípios da aura apolínea: termos como “macio, discreto, polido, nobre, limpo, exata medida”, todos eles presentificam a pulsão equilibrada e controlada de Apolo, tudo isso coroado pela marca da beleza. No decorrer de todo o texto, torna-se notável a semelhança entre os traços de Apolo e de Eduardo, marcas presentes nas descrições que Rodolfo faz do irmão: “Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam” (TELLES, 2009b, p. 26). Ao exaltar as características de Eduardo, Rodolfo faz referência à aura solar de sua aparência: “O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua” (idem, p. 20). O simbolismo solar nos reporta a Apolo e ao seu *principium individuationis*, isso por que, com sua luz, o sol impõe ao que é visto uma forma, definindo limites, tornando clara a constituição aparente das coisas. No texto, fica explícita a influência que o sol tem sobre as personagens, principalmente Rodolfo, a quem o calor causa um constrangimento profundo, fazendo-o transpirar e evidenciando sua inferioridade em relação ao irmão. Por estarem em um ambiente fechado, em um apartamento, ambos os irmãos fazem referência ao calor promovido pelo sol abrasador, mas Eduardo sofre menos esse impacto, afinal a luminosidade solar apenas explicita sua beleza, tornando-a mais resplandecente. O sol é realmente um algoz para Rodolfo; para ele, esse sol expõe e torna evidente o que deveria ficar escondido, camuflado.

Assim como Eduardo é construído a partir de elementos apolíneos, a Rodolfo são dadas marcas dionisíacas, e isso é feito por meio de imagens e de comportamentos explícitos, interpretação corroborada por Silva (2001, p. 99): “Enquanto Rodolfo evoca os

---

<sup>13</sup> Tanto um quanto o outro pertencem à segunda geração de deuses olímpicos: ambos são filhos de Zeus com amantes mortais. O primeiro tem como mãe Latona e o segundo, Sêmele. Além do traço hereditário em comum, dois outros aspectos muito importantes estão relacionados a essas entidades: o primeiro é que, por serem frutos de adultério, ambos sofreram perseguição por parte de Hera, a esposa traída por Zeus. Movida por ciúme e raiva, Hera buscou impedir o nascimento das duas crianças, como também fez delas vítimas de sua perseguição vingativa.

desajeitados seres subterrâneos, Eduardo, ao contrário, assemelha-se aos radiantes deuses solares, em sua beleza apolínea de traços perfeitos”. Por contar a história, Rodolfo poderia narrá-la de maneira a se valorizar diante da imagem do irmão – mas não. O que vemos é uma pessoa expondo uma perspectiva dolorida a respeito de si. Trata-se de uma mente transtornada e vitimada por um sentimento de inferioridade que a acompanha desde a tenra infância: “Natural que esquecesse o irmão obeso, malvestido, malcheiroso” (TELLES, 2009b, p. 26).

Muitos são os termos usados para descrever a estrutura física que tanto lhe constrange, expondo sua realidade psicológica de estima fragilizada. Palavras e expressões como “mãos viscosas, suor, lustroso e gordo, desordem, meio louco” são usadas para definir este irmão; elas retomam preceitos dionisíacos, seja no que se refere à sua imagem ou a seus comportamentos. A visão que Rodolfo tem de si é aquela que resulta de uma infância traumática, sentenciada pelos comentários de sua mãe, falas que pesam em sua alma.

Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoril da janela e abri os olhos que ardiam, o sal do suor é mais violento do que o sal das lágrimas. “Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...”. Minha mãe não usava a palavra suor que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras, das belas imagens. Delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como nos vestia. (TELLES, 2009b, p. 22).

Eduardo, esse ser solar, é o elo com um passado que precisa ser esquecido. Ele lança luz sobre uma escuridão que o irmão obeso tenta tanto manter imersa nas sombras.

Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem de vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada! Fecho os olhos. (TELLES, 2009b, p. 21).

Nesse ponto do texto, torna-se evidente a dualidade de valor com que é explorada a memória. Para Eduardo, a infância é digna de ser lembrada, isso porque com o amor da mãe e com a beleza, que lhe era o traço mais marcante, toda a meninice constituiu um período áureo, prazeroso e inesquecível. Com isso, cabe a ele o desejo de lembrar-se desse passado benquisto. Em mais de um momento, o mais novo incentiva o irmão a recordar; a partir de diferentes elementos e situações, ele promove um retorno à infância que os dois viveram juntos.

Ele riu apalpando os bolsos do paletó até encontrar o cigarro. Concentrou-se.  
– Meu Deus, tinha um canteiro de violetas no jardim de casa... Não eram violetas, Rodolfo?  
– Eram violetas.

– E uma parreira, lembra? Nunca conseguimos um cacho maduro daquela parreira – disse amarfanhando com um gesto afetoso o papel das uvas. – Até hoje não sei se eram doces. Eram doces?. (TELLES, 2009b, p. 21).

Buscando resgatar esses momentos do passado distante, Eduardo acredita estar interagindo com o irmão, dividindo e revivendo lembranças de grande importância para os dois. Para ele, essas imagens de outrora são tesouros de uma infância perfeita. Entretanto, os elementos ou situações evocadas acabam intensificando a dor e a insatisfação de Rodolfo. Diante do irmão, as alusões ao passado o fazem voltar num tempo que ele intenta esquecer. O corpo sudorento de Rodolfo encontra-se ali, no presente, diante de Eduardo, mas sua mente e seus sentidos parecem retornar à infância, vivenciando de novo os dissabores que o levaram, inclusive, a desejar a morte.

Não queria suar, não queria, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais. (TELLES, 2009b, p. 22-23).

Deixando em segundo plano o sentimento de inveja que domina Rodolfo, é preciso que nos detenhamos um pouco mais em seu compromisso com o esquecer. Se a personagem tenciona, de todos os modos, não lembrar sua infância é porque a considera fonte de sofrimento. Tal carga negativa é o que o faz, inclusive, se ver de modo inferiorizado. Em sua busca por esquecimento, o que podemos depreender é uma tentativa desesperada de superar uma fase infértil de seu existir.

Preso ao passado, sua identidade continuaria sendo aquela mesma da infância, mas, ao esquecê-la, estaria aberto ao novo, a uma existência outra, livre dos rótulos e das cicatrizes de outrora. Em Rodolfo, podemos ler a vida em seu eterno desejo de renovação, lutando para se libertar de condições e de valores impostos pelo olhar humano civilizado que condena o que se encontra fora dos padrões. Eduardo não é apenas o irmão mais belo; ele personifica todo um legado cultural que torna sublime a beleza, a inteligência e o equilíbrio, relegando a segundo plano toda e qualquer manifestação de vida que se diferencie disso. Presentificando todos os lugares comuns apolíneos, Eduardo se faz soberano, impondo-se como padrão de vida exaltado por nossa cultura. Ele é a memória de nossos compromissos sociais. Diante dessa forma sublime tão cultuada, resta a Rodolfo a condição de existência inferiorizada, compartilhada e projetada nos insetos que vê em seu armário.

Ficou seguindo-me com o olhar enquanto eu procurava no armário debaixo da pia a lata onde devia estar o açúcar. Uma barata fugiu atarantada, escondendo-se debaixo de uma tampa de panela e logo uma outra maior se despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo. Mas a fresta era estreita demais e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humano desespero na procura de um abrigo. (TELLES, 2009b, p. 24).

Apondo-se ao irmão, Rodolfo é a representação de um devir descompromissado com os padrões, com as formas e com os sentidos alienados pela cultura. Por isso, não é gratuita a sua profissão de escritor. Como artista, ele não é aquele que copia, mas que recria a vida, concedendo-lhe novas formas e sentidos, numa vontade de potência que se refaz eternamente.

Assim como Laura, a falecida mãe dos irmãos, concedeu maior atenção a Eduardo, condenando Rodolfo a uma posição inferiorizada, nossa cultura ocidental exaltou o lembrar, fazendo com que o esquecer vivesse nas sombras, assumindo valores menores. Se Rodolfo, por um lado, é lido como símbolo da inveja, ele também precisa ser compreendido como símbolo de resistência a uma vida que tem em Eduardo seu representante-mor. É resistindo à dor e esquecendo-a a cada dia que essa condição dionisíaca se mantém – e ela pode ser comprovada textualmente: “Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho” (TELLES, 2009b, p. 26).

Como se pode perceber, o conto lygiano – que, de imediato, parece narrar apenas uma rivalidade entre irmãos – nos possibilita fazer uma leitura filosófica profunda, em que se faz expressa uma dualidade de forças representadas pelos atos de lembrar e de esquecer, o que também pode ser rastreado nos textos seguintes.

Uma oposição semelhante àquela entre Eduardo e Rodolfo acontece na narrativa “A medalha”. Nas duas personagens, Adriana e sua mãe, já de idade avançada, podem ser, outra vez, percebidas as idiossincrasias da oposição valorativa entre o lembrar e o esquecer. Esse conto lygiano foi publicado originalmente em 1965, na coletânea *O jardim selvagem*, mais tarde sendo inserido definitivamente no volume *A estrutura da bolha de sabão*, de 1991<sup>14</sup>. Em uma narrativa de extensão mediana, Lygia Fagundes Telles explora uma gama de temáticas densas e polêmicas, tangenciadas no decorrer da discussão entre as duas personagens da trama.

A protagonista do conto é Adriana, uma noiva que, na véspera do casamento, sai mais uma vez para trair o futuro marido. Ela e o amante passam a noite juntos e, ao chegar a casa, a moça tenta não acordar a mãe que, com certeza, reprovaria seu ato: “As atitudes levianas, as aventuras fáceis e inconsequentes iniciadas na adolescência e levadas até mesmo à véspera de seu casamento são um insulto permanente à austeridade da velha senhora” (SILVA, 2001, p. 112). Mesmo evitando fazer barulho, antes mesmo de Adriana terminar os degraus da escada, ouve a voz da mulher a interpelá-la; a jovem vai até o quarto de sua mãe e, então, elas travam um diálogo hostil, afinal são duas mulheres que se encontram separadas por idades e por princípios culturais bem

---

<sup>14</sup> De uma publicação para a outra, o texto sofreu muitas alterações, algumas delas estudadas por Sônia Maria da Silva de Moura em sua dissertação de mestrado, intitulada *A arquitetura dos contos de Lygia Fagundes Telles*.

diferentes, o que as leva a avaliar o comportamento da moça de modo bastante diferenciado. A conversa deixa evidente a conflituosa relação existente entre elas. Mãe e filha, no decorrer de todo o texto, fazem trocas de acusações e de desafeitos mútuos; elas mantêm “[...] um relacionamento marcado pela agressividade, que ambas fazem questão de alimentar” (MOURA, 1993, p. 37).

Da parte da mais velha, a agressividade se torna mais enfática na segunda publicação do texto: quando a autora substitui a palavra “cínica” por “cadela”, percebe-se o quanto é intensificado o valor pejorativo que a mãe dirige à filha ao repreendê-la pelo comportamento indevido.

- Precisava ser *também* na véspera do casamento? Precisava ser na véspera?
  - repetiu a mulher agarrando-se aos braços da cadeira.
  - Precisava.
  - *Cadela*. Já viu sua cara no espelho, já viu?
- A moça encostou-se no batente da porta. Abriu a bolsa e tirou o cigarro. Acendeu-o. Quebrou o palito e ficou mascando a ponta. (TELLES, 2010, p. 13-14) [grifo nosso].

Todo o discurso da anciã é marcado pela presença de ofensas e de julgamentos hostis dirigidos à jovem. A situação de atrito existente entre Adriana e sua mãe é decorrente, acima de tudo, de uma oposição valores. Cada uma das duas mulheres representa uma postura diferenciada em relação à vida em sociedade. Na imagem da velha deficiente e presa a uma cadeira de rodas, encontram-se sintetizados fundamentos de um discurso tradicional de base patriarcal. Como fruto dessa cultura, há muito perpetuada e repassada de geração a geração, essa personagem se aproxima do ato de lembrar; em outras palavras, a velha é, em si, a memória de uma ideologia apegada a leis e a regras de conduta antiquadas, principalmente no que se refere à postura feminina.

Enquanto personificação do lembrar, a mulher usa elementos do passado para fortificar seu discurso. Ela busca imagens e fatos de outros tempos para usá-los contra Adriana. De imediato, para atingi-la de modo profundo, a velha compara a moça ao pai, descrevendo-o de modo inferior e deixando evidente a identificação entre os dois.

- Cínica. Igualzinha ao pai. Ele ia achar graça se te visse assim, aquele cínico.
- Não fale do meu pai.
- Falo! Um cínico, um vagabundo que vivia no meio de vagabundos, viciado em tudo quanto é porcaria. Você é igual, Adriana. O mesmo jeito esparramado de andar, a mesma cara desavergonhada... (TELLES, 2010, p. 14).

Depois de resgatar do passado a figura do marido já morto, a cadeirante faz referência à vida amorosa de Adriana. Sabendo que a filha está traindo o noivo com outro homem, a mulher sugere que ela, então, se case de vez com o amante, abandonando uma vida marcada por inúmeros parceiros e por várias desventuras amorosas.

- Por que não se casa com ele? Hein? Vamos, Adriana, por que não se casa com ele?
- Com ele quem?
- Com esse vagabundo que acabou de te deixar no portão.
- Porque ele não quer, ora.
- Ah, porque ele não quer – repetiu a mulher. Parecia triunfante. – Gostei da sua franqueza, porque ele não quer. Ninguém quer, minha querida. Você já teve dúzias de homens e nenhum quis, só mesmo esse inocente do seu noivo... (TELLES, 2010, p. 15).

Fica explícita a crítica dirigida à vida afetiva da moça. Além disso, a mãe deixa evidente que é a própria Adriana a culpada por seus infortúnios amorosos: supostamente, os homens não a quiseram pela sua aparência e, em especial, pelo seu estilo de vida. Depois dessas duas investidas fortes contra a filha, diante das quais a jovem pouco se mostrou atingida, antes de dar-se por vencida, a velha lança mão de uma memória que sabe ser o ponto fraco de Adriana. Acerca desse momento, Vera Tietzmann Silva faz um comentário importante, referindo-se à boa memória da mulher: “Na esgrima que se estabelece entre as duas, as estocadas são certeiras. *A memória implacável* da mãe acerta com precisão na ferida mal fechada de Adriana: sua primeira frustração amorosa, quando ainda menina-moça” (SILVA, 2001, p. 112) [grifo nosso]. Trata-se de algo que Adriana buscou esquecer, mas que lhe é trazido de volta e explorado de modo cruel por sua genitora.

- Fiz o que pude.
- Então, ótimo. Tudo bem, agora queria dormir um pouquinho, posso?
- Um instante ainda – disse a mulher e a voz subiu fortalecida, veemente. – Ah, *me lembrei* agora, era Naldo, não era? O nome daquele seu primo, o primeiro da lista. Nem quinze anos você tinha, Adriana, nem quinze anos e já se agarrando com ele na escada, emendada naquele devasso. (TELLES, 2010, p. 17) [grifo nosso].

Ao perceber o impacto que essa memória gerou em Adriana, a mulher continua, intensificando os detalhes e aviltando o significado do fato e do homem envolvido.

- Ele não era devasso.
- Não? E aquelas doenças todas? Vivia dependurado em negras, viveu anos com aquela empregada peituda, pensa que não sei?
- Ele não era um devasso. E ele me amou.
- Amou... Fugiu como um rato quando foram pilhados, o safado. Fugiu como fugiram os outros, nenhum quis ficar, Adriana, nenhum. Vi dezenas deles, casados, divorciados, toda uma corja te apertando nas esquinas, detrás das portas, uma corja que nem dinheiro tinha para o hotel. Um por um, fugiram todos.
- Ele me amou. (TELLES, 2010, p. 17).

Contra as investidas da mãe, Adriana resiste. Lançando mão da ironia, ela elabora enunciados sobrecarregados de sarcasmo, tornando evidente que não se submete às ofensas maternas.

– Na véspera do casamento. Na *vés-pe-ra*. Você já viu sua cara no espelho? Já se olhou num espelho?

– E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, mãe, você vai ver [...]. (TELLES, 2010, p. 14) [grifos da autora].

Adriana é uma personagem que deve ser lida como símbolo de uma cultura bem diferente daquela a que sua mãe pertenceu. Em suas falas e em seus comportamentos, essa jovem personifica os ideais de uma sociedade marcada pela fluidez dos valores e das normas sociais. Em sua liberdade e em seu desapego aos valores tradicionais, faz-se reconhecível o esquecer, ou seja, esquecendo-se das culpas que lhe são impostas e das angústias vivenciadas é que ela consegue se salvar, saindo-se quase ilesa dessa luta contra os ideais passadistas defendidos por sua mãe e que são simbolizados pela medalha que uma quer passar à outra.

– Vai, abre aquela caixa ali em cima... Abriu? Tem dentro uma medalha de ouro que foi da minha avó. Depois passou para minha mãe, está me ouvindo, Adriana? Antes de morrer minha mãe me entregou a medalha, nós três nos casamos com ela. Tem também a corrente, procuro depois. Você se casa amanhã, hum? Leva a medalha, é sua. (TELLES, 2010, p. 14).

Diante do que fora exposto, pode-se perceber por que motivo Adriana recusa o “presente” que lhe é dado: ela entende que, mais do que um objeto de valor material, a medalha é uma herança ideológica. Considerando seu significado, o objeto não representa algo benquisto; na realidade, simboliza um peso para Adriana. Aceitá-lo seria assumir para si o ônus de um passado norteado por aportes culturais valorativos que precisam ser superados, por isso, o melhor é rejeitá-lo, isto é, é preciso esquecê-lo. A superação desse passado ou seu esquecimento encontram-se representados na recusa da medalha, o que é feito de modo bastante original e petulante.

Concentrou-se no esforço para respirar. Abriu a boca. Inclinou-se e repentinamente prendeu o gato entre os cotovelos. Amarrou-lhe no pescoço a fita com a medalha e abraçou-o com alegria. – O sacana me arranhou!... Ganhou um puta presente e me arranha, me arranhou... – ficou repetindo. Com a ponta do dedo, fez a medalha oscilar. Ih! Ficou divino, olha aí, um vira-lata condecorado com ouro!... (TELLES, 2010, p. 19).

Em vez de usar a joia de ouro, símbolo da tradição em sua família, Adriana a pendura no pescoço do gato Romi. A ousadia e a rebeldia dela tornam-se ainda mais ofensivas ao fazer com que a mãe veja sua gaiatice.

Quando chegou ao quarto no extremo do corredor, apoiou-se na parede e ficou ouvindo. Abriu a porta. Espiou. A mulher conduzira sua cadeira até ficar defronte da janela, exposta ao vento que fazia esvoaçar seus cabelos tão finos como fios despedaçados de uma teia. Adriana ainda quis verificar se a medalha continuava presa ao pescoço do gato. Impeliu-o com força na direção da cadeira. Fechou a porta de mansinho. (TELLES, 2010, p. 19-20).

Na relação conflitante entre mãe e filha, está espelhada a dualidade de valores expressa na mitologia grega pelos deuses Apolo e Dioniso. Com seu apego à lembrança, a anciã torna-se uma porta-voz dos valores apolíneos, no seu compromisso com o equilíbrio e com a razão virtuosa. Enquanto isso, graças à sua tendência ao esquecimento, Adriana assume a função de um arauto dionisíaco que, regido por entusiasmo, se liberta de todo e qualquer grilhão social. Além disso, deve-se dizer que até mesmo os traços físicos das personagens as aproximam das duas divindades mitológicas. Num dos momentos em que compara Adriana ao pai, a velha faz o seguinte comentário:

– E gordo. Nada mais me atinge, Adriana. É como se ele voltasse, nunca vi uma coisa assim, vocês dois são iguais. Ele morreu e encarnou em você, o mesmo jeito mole, balofo. Sujo. Na minha família todas as mulheres são altas e magras. Você puxou a família dele, tudo com cara redonda de anão, cara redonda e pescoço curto, olha aí a sua cara. E a mãozinha de dedinho gordo, tudo anão. (TELLES, 2010, p. 16).

Enquanto a mãe pertence a uma linhagem de mulheres belas e magras, verdadeiras representantes do ideal de beleza apolíneo, a filha retoma os traços do pai, que, além de viciado, era feio e gordo. Desde o início do texto, percebemos o quanto a personalidade de Adriana se aproxima da do pai – que, para a viúva, não passava de um “debochado, um irresponsável completamente viciado, igualzinho a você” (TELLES, 2010, p. 14). Assim como o genitor, a jovem entrega-se a uma vida de “vícios”, bebendo, fumando e se entregando aos prazeres da vida; desse modo, ela se assemelha a uma bacante, uma seguidora e cultora de Dioniso.

Como se pode perceber, nos dois contos lidos, a oposição entre o lembrar e o esquecer aparece representada em conflituosas relações. Um pouco diferente é o texto que será explorado a seguir: nele não há um duelo de forças; desde o início, a supremacia do esquecer se instaura como única forma de superar um passado recente.

A protagonista do conto “Dolly”, narrativa pertencente à coletânea *A noite escura e mais eu* (1995), é uma outra personagem para quem o esquecer se impõe como necessidade urgente. Assim como acontece no conto “A medalha”, nessa narrativa, o desapego ao passado e a negação das culpas a ele ligadas não são expressos em palavras, mas em imagens e ações simbólicas. Para melhor compreender o sentido da simbologia desses elementos, é necessário resumir o enredo da narrativa.

Apesar de o texto ter como título o nome Dolly, a protagonista e narradora do conto é, na realidade, outra moça chamada Adelaide. Esta pertence a uma família tradicional da qual herdara um estilo de vida comedido, o que fica comprovado pelos seus atos bem metódicos e pelos princípios que marcam sua personalidade. Além disso, gosta de suas coisas bem cuidadas e arrumadas. Por morar com uma colega que muito pouco respeita a sua privacidade, ela resolve se mudar. Lendo um jornal, encontra o anúncio de uma moça que procura uma pessoa com quem dividir a casa em que mora. Adelaide imediatamente entra em contato para saber mais informações. A conversa telefônica com a outra jovem é um pouco desconcertante; Adelaide percebe, de imediato, a



personalidade forte e ousada da interlocutora que se apresenta como Dolly. Cedendo à insistência da garota, Adelaide aceita visitar a casa no mesmo dia. Assim que se depara com a beleza e ao perceber algumas posturas de Dolly, Adelaide entende a impossibilidade de compartilharem o mesmo espaço, pois ambas possuem visões de mundo bem distintas. Elas vivem realidades que destoam completamente uma da outra: “A moça é apressada e eu sou lenta, pensei enquanto entrava no quarto” (TELLES, 2009c, p. 17).

Após sair da casa, Adelaide tem consciência de que não voltará mais ali. No entanto, ao chegar à pensão, descobre ter esquecido lá seus cadernos de datilografia, sendo obrigada a ir buscá-los no dia seguinte. Quando chega, não é recebida pela moradora e, então, decide entrar, pegar os cadernos e ir embora. Dentro da casa, encontra Dolly na cama e, aos poucos, percebe que a moça não estava dormindo: na realidade, estava morta. Adelaide, pela bagunça da casa, deduz que na noite anterior havia acontecido uma festa e, que, após a diversão coletiva, ao ir para cama com algum convidado, a garota de beleza estonteante fora assassinada. De imediato, Adelaide não percebe que Dolly esteja morta, nem que se trata de um assassinato, mas, ao se abaixar para pegar, no chão, a cabeça da Maria Antonieta, ela vê a poça de sangue sob a cama.

A cabeça da Maria Antonieta estava no chão, me abaixei para pegar a cabeça de porcelana que era de atarraxar e de repente fiquei de joelhos, até que achei melhor ficar de joelhos, o tremor. Espiei debaixo da cama e então vi a poça de sangue negro, quase negro. Perto da poça uma garrafa vazia que rolou. Rolou ou foi jogada lá embaixo? Estendi o braço e com a ponta do dedo fiz rolar a garrafa de vinho que veio vindo até quase meus joelhos. (TELLES, 2009c, p. 14).

Só assim ela tem noção do quadro de horror diante do qual se encontra, nesse momento ocorre o inesperado, ela é marcada pelo acontecimento, tornando-se cúmplice daquela situação:

Continuei ali sem poder me mexer, só respirando, respirando até que de repente empurrei a garrafa para o lugar de onde tinha vindo e acho que foi nessa hora que a gota retardada de sangue pingou do colchão na minha luva. (TELLES, 2009c, p. 14).

Ao sair dali, Adelaide quer apenas esquecer o que acabara de ver, ela precisa deixar para trás todas as lembranças que gravitam ao redor da imagem de Dolly. Mas isto é impossível, pois a luva manchada de sangue transforma-se num elo com esse passado que, apesar de tão recente, possui um peso intensamente angustiante.

Olho as luvas de crochê cor-de-caramelo e agora sei, preciso me livrar delas, não ver nunca mais o sangue que pingou e virou uma estrelinha irregular, escura, me livrar das luvas e seguir o meu caminho porque sou uma garota ajuizada e uma garota ajuizada faz isso o que fiz, toma o bonde Angélica e volta para casa antes da noite. (TELLES, 2009c, p. 11).

Ela volta para casa e, no bonde, sente a presença de um passageiro invisível que lhe cobra explicações. Nessa presença ilusória, pode ser entendida toda a carga negativa que pesa sobre os ombros de Adelaide. Enquanto conversa com esse passageiro, ela passa por um processo de transformação, representado miticamente pela descida aos infernos e pela ascensão ao paraíso. As linhas de ônibus que ela usa para ir e voltar da casa de Dolly podem ser interpretadas à luz desse simbolismo mítico. Para ir, ela pega o bonde Barra Funda e, para voltar, o bonde Angélica. Nos nomes, encontramos a representatividade do inferno e do céu, do baixo e do alto, da descida e da ascensão, respectivamente.

É essa visita ao inferno que precisa ser esquecida. Adelaide almeja apagar o que há pouco vivenciou. Nesse esquecimento, nesse abandono do passado, está a garantia de uma nova vida, uma nova condição que ela busca conquistar. Ao descer do bonde, tendo deixado no banco a luva de modo proposital, ela imagina ter se livrado do que a afligia, entretanto o passado se faz ouvir: “Desço com o bonde ainda andando e corro até a calçada apertando contra o peito os meus cadernos. – Moça, sua luva, *esqueceu* sua luva! – o cobrador me avisa aos gritos” (TELLES, 2004, p. 26) [grifo nosso]. Na figura desse cobrador, podemos visualizar os arautos de uma cultura apolínea, aquela que nos “cobra”, nos exigindo o compromisso com o lembrar. Mesmo com essa manifestação em prol do lembrar, Adelaide se mostra incólume; a moça já vive outra realidade, ela é uma iniciada na aura do esquecimento dionisiaco, por isso, apenas espera o som do bonde se distanciar e põe fim às pontes com o passado: “Estou sem medo na rua deserta, já sei, sou tartaruga mas agora virei lebre indo firme até o bueiro onde deixo cair as luvas, *Bye!* A primeira gota de chuva caiu na minha boca” (TELLES, 2004, p. 26). A gota de sangue é substituída por uma gota de chuva, a metamorfose se deu por completo. Deixando para trás suas luvas, a narradora abandona também sua antiga condição. Ela se liberta da sua antiga identidade de moça pacata do interior, assim como de desfaz daquilo que a fazia presa e cúmplice do que ocorrera com Dolly. A possibilidade de mudança se dá pelo esquecer o que se viveu; é preciso superar – e tal superação acontece somente a partir desse desapareço com a lembrança.

Se recorremos a Nietzsche para promovermos essa abordagem, é porque entendemos como coerente a relação entre os pensamentos expostos pela sua obra e aqueles que podem ser depreendidos dos textos de Lygia Fagundes Telles no que se refere à percepção da memória. Tendo em vista seu método de pensamento centrado na duplicidade conflituosa de forças, o lembrar se oporia ao esquecer, duas importantes faculdades que, em luta constante, engendrariam o melhoramento da vida. Se Nietzsche, em mais de um momento, concede ao lembrar um caráter secundário, buscando sobrevalorizar intensamente o esquecer, ele o faz por que, de acordo com sua reflexão, o Ocidente vem, há muito, privilegiando a primeira dessas faculdades, fazendo dela um instrumento para a manutenção de valores e de comportamentos estanques que inferiorizam nosso viver. Dessa forma, o duelo de forças se mostraria desequilibrado, pois o valor estimado do lembrar inibe a atuação imprescindível e necessária do

esquecer<sup>15</sup>. Ambas as faculdades se fazem primordiais, pois é da dualidade que se promove a evolução da vida; é do agregar e não do excluir que o viver se rejuvenesce, mantendo-se eternamente jovem. Quando a nossa cultura concedeu espaço privilegiado ao lembrar e relegou o esquecer à margem de nossas experiências, quem sofreu com isso foi a vida e, conseqüentemente, o homem, mas como adverte o filósofo: “Trata-se de saber esquecer a tempo, como de saber recordar a tempo; é imprescindível que um instinto vigoroso nos advirta sobre quando é necessário ver as coisas historicamente e quando é necessário não as ver historicamente” (NIETZSCHE, 1976, p. 109).

Por sua essência animal, o homem estaria fadado ao esquecimento, mas a civilização cultivou valores que privilegiaram e reforçaram o lembrar, isso porque somente a partir dessa faculdade seria possível *fazer promessas*, expediente usado para o adestramento dos indivíduos, aprisionando-os a laços e a posturas sociais indestrutíveis. Para que isso fosse possível, a faculdade do esquecer passou por um processo de depreciação, sendo relegada a segundo plano ou, muitas vezes, recebendo epítetos pouco amigáveis – é importante perceber como ao esquecimento são vinculados sentidos de perda, ausência, inércia e nulidade, todos de caráter negativo dentro de nossa cultura<sup>16</sup>. Mas Nietzsche se manifesta contra esse posicionamento hostil concedido ao esquecimento; o pensador o ressignifica, propondo uma interpretação original em que o esquecer se mostra imprescindível à vida.

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar “assimilação psíquica”), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou “assimilação física”. (NIETZSCHE, 1998, p. 47).

Oposto à lembrança, o esquecimento atuaria anulando as forças de sua oponente, abrindo espaço para que a vida reassumisse sua carga de espontaneidade e de originalidade, condição imprescindível à perpetuação do criar: “Todo o acto exige o esquecimento, da mesma forma que a vida dos seres orgânicos exige não só a luz como também a obscuridade” (NIETZSCHE, 1976, p. 107).

Em dado momento das *Considerações intempestivas*, Friedrich Nietzsche afirma que “[...] há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico que prejudica o ser vivo e que acaba por destruí-lo, quer se trate de um homem, de uma nação ou de uma

---

<sup>15</sup> Esse domínio de uma força em relação a outra não é, em si, o problema. O caráter negativo disso se dá quando esse domínio se faz fixo, sendo reforçado por valores que não são interpretados de modo crítico – o que instauraria uma destruição e uma reconstrução de sentidos, em vez da inércia semântica que torna o lembrar algo bom e o esquecer algo ruim.

<sup>16</sup> Esse caráter negativo do esquecimento pode ser também rastreado na obra de Lygia Fagundes Telles, conforme é exposto por Vera Maria Tietzmann Silva: “O esquecimento, o apagamento de uma fração da memória passada, é um tema que na ficção de Lygia Fagundes Telles costuma fazer fronteira com a neurose ou com a loucura” (SILVA, 2009, p. 199).

*civilização*” (NIETZSCHE, 1976, p. 108) [grifo do autor]. Indivíduo ou sociedade podem ser vítimas de uma sobrecarga decorrente do constante lembrar, com isso estética e Estado sofrem um empobrecimento quando Apolo instaura um reinado tão duradouro e tirano. Nesse momento, a vida requer um retorno ao passado não científico, não norteado pela escrita – a escrita é uma escrava sempre prestativa à perpetuação da memória. Por isso, é ao mundo primitivo, ao mundo da oralidade que se faz necessário voltar, período em que “[...] as sociedades sem escrita [...] atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas” (LE GOFF, 1996, p. 430). É nesse mundo regido por Dioniso que devemos nos inspirar, é pelo seu entusiasmo que devemos nos deixar levar para que possamos nos engajar em novas possibilidades de criação.

## PALAVRAS FINAIS

A leitura que empreendemos da obra de Lygia Fagundes Telles nos possibilitou identificar uma sombra de Dioniso que se faz perceber de diferentes modos e em variados matizes. É a partir dos valores típicos dessa divindade e em oposição àqueles encarnados pela figura de Apolo que entendemos estar abordado o tema da memória em muitos contos da escritora. Deve-se dizer, porém, que essa pulsão dionisíaca só se faz perceptível quando em oposição ao que é apolíneo, daí resultando uma dualidade de valores que outros trabalhos já abordaram. Sobre a ambivalência dessa memória, Lucena (2013, p. 71) tece os seguintes comentários:

Em boa parte da sua ficção o modo angustiante de como as personagens lidam com o passado é um elemento norteador. Ou seja, é a partir das ações de lembrar e esquecer que muitas das histórias de LFT se desenrolam e que conflitos são urdidos (quase sempre sem resolução), o que demonstra o quanto a memória deflagra conflitos.

Nos contos e nos romances lygianos, são inúmeras as personagens que, como Rodolfo, Adriana e Adelaide, se colocam na contramão de uma cultura apolínea comprometida com o eterno lembrar das leis, das posturas e das ideologias do deus solar. Esses seres ficcionais lygianos ousam esquecer. Bêbados ou entusiasmados, eles personificam uma vontade de potência comprometida com a renovação do viver. É esquecendo e burlando os compromissos com uma civilização tão impositiva que essas personagens se salvam de uma vida estagnada. Trata-se de uma salvação que, embora dolorosa e cheia de feridas, se faz heroica. Assim como o deus do vinho e do teatro, esses indivíduos fictícios encontram-se sempre perseguidos, subjugados e inferiorizados; eles são vítimas de uma avaliação social norteada pelo olhar inquisidor de uma cultura apolínea, por isso parecem sempre estar à margem do que é certo, do que é de bom tom e, principalmente, do que é virtuoso. Mas, é importante dizer, nesses seres marginais ou relegados ao submundo é que a vida se faz resistente, se renovando *ad eternum*.

Ler Lygia Fagundes Telles é estar diante desses eternos e complementares conflitos culturais. Em seus textos, não há uma postura a se sobressair em relação à outra. A

escritora explora a vida e seus diferentes vieses valorativos, concebendo-os como fundamentais ao viver. Ainda que em certos textos o esquecer se faça soberano, em outros, é o lembrar que se impõe, tornando possível o equilíbrio mínimo necessário.

Com essa atitude, seus escritos tornam-se projeções literárias de complexas perspectivas filosóficas, uma intuição do existir que, de modo sublime, explora os mais densos e intensos valores do nosso viver. Diante desse traço, a obra da escritora nos presentifica o cerne do pensamento trágico da cultura helênica, isto é, a dualidade primordial da qual a vida deriva. A partir do lembrar e do esquecer, Lygia Fagundes Telles nos transporta para um universo mítico em que as diferenciações culturais entre homens e mulheres, crianças e adultos, pobres e ricos não existem; presenciamos apenas nossa essência mais íntima, nos vemos como seres esfacelados saudosos de nossa unidade primordial.

## REFERÊNCIAS

AZEREDO, Vânia Dutra de. Nietzsche e os gregos. In: *HYPNOS*. São Paulo, n. 21, 2. sem. 2008, p. 273-287.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Transvaloração de todos os valores e nova era trágica na perspectiva de Nietzsche. In: *Estudos Nietzsche*. Curitiba, v. 3, n. 1, p. 91-115, jan.-jun. 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1991.

KRAUSZ, Luis S. Dioniso. In: *História Viva*. n. 4. São Paulo: Duetto Editorial, 2003. Coleção Deuses da Mitologia.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad.: Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LUCENA, Suênio Campos de. Sobre lembrar e esquecer nos textos ficcionais. In: *Interdisciplinar: Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles*. Itabaiana, ano VIII, v.18, jan.-jun. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. Trad.: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

\_\_\_\_\_. *A visão dionisiaca do mundo e outros textos de juventude*. Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Considerações intempestivas*. Trad.: Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1976.

PAES, Carolina Casarin. O apolíneo e o dionisíaco no pensamento de Nietzsche. In: *ENCONTRO DE DIÁLOGOS LITERÁRIOS: um olhar sobre a diversidade*, 2., 2013, Campo Mourão. *Anais...* Campo Mourão: Unespar/Fecilcam, 2013, p. 145-152.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. *Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2008. 163 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SILVA, Nelson José Batista da. *Memória, esquecimento e criação em Nietzsche*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, 2012.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. A medalha. In: *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. Natal na barca. In: *Histórias do desencontro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

\_\_\_\_\_. Verde lagarto amarelo. In: *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

\_\_\_\_\_. Dolly. In: *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

## TRIÂNGULOS DE SOLIDÃO

Mabel Knust PEDRA<sup>1</sup>

“Me vejo de perfil no espelho esfumado”.  
(Lygia Fagundes Telles, *As meninas*)

**Resumo:** Leitura dos temas da solidão e da estranheza no romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. As principais questões das protagonistas, em seu percurso de formação, se originam na família burguesa patriarcal, instituição retratada em seu processo de esfacelamento. Mais do que a representação da construção da mulher em busca de autonomia, Lygia trata da dolorosa e difícil relação entre os indivíduos e a consciência de sua impotência e solidão.

**Palavras-chave:** literatura; mulher; família burguesa; *Bildungsroman*.

**Abstract:** Reading of the themes of solitude and strangeness in the novel *As Meninas*, by Lygia Fagundes Telles. The main issues of the protagonists, in their formation path, stem from the patriarchal bourgeois family, an institution portrayed in its process of shattering. More than the representation of the construction of the woman in search of autonomy, Lygia deals with the painful and difficult relation between the individuals and the conscience of its impotence and solitude.

**Keywords:** literature; woman; bourgeois family; *Bildungsroman*.

### 1.

As principais questões das protagonistas de Lygia Fagundes Telles se originam no espaço da família, tema central e recorrente na obra da escritora. Nos romances e contos, a temática da família apela para valores que confirmam a *fixação* ao mesmo, tecendo ainda e, em contrapartida, figurações do outro, imagem geradora de reflexão. Essa família de onde a escritora decalca a angústia que atormenta suas personagens é a família burguesa patriarcal, frágil e perpassada por toda sorte de sofrimentos, transgressões e perdas, traços inerentes à condição humana.

No romance *As meninas*, configura-se claramente, no percurso das protagonistas, um recorrente retorno – em especial no contexto da família – a um tempo idealizado e à nostalgia de um espaço perdido ou nunca alcançado como forma de reconhecimento e

---

<sup>1</sup> Mabel Knust Pedra graduou-se em Letras (Português/Francês) pela Universidade Federal Fluminense, onde obteve os graus de Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada. Trabalhou como revisora por alguns anos em editoras no Rio de Janeiro e como professora substituta na Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Atualmente atua como copidesque, trabalhando com revisão e preparação de artigos científicos, teses e dissertações. E-mail: mabelknust@uol.com.br.

autocompreensão e, ainda, de constatação da perda. As relações identitárias das protagonistas estão vinculadas em grande parte à questão do pertencimento a um *espaço de origem* (ou ausência/perda deste) – origem comum, compartilhada, e de identificação afetiva. Nesse sentido, pela importância do espaço como índice determinante da composição e estruturação das personagens – partindo do qual se revelam a solidão e o isolamento que as caracterizam –, é necessário analisar esse espaço, as relações de sentido que a partir daí podemos estabelecer e as leituras que delas podemos fazer.

O sentimento de solidão que pontua os processos de formação das protagonistas é claramente comum a todas as personagens da ficção de Lygia, e índice de sua incapacidade de comunicação e conseqüente tendência ao isolamento. Seu confinamento físico-espacial é bem a medida de seu desamparo existencial, assim como o recorrente movimento de fechar-se ao mundo e às relações interpessoais. Nesse sentido, Fábio Lucas observa que se configura, em *Ciranda de pedra*, entre Virgínia e suas irmãs, um “modelo triangular de solidões irreparáveis”. À imagem dessas personagens, as protagonistas de *Verão no aquário* e *As meninas* compõem igualmente *triângulos de solidão*: “Estranha geometria em que os lados não se comunicam enquanto convivem” [Lucas, 1990, p. 65]. Uma recorrente interdependência leva as protagonistas a estabelecer entre si, como resposta a sua solidão e angústia, relações frágeis e precárias. Isoladas na sua incomunicabilidade, unem-se apenas no desamparo: em *As meninas*, Lorena, em seu mundo fantasioso; Ana Clara, nas viagens alucinógenas, e Lia numa quixotesca e fracassada luta por justiça social.

À redução espacial que confina as protagonistas corresponde um modesto número de peripécias (que estabelece o que Guillermo Coronado chama de *redução factual-narrativa*); de acordo com Coronado, muitas vezes “[...] o próprio fio factual de muitos contos permanece embaçado, como se a fidelidade e a precisão dos fatos carecessem de importância”. Assim é que, ainda segundo Coronado, na narrativa de Lygia há “mais ameaça ou expectativa ou promessa ou inquietação por acontecimentos do que acontecimentos propriamente ditos [...]. A ansiedade por acontecimentos que acabam não acontecendo, ou que acontecem tão lenta e fragmentariamente que perdem sua consistência fáctica, é epidêmica na obra de Lygia” [Coronado, 1987, p. 47-48].

É principalmente na vivência das protagonistas de *As meninas* que se cristalizam a solidão, o isolamento e a incomunicabilidade que marcam todas as personagens de Lygia.

## 2.

Em *As meninas*, Lygia aprofunda a reflexão sobre o tema invariavelmente presente em sua obra: o do homem que se move no mundo perseguido pelo sentimento de impotência e absurdo que marca sua trajetória existencial. Essa crença na existência do homem como absurda se revela com clareza na fala de uma das três meninas: “Aquilo que pensamos se reflete em três espelhos do absurdo – leio no poeta que abri ao acaso” [Telles, 1998, p. 109]. Num mundo em ruínas, mais do que a representação de um sentido dramático de



que se reveste a nossa contemporaneidade – uma de suas vertentes vem traduzida no romance pela brutalidade dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira –, Lygia desvenda a constante indagação do indivíduo sobre a própria existência. Isoladas num mundo sem sentido, as protagonistas se percebem estranhas para si e para os outros, enredadas na angústia e no sentimento de abandono que nascem do confronto do indivíduo com o nada. Nesse sentido, é José Paulo Paes quem afirma, a respeito da representação, como matéria ficcional, dos recorrentes desencontros que marcam a obra de Lygia: “Na sua sucessividade, os desencontros da vida humana como que apontam, no limite, para um núcleo de desrazão ou absurdez nos assuntos do mundo” [Paes, 1998, p. 71]. Através do processo de *Bildung* das três moças (que se poderia chamar de truncado), desenha-se uma visão crua sobre o desencontro e a impossibilidade de comunicação entre os seres.

Em *As meninas*, as protagonistas – as três “meninas” – deixam suas casas em busca de autonomia, e vão se encontrar num pensionato de freiras. A sofisticada e burguesa Lorena, a militante de esquerda Lia e a estudante e autoproclamada modelo Ana Clara representam os três lados de uma sociedade cuja crise político-institucional é pano de fundo sobre o qual se movem as jovens, oscilantes entre a afirmação de sua independência e a acomodação a velhos padrões comportamentais. Vivem, assim, um difícil processo de amadurecimento.

Nos anos 1970, as protagonistas encarnam comportamentos típicos daqueles tempos: a evasão do real para a fantasia, via drogas, e o ativismo político, pelo engajamento na luta armada. Nas trajetórias de vida das três, absolutamente distintas entre si, sobressaem, porém, como denominador comum, os ecos de uma crise generalizada de valores tradicionais, num tempo de transição e oscilação ideológica. O colapso de um “projeto moderno de civilização”, que se configura como “recusa dos valores civilizatórios propostos pela modernidade”, traz, no dizer de Sergio Paulo Rouanet, um “vácuo civilizatório” [Rouanet, 2003, p. 11]. O crítico aponta a decadência de um conceito de individualidade (um dos vértices do projeto civilizatório da modernidade) como um processo de duas vertentes – segundo ele, entre nós, “há um hiperindividualismo exasperado, mistura de lei de Gerson e de consumismo de Zona Franca; por outro lado, uma busca reverente de raízes. Nos dois casos, há uma nostalgia da condição paradisíaca, estado adamítico em que o homem aderira ao todo” [Rouanet, 2003, p. 10]. Tem esse mesmo sentido a observação de Bella Josef a respeito de *As meninas* ao se referir ao homem que, fragmentado e alienado pela vida moderna, aspira à unidade e à profundidade: “Estes personagens estão em busca de uma identidade perdida, não garantida pela ordem de uma sociedade nem pelos valores de uma civilização. São frustrados dentro de uma sociedade massificada” [Josef, 1980, p. 98].

De família abastada, Lorena vive (ou se refugia) no pensionato, em um quarto especialmente reformado e decorado para ela pelo marido de sua mãe, onde se acredita ao abrigo das experiências dolorosas da vida. A lembrança constante da infância na fazenda e da morte acidental de um dos irmãos gêmeos pelo outro – ocorrência questionável, já que a mãe a desmente – a traz amarrada a um passado do qual tem

dificuldade de se desligar. Seu vínculo com as amigas e com o namorado, um misterioso médico casado, se baseia na superficialidade, uma vez que se revela incapaz de se entregar aos relacionamentos afetivos. Temerosa dos apelos da sexualidade, a jovem oscila entre o desejo e o medo do pecado; o sexo, contudo, é presença constante em seu discurso. No início do romance, na cena de rua que relembra (um homem comendo um pêssego), revela-se a medida dessa relação permeada pela ambiguidade, uma constante em sua vida:

Pude ver que a ponta da língua era do mesmo rosado do bico do pêssego, pude ver que passou a lambê-lo com uma expressão que já era sofrimento. Quando abriu o bocão e deu o bote, que fez espirrar longe o sumo, quase engasguei no meu leite. Ainda me contraio inteira quando lembro, oh Lorena Vaz Leme, não tem vergonha? “Não” – diz em voz alta o Anjo Sedutor. Acendo depressa um tablete de incenso, oh mente pervertida. Queria ser santa. [Telles, 1998, p. 11].

Engajada na luta armada, Lia se afastou voluntariamente da família, e tem planos idealistas de igualdade social, sendo crítica severa de prazeres e instituições que rotula de burgueses. “Quem mais quer se casar, Lorena? Quem? Só os padres e as prostitutas. E um ou outro homossexual, entende” [Telles, 1998, p. 70]. Esse engajamento, porém, não resiste aos anseios “burgueses” da maternidade e do relacionamento amoroso, ambiguidade que a faz oscilar constantemente entre a frieza racional de uma ativista política e a emoção de uma jovem apaixonada.

A Gata dorme entre dois canteiros de margaridas, a barrigona estalando ao sol. [...] Miguel não quer saber de filhos, pelo menos por enquanto. Concordei, é evidente, mas tenho às vezes tanta vontade de me deitar como essa gata plena até à saciedade, tão penetrada e compenetrada da sua gravidez que não tem no corpo lotado espaço sequer para um fiapo de palha. [Telles, 1998, p. 218].

Ainda indecisa e confusa quanto a suas prioridades, Lia é a face da mulher bipartida. Em seu livro sobre a construção da identidade nacional na literatura brasileira, Débora Ferreira afirma: “Lia vive assim numa pulsação entre a aconchegante familiaridade e o heroico engajamento social, entre a ficção e a realidade, entre a palavra e a ação” [Ferreira, 2004, p. 165].

Vítima de uma infância de privação e miséria, Ana Clara, filha de prostituta e de pai desconhecido, entrega-se às drogas, e repete, à exaustão, a frase que resume um desesperançado desejo de mudança de vida – e de status social, pelo casamento: “Em janeiro vida nova” [Telles, 1998, p. 35]. Noiva de um homem a quem chama de “escamoso”, Ana engravida de Max, o namorado viciado e traficante, o que vai complicar seus planos de ascensão. Em seus delírios alucinógenos, pontuados por dolorosas lembranças, misturam-se raiva e autorrepulsa, o que a impede de avaliar seus projetos futuros. Os objetivos equivocados que persegue – porque improváveis – vão sendo minados pela impotência e pela inatividade, e sua trajetória repete, de certa forma, o comportamento destrutivo da mãe, a quem vai copiar no final trágico.

Numa leitura política de *As meninas*, Débora Ferreira observa que o Brasil é aí representado como espaço complexo, sendo sua realidade expressa “segundo as diferentes óticas das diversas vozes narrativas”. As meninas seriam a representação do povo brasileiro, encarnando os grupos sociais a que pertencem. Numa clara analogia com a situação das três jovens, a nação estaria “sem rumo, apesar de todos os esforços” [Ferreira, 2004, p. 159]. Essa nação sem rumo seria constituída/representada metaforicamente por uma elite (Lorena), uma classe média (Lia) e um proletariado (Ana Clara), que formam os lados incomunicáveis da pirâmide social; as diferentes faces brasileiras expressas no romance indicam a apropriação da realidade por cada uma das protagonistas. Morta Ana, Lorena e Lia levam seu corpo para uma praça, longe do pensionato, temerosas de eventuais problemas se relacionadas a uma morte por *overdose*. Segundo Ferreira, nesse momento estariam presentes os três tipos representantes do povo brasileiro:

[...] há a intelectual burguesa que toma a frente das decisões, a ficção orientando suas ações; há também a presença da esquerda, desarticulada e sentindo-se culpada. Há, por fim, a vítima mesma, encoberta pela elite e estrategicamente abandonada não só pela direita como também pela esquerda. [Ferreira, 2004, p. 168].

Apesar da posição revolucionária da personagem Lia e do tom político que configuram a trama do romance, há, contudo, a inequívoca reafirmação das limitações a que parecem condenadas as personagens de Lygia. Ainda que a escritora crie no romance personagens ativas, de perfil incomum – e que fugiriam, portanto, aos contornos de passividade característicos da maioria de suas heroínas anteriores –, o destino final que lhes é concedido retoma o modelo conhecido, enquadrando-as naqueles mesmos círculos de solidão e restrição que confinaram tantas outras personagens. A questão política trazida para o romance é um dado que mascara, apenas inicialmente, um sentido de ruína e decadência que envolve a narrativa, sentido que revela uma já conhecida familiaridade no que toca à atmosfera e ao perfil das protagonistas. Assim, o estado de exceção – as universidades estão em greve – permite, como observa Renata Wassermann, confinar Lorena a casa, evitando mostrá-la em ação no mundo exterior [Wasserman, 2007, p. 89]. Em seu ensaio *Lygia Fagundes Telles: political and intimate*, a pesquisadora confirma essa nossa impressão ao afirmar que, à medida que a intriga avança, a autora parece reconstruir as barreiras que o romance parecia questionar, e comenta a observação do crítico Wilson Martins a esse respeito:

Segundo ele, os aspectos políticos do romance são adendos desajeitados à sua estrutura intimista, o que a liga de modo inequívoco aos dois trabalhos anteriores. Parte da dificuldade em integrar os dois temas, diz ele, está na falta de afinidade de Telles com a política em geral e a revolução em particular; ele espera que o verdadeiro “romance da Revolução” ou da “juventude” seja um dia escrito por alguém que não Telles. [Wasserman, 2007, p. 171].

Em interessante ensaio, em que aponta características teatrais no romance de Lygia e sublinha a importância de sua estrutura polifônica, João Ribeyre estabelece uma

analogia entre a tessitura narrativa de *As meninas* e a condição de alternadamente cegas e videntes das três Greias, do mito de Perseu. Nesse mito clássico, as irmãs e guardiãs das Górgonas possuíam em comum apenas um olho, cujo uso compartilhavam. Assim, aquela que detinha momentaneamente a visão relatava às demais a realidade circundante; havia, porém, “intervalos de nada entre cada percepção de um ângulo do Real” [Ribeirete, 2003, p. 1]. Apesar de haver igualmente uma perspectiva narrativa que circula entre as três “meninas”, há, no romance, porém, uma “voz impessoal” que encadeia os relatos das protagonistas, confrontando os discursos. Diferentemente do que declara Ribeirete – “a perspectiva narrativa transforma-se ela própria num narrador de terceira pessoa” [Ribeirete, 2003, p. 4] –; afirma Renata Wassermann que tal voz não chega a se configurar como narrador onisciente:

A história perpassa a consciência das meninas, complementada ocasionalmente por uma voz impessoal que se mistura ao monólogo interior muito disfarçadamente, de modo a ampliar as possíveis percepções de cada personagem separadamente, ao mesmo tempo em que contribui para o curso paradigmático de seus sentimentos e modo de pensar sem depender totalmente do recurso de um narrador que tudo sabe. [Wasserman, 2007, p. 87].

No trecho a seguir, revela-se a presença desse olhar narrativo que, externo à personagem mas a ela aderido, a acompanha e cede, em seguida, quase imperceptivelmente, espaço à voz íntima da personagem, adentrando a sua interioridade e alargando a percepção que o leitor tem desta:

Uma formiguinha ruiva passou a um centímetro do pé de Lorena. Carregava um pedaço de folha recortada com certa simetria nas bordas ondulantes, vela de veleiro equilibrando-se a custo na travessia. Inclinou-se para ver melhor. Agora a formiga tinha parado para conversar com outra formiga que vinha em sentido contrário. Que bicho correspondia à Aninha? Raposa? Fazia cálculos, mentia, queria ser sempre a mais esperta mas *na realidade* era inconsciente como a cigarra. Por que teve de engravidar na véspera do tal casamento, por quê? E eu é que tenho de arrumar o orientid. E ir junto e dar a mão na hora. [Telles, 1998, p. 64].

Também este olhar “de fora” cede alternadamente voz a uma e outra personagem, ressaltando e sublinhando suas diferentes perspectivas, como a seguir:

A Gata aproximou-se da sacola que Lia deixara no meio da alameda. [...] E ficou olhando para Lorena, encarapitada na janela do quarto. Esse quarto e o banheiro – disso Lorena estava certa – foram do motorista da família dona do casarão. “Com uma pequena reforma, sua menina poderá ficar muito bem aqui” – disse Irmã Priscila com um otimismo que contagiou Lorena, agarrada ao braço da mãe que por sua vez segurava firme no de Mieux. [...] Mieux piscou para Lorena. Apanhou no chão uma carta de baralho, era uma dama-de-espadas. [...] E como mãezinha ia na frente e Irmã Priscila se ocupava em fechar a janela, ele aproveitou e passou a mão na minha bunda. [Telles, 1998, p. 22-23].

A mobilidade e a imbricação dos três discursos nos remetem àquilo que Ribeiro vê como “teatralidade” do romance, onde haveria “não um mas três palcos e só um foco de iluminação, comandado por um narrador de terceira pessoa que o faz circular” [Ribeiro, 2003, p. 7]. A representação de um mundo tornado estranho/absurdo e esse inequívoco sentido de teatralidade presente no romance nos permitem estabelecer, guardadas as diferenças de gênero, uma aproximação entre *As meninas* e a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, obras em que observamos nítida simetria entre estrutura e tema.

Considerada por muitos críticos como um marco na dramaturgia do século XX, deliberadamente antidramática na sua estrutura e cuja trama mínima pode ser sintetizada na fala da personagem Estragon – “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível” [Beckett, 2005, p. 83] –, *Esperando Godot* é uma antipeça: numa estrada no campo (de localização geográfica indefinida), junto a uma árvore, dois vagabundos, Vladimir e Estragon, esperam pela chegada de um misterioso senhor Godot, compromisso, porém, sempre adiado. A construção da peça, que foge às regras tradicionais do teatro, “com exposição, desenvolvimento, peripécia e desenlace”, traduz com precisão, através de “uma estrutura baseada na repetição, na volta dos *leitmotifs* e no equilíbrio exato de elementos variáveis” [Fletcher, 2005, p. 209], a interminável circularidade que nasce da repetição do mesmo: em meio ao vazio, a espera – esta sim inquestionável, inútil, infundável. Nesse sentido, é interessante ressaltar a constatação que faz Luis Carlos Maciel sobre a influência de elementos característicos da criação literária de Joyce na prosa de Beckett. Ao observar a relação entre um fragmento do ensaio *Ulisses, um monólogo*, de Jung, e o tema de *Esperando Godot*, Maciel transcreve um elucidativo trecho do primeiro: “Eu tinha um tio que pensava de forma retilínea. Deteve-me um dia na rua e me perguntou: ‘Sabes com que atormenta o diabo as almas no inferno?’ Ante minha resposta negativa, continuou: ‘Faze-as esperar’” [Maciel, 1959, p. 94].

Ao alinhar as características formais do Teatro do Absurdo e estabelecer a semelhança temática – “a sensação de angústia metafísica pelo absurdo da condição humana” [Esslin, 1968, p. 20] – entre peças de autores como Beckett, Ionesco, Sartre e Camus, o crítico Martin Esslin observa, porém, diferença radical entre eles:

Enquanto Sartre ou Camus expressam o novo conteúdo na convenção antiga, o Teatro do Absurdo avança um passo além e tenta alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma na qual eles devem ser expressados. [Esslin, 1968, p. 20].

Beckett rompe com o formalismo cênico ao radicalizar na ausência de ação dramática, e essa radicalização é parte de um trabalho, segundo o tradutor e diretor teatral Rubens Rusche, de destruição das estruturas dramáticas: “Assim, a ação – elemento fundamental da dramaturgia clássica, com sua evolução, seu tempo linear que permite a emergência de conflitos e a resolução deles num desenlace – torna-se impossível” [Rusche, 2009, p. 55]. Em *Esperando Godot*, o enredo, em seu sentido tradicional, está abolido – há apenas a situação de permanente espera dos dois vagabundos; a redução física e espacial em que se movem as personagens e o recurso aos jogos de palavras e à comicidade circense são

elementos irredutíveis e essenciais à estrutura da peça. A esse respeito, é ainda Esslin quem observa:

Pois como disse o próprio Beckett em seu ensaio sobre o *Work in Progress* de Joyce, a forma, a estrutura e o clima de uma asserção artística não podem ser divorciados de seu significado, de seu conteúdo conceptual; pelo próprio fato de uma obra de arte em seu todo ser seu significado, o que é dito está indissolivelmente ligado à maneira como é dito, e não pode ser dito de nenhuma outra maneira. [Esslin, 1968, p. 38].

Em *As meninas*, as três jovens se empenham na invenção de um sentido para a vida, empenho que vai redundar, porém, na consciência de sua absoluta impotência. É a mesma impotência que, traduzida na fala de Estragon que abre a peça (antecedida pela rubrica *desistindo de novo*), revela um valor metonímico relativamente à obra de Beckett, e que estendemos ao romance: “Nada a fazer” [Beckett, 2005, p. 17]. É nesse sentido que o processo de *Bildung* das protagonistas é incompleto ou truncado, uma vez que não alcançam suas expectativas, e retornam, de certa maneira, ao ponto de onde partiram, presas a uma circularidade que não podem romper.

Para os vagabundos de Beckett como para as meninas, é a espera que parece atribuir significado às suas vidas – esperam o senhor Godot, um amor, ascensão social, justiça e igualdade. É nesse sentido que a mesma espera inútil dos dois homens ecoa no romance: num pensionato de freiras de um grande centro urbano, as três moças vivem a expectativa de acontecimentos cruciais que podem alterar definitivamente o rumo de suas vidas. No tempo romanesco em que se desenrola a ação – o espaço de uma greve universitária –, tais expectativas se frustram porque as meninas, ainda que empenhadas em atividades cotidianas, permanecem inertes, incapazes de ultrapassar uma imobilidade que as reduz a meras espectadoras de suas vidas. Na busca de realização autêntica, uma recorrente indecisão (em especial para Lorena e Ana Clara), a que se junta uma total incapacidade de agir afirmativamente, as reduz à impotência e à solidão, já que os impulsos que as movem – seres em busca de si e do outro – redundam em frustração, exílio e morte.

Tanto quanto a idêntica inércia diante de uma vida esvaziada de sentido, a incomunicabilidade dos discursos das protagonistas nos remete ao paralelo com a obra de Beckett: como observa Maciel a respeito da ficção deste, “a palavra aqui é um caminho para o silêncio” [Maciel, 1959, p. 100]. Ao observar o descompasso sempre presente na comunicação entre os vagabundos, Célia Berrettini afirma que muitos de seus diálogos “não passam de pseudodiálogos; são monólogos paralelos, bem traduzindo a questão da incomunicabilidade humana” [Berrettini, 2004, p. 93]. Como os dois vagabundos, as meninas falam – monologam ou dialogam – incessantemente, mas sem realmente se ouvirem; a exemplo dos vagabundos, buscam assegurar-se de sua existência e seu significado através dos pequenos atos e conversas intermináveis com que vão preenchendo seus dias. É Estragon quem observa: “Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos?” [Beckett, 2005, p. 138]. A respeito das personagens de Beckett, incluídos Vladimir e Estragon, é ainda Esslin quem afirma que

Essas vozes farfalhantes, murmurantes, que vêm do passado, são as vozes que ouvimos nos três romances de sua trilogia; são as vozes que exploram os mistérios da existência e do ser até os limites extremos da angústia e do sofrimento. Vladimir e Estragon estão tentando escapar de ouvi-las. [Esslin, 1968, p. 54].

Também as meninas estão tentando não ouvi-las – e o recurso de que lançam mão é justamente a fala incessante, uma quase algaravia que muitas vezes se revela puro *nonsense*, em diálogos muitas vezes truncados, como nos trechos abaixo:

– Minha irmã, estou ficando preta, preta. Reza por mim.  
 – É de damasco? Gosto mais deste do que aquele de hortelã. Um néctar.  
 [Telles, 1998, p. 112].

– Quero o carro, Lorena. Posso contar com você?  
 – Tenho branco, rosa, azul e verde-malva. [...] que cor a senhora prefere?  
 [Telles, 1998, p. 16].

– Que horas são? Que horas são, Max?  
 – A gente não veio pra se aporrinhar. Jogar tudo, fabuloso. Uma ilha. [Telles, 1998, p. 46].

Lygia cristaliza no romance, através da linguagem, os problemas de que vem tratando. Seres em profunda crise existencial, incapazes de comunicação plena e efetiva, as protagonistas encenam longos fluxos de consciência, que se alternam com diálogos entrecortados e de temática repetitiva. A fragmentação e a mobilidade de suas falas sublinham o sentido de incompletude das três “meninas”; ao estabelecer a polifonia no interior da narrativa, a escritora reforça, no processo de *Bildung* das protagonistas, a fracassada busca de realização e autoconhecimento num mundo desprovido de sentido. Em observação a respeito do último romance de Lygia, *As horas nuas*, que estendemos ao romance em estudo, Nelly Novaes Coelho afirma que sua estrutura é reflexo “da complexa problemática que é o seu eixo-matriz” [Coelho, 1993, p. 237]. Através de diálogos e de longos fluxos de consciência – polifonia em que os três discursos se confundem, se sobrepõem e raramente se encontram –, as protagonistas refletem e expressam fantasias e desejos. Em *As meninas*, tem-se uma narrativa complexa e entrecortada, de estrutura romanesca labiríntica, e em que passado e presente se alternam em permanente tensão: os discursos das protagonistas, seres em crise, são um jogo especular em que se entrecruzam falas, pensamentos e delírios, e em que o eu narrativo se desdobra em vários, apontando para a existência de identidades estilhaçadas. A fragmentação do foco narrativo, que vai mudando de uma para a outra, ecoa o traço essencial dos três discursos: a mobilidade de suas falas reforça o sentido fragmentário de sua busca em uma realidade reconhecidamente dilacerada. Nesse sentido, é ainda Coelho quem nos esclarece, sempre em reflexão sobre *As horas nuas*: “A própria matéria da vida – pela complexidade e mistérios de que se reveste – exige este estilhaçamento da voz narrativa que, por sua insuficiência para abarcar o todo, já não pode mais ser única, e por isso se multiplica” [Coelho, 1993, p. 238].

O texto polifônico, que propicia o desvendamento da vida psíquica de cada uma das meninas, reafirma a impossibilidade do estabelecimento de comunicação entre as personagens: isoladas, seus discursos são incomunicáveis. Lygia questiona a eficiência da linguagem verbal como instrumento de representação da realidade, reforçando a sua impotência e inutilidade na comunicação humana. Aqui podemos pensar em uma analogia com *O estrangeiro* através da observação que Sartre faz a respeito de sua estrutura. Segundo o filósofo francês, os diálogos estão integrados à narrativa, e cada frase “[...] varre as demais para o vazio. [...] O diálogo é o momento de explicação, de sentido, e atribuir-lhe um lugar de honra seria admitir que existem sentidos” [Sartre, 1962, p. 43]. Lygia, pelo recurso a diálogos que nada ou pouco comunicam, põe em evidência atos e palavras igualmente destituídos de sentido.

O jogo polifônico na narrativa é parte relevante do quebra-cabeças que o romance propõe ao leitor: impressões, fatos e memórias são vistos e revisitados sob ângulos variados e discordantes, assim como a concepção de cada uma das meninas sobre as outras reflete o jogo especular que distorce ao mesmo tempo em que espelha a visão do outro. É reveladora, nesse sentido, a reflexão de Lia a respeito de Lorena: “Saio e bato o portão. Vejo-a como uma prisioneira através das grades do seu jardim. Sinto uma certa tristeza mas logo tenho vontade de rir. Pontos de vista: para ela a prisioneira não sou eu?” [Telles, 1998, p. 168]. Os discursos conflitantes e sobrepostos revelam, assim, a intenção da autora de representar a relatividade dos pontos de vista das protagonistas e a credibilidade de seus discursos. Se o discurso de Lorena é duvidoso porque seu relato é questionado quando confrontado com o de sua mãe, o de Lia é, segundo Monica Pires, ineficaz porque sufoca sua subjetividade em nome da causa revolucionária, como ineficaz é o discurso de Ana Clara, relativizado por tratar-se de uma drogada e transtornada. Assim é que, observa Pires,

A incompletude destas personagens é, pois, reforçada com a técnica polifônica de apresentação do real. Nenhuma das três narradoras conquista totalmente a confiança do leitor: todas se apresentam como filtros da realidade, onde a subjetividade deforma o que vê. [Pires, 1990, p. 22].

A fragmentação da narrativa repete, através de elipses, pausas e reticências, a expressão do mundo fragmentário e lacunar das personagens: a bipartição da mulher tem seu reflexo direto na língua, que traduz a sua incompletude. Seus diálogos são índices de uma recorrente inabilidade comunicativa, e seus discursos são incomunicáveis entre si: conversam e suas palavras não estabelecem comunicação.

Índice da consciência dos indivíduos de sua finitude existencial, o confinamento espacial se repete em *As meninas*. É Guillermo Coronado quem observa: “A narrativa de Lygia ocorre na consciência, frequentemente caótica, dos personagens, no seu mundo geralmente fechado” [Coronado, 1987, p. 48]. A redução espacial em que se inserem as protagonistas (mais acentuada para Ana Clara e Lorena) reflete uma redução de peripécias: poucos são os acontecimentos que animam a trama, assim como nos demais



romances. Essa retração física e espacial expressa, assim, pela redução factual-narrativa, um sentido de impotência, de sufocamento, de limitação que vai findar em enclausuramento. As personagens estão encerradas, se não apenas em ambientes, em antigas questões, em impasses, em sonhos desfeitos. Impossibilitadas de superar suas questões, estão amarradas a um passado de tristeza e decepção e condenadas a um futuro improvável.

Em *As meninas*, o símbolo desse confinamento é o pensionato e, dentro dele, o quarto de Lorena. Insulada em um espaço protegido e elegante, a jovem espia a vida e o mundo de longe, defendida pela segurança de seu “casulo”; a cidade e seus habitantes são remotos – na concha dourada, sua alienação é total:

É preciso ter um peito de ferro pra aguentar esta cidade – diz a Lião que cruza esta cidade com sua alpargata azul. Mas não entro na transa e nem quero. Faculdade, cinema, um pouco de clube (clube fechado) uma ou outra lanchonete, compras nas minhas lojas especialíssimas. [...] Às vezes, o medo, não da cidade (tão remota para mim como seu povo) mas um medo que nasce debaixo da minha cama. [Telles, 1998, p. 56].

Tema recorrente na obra de Lygia, a volta constante ao passado revela uma inarredável sujeição das personagens à melancolia do perdido, o que impede a autocompreensão, o alcance de um eu mais integrado. No romance, vai restar às meninas a constatação da perda de seus referenciais ou de sua inexistência, sejam estes referenciais subjetivos, sejam espaços físicos – para Lorena, a fazenda; para Lia, a pátria, uma vez que parte para o exílio; para Ana, a lembrança de uma infância miserável e anônima.

Podemos tecer um paralelo entre os sentimentos de isolamento e solidão que caracterizam especialmente Lorena e a sensação da intensa nostalgia de que fala Kristeva em relação ao estrangeiro: “Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada” [Kristeva, 1994, p. 17]. Igualmente recorrente nas narrativas de Lygia são as expressões e temas presentes naquilo que o historiador Raoul Girardet chama de “mitologia da Idade de Ouro”<sup>2</sup>. Em seu estudo sobre a emergência dos mitos em períodos de crise e ruptura social, Girardet analisa, entre outras estruturas míticas, aquela em que estão presentes comportamentos que evidenciam um olhar nostálgico sobre uma época mais feliz e segura, e que se opõe a um presente ameaçado pela iminente perda daqueles referenciais que a caracterizavam. De acordo com Girardet, a expressão “*os tempos de antes*”, de Frédéric Mistral, evoca, entre outras, imagens de uma ordem, de uma sociedade, de um tipo de civilização. Afirmo o historiador que, “Oposto à imagem de um presente sentido e descrito como um momento de tristeza e de decadência, ergue-se o absoluto de um passado de plenitude e de luz”. O resultado seria, portanto, inevitável: “cristalizando ao seu redor todos os impulsos, todos os poderes

---

<sup>2</sup>Em seu livro *Mitos e mitologias políticas*, o historiador francês examina o papel do imaginário no contexto dos grandes acontecimentos históricos da França e aborda, entre outros, o mito da Idade de Ouro e sua recorrência em atitudes e comportamentos diversos.

do sonho, a representação do ‘tempo de antes’ tornou-se mito” [Girardet, 1987, p. 97-98]. Num nível elementar da construção mítica, segundo Girardet, é evidente a presença do que se chama de “bons velhos tempos” ou “belas épocas”, não sendo estas, porém, meramente expressões dos antigos na evocação do passado.

Em nossas sociedades ditas modernas, aparentemente dominadas pelo ritmo cada vez mais rápido da mudança, não se poderia, aliás, negligenciar esse frêmito de emoção, de caráter estético e sentimental ao mesmo tempo, que parece cada vez mais ligar-se aos restos, aos destroços recuperados de um passado ainda surpreendentemente próximo. [Girardet, 1987, p. 99].

O esfacelamento da vida familiar de Lorena – o pai morreu no hospício, o irmão se exilou na vida diplomática, a mãe vive uma relação falida com um homem que a despreza – a faz ancorar-se no passado (que remói e reencena vezes sem conta), e lhe traz um permanente desejo de fuga e isolamento. Para Lorena, o tempo infantil se transforma em cena mítica; a um presente estilhaçado se opõe um passado de harmonia e perfeição, que tem na vida na fazenda o seu apogeu:

Mordeu uma maçã. A espuma morna do leite no estábulo. Cheiro morno de bosta e feno. As maçãzinhas da horta eram ácidas mas tinham tanto sumo. Remo subiu no galho mais alto e rasgou o jeans no joelho [...] Mãezinha fazia goiabada, cuidava do jardim, bordava toalhinhas e era glingue-glongue. [Telles, 1998, p. 57-62].

Girardet aponta ainda o paradoxo de haver tantos remanescentes nostálgicos expressos em um contexto social e ideológico onde valores de mutação e modernidade impõem-se com força, o que faz com que lembranças venham “recolocar na expressão presente do gosto e da sensibilidade a imagem enobrecida de um passado mitificado” [Girardet, 1987, p. 99]. Para Lorena, a nostalgia do passado é recorrente, e a isola num pequeno mundo, em que a projeção do futuro é difícil:

Carro, carro. A máquina está varrendo a beleza da terra, ai meu Pai. E vamos entrar na Era de Aquário, quer dizer, domínio da técnica, mais máquinas. O trânsito aéreo, balões e jatinhos individuais, o céu preto de gente. Não quero nem saber, fico lendo meus poetas em cima de uma árvore, deve sobrar alguma. [Telles, 1998, p. 24].

Ao abrigo da fantasia, Lorena rejeita a realidade – “E as coisas que via de olhos fechados? Não existiriam realmente? Por que o delírio não haveria de corresponder a uma realidade?” [Telles, 1998, p. 154] –, numa atitude que revela desamparo, e o grande medo do homem diante da vida irrazoável: “O medo mora nas pupilas. [...] As freiras também têm medo? Madre Alix é o equilíbrio. Mas naquela hora em que fecha a porta. A luz. Pensionato Nossa Senhora do Medo” [Telles, 1998, p. 57]. Um persistente desejo de alienar-se caracteriza a personagem, e seu movimento de isolamento radical se revela inteiro na observação de Lia, quando esta, de partida para o exílio, se despede da amiga: “Sei que vou me lembrar dela como está agora, sem poeira e sem suor, olhando lá dentro

do seu vago mundo” [Telles, 1998, p. 217]. Lorena prefere observar a vida *através* da segurança da janela, enclausurada que está entre quatro paredes:

Bom é ficar olhando a sala iluminada de um apartamento lá adiante, as pessoas tão inofensivas na rotina. Comem e não vejo o que comem. Falam e não ouço o que dizem, harmonia total sem barulho e sem braveza. Um pouco que alguém se aproxime e já sente odores. Vozes. Um pouco mais e já nem é espectador, vira testemunha. Se abre o bico pra dizer boa-noite! passa de testemunha para participante. [Telles, 1998, p. 55].

Atada a um passado que é fonte de angústia, a jovem se revela incapaz de situar-se num presente de irreconstruível impressão de vazio e de vislumbrar um futuro em que não figure a presença do amado M.N., homem que preenche suas fantasias sexuais, mas cuja presença física é inatingível. Incapaz de interagir com um mundo em rápida mudança, Lorena se prende a valores burgueses que percebe em xeque, refugiando-se no universo harmonioso que criou no pensionato, seu apartamento sobre a garagem, “concha” dourada e imaculada (espaço de onde não sai durante todo o desenrolar da narração, a não ser na morte de Ana Clara). No descompasso entre a realidade e seu universo íntimo, ganha contornos obsessivos a necessidade de valores claramente ordenados e organizáveis, como o delicado espaço que criou à sua volta, e a que presidem ordem e sentido, e de onde qualquer intromissão de um mundo menos higiênico e perfeito é banida:

O nome da Neusa ficou sepultado sob o azulejo cor-de-rosa, o encardidume das paredes do quarto com a obscenidade escrita ficou para sempre debaixo do papel amarelo-dourado – virou concha. Lá fora as coisas podem estar pretas, mas aqui tudo é rosa e ouro. [Telles, 1998, p. 56].

Tem esse mesmo sentido a transformação que Lorena conduz no corpo morto de Ana Clara: camuflar, esconder e apagar o que está fora de ordem. Morta Ana, Lorena se encarrega de reinventá-la, e enquadrá-la num mundo mais asséptico – o mesmo mundo seguro que frequenta, de ambientes selecionados, perfeitamente integrados a um ideal de limpeza e ordem. Nesse momento, mais uma vez Ana é despojada de sua identidade, e o corpo que vai ser descoberto na praça se recobre de traços alheios: Lorena a veste com sua roupa, um elegante *kaftan* marroquino, presente do irmão diplomata: “– Podre de chique, hein, Ana Turva? Marrocos” [Telles, 1998, p. 271]. Lia observa a alteração que vai ganhando corpo:

Lorena devia estar satisfeita, conseguiu dar-lhe um banho completo antes da morte. [...] Lavo a boca e vou ver como ela está ficando bonita. Ajoelhada na cabeceira da cama, Lorena está sombreando de verde a pálpebra de Ana Clara. Às vezes se afasta um pouco para ver melhor o efeito. [...] Luminosa sob a base rosada, a face me parece agora mais distante. [...] Não me lembro de tê-la visto tão bem maquilada como nesta hora. [Telles, 1998, p. 268-273].

Como se dançassem num espelho, idênticas no isolamento em que se abrigam, Lorena e sua mãe (é apenas “Mãezinha”) vivem um permanente retorno ao passado. As fantasias da jovem alinham vivos e mortos, realidade e imaginação: “A presença-ausência de M.N.

Dos meus mortos. Rômulo, meu irmão. Paizinho. A lembrança de veludo de Astronauta” [Telles, 1998, p. 56]. O mesmo desejo de abandonar-se a um refúgio seguro impele Mãezinha a abrigar-se na sensação de segurança de um quarto que, à imagem da “concha” da filha, é quase um “casulo” – é Lia quem, ao visitar a mãe de Lorena, se surpreende com esse refúgio:

Corredores e salas até o túnel ir se apertando mais secreto, mais escuro. O vestibulo dava para um quarto trevososo. Quarto? Pela primeira vez entrava numa verdadeira alcova onde não vi janelas mas cortinas e panejamentos de um dossel lânguido, sustentado por quatro colunetas. Aproximei-me. Os panos desciam em pregas frouxas compondo uma espécie de casulo vaporoso envolvendo a cama com espaldar de palhinha dourada. [...] A luz do abajur de cabeceira estava acesa. O sol explodia lá fora mas ali era noite. [Telles, 1998, p. 227].

Se Lia e Lorena dialogam entre si, Ana Clara, contudo, é representada como objeto da fala; a ela restou a voz embargada, abafada e finalmente silenciada pela droga e pelo desespero. Luiz Carlos Maciel observa que a mudez de Lucky, o escravo de *Esperando Godot*, é ditada por uma coerência substancial (e aqui podemos traçar um paralelo com a mudez de Ana Clara, calada pelas circunstâncias miseráveis que a subjugam): “Exige-a o processo de aniquilamento integral a que esse escravo é simbolicamente submetido. A destruição da condição humana implica a destruição da linguagem. A pulverização do sentido das palavras de Lucky reduz-as ao silêncio, ao nada” [Maciel, 1959, p. 89].

Ana Clara – ou Ana Turva, Deprimida e Deprimente, como é também chamada – permanece isolada das amigas, não “contracenando” com elas a não ser na sua morte ou apenas em lembranças de situações compartilhadas. Presa a uma interminável rememoração do passado, numa eterna volta ao mesmo – “Mas por que minha cabeça tem que ser minha inimiga, pomba. Só penso pensamento que me faz sofrer... Se esta cabeça me desse uma folga, pomba. Queria ter uma abóbora em lugar de cabeça mas uma abóbora bem grande e amarela. Contente” [Telles, 1998, p. 33-34] –, Ana é igualmente vítima do tormento da repetição. Impossibilitada de lidar com a consciência de uma situação existencial brutalizada e esvaziada de sentido porque incapaz de superar as consequências da infância miserável, sucumbe ao peso dessas memórias. A convivência com a mãe, em que figuram não só os amantes desta mas o símbolo de toda essa pobreza e violência, Doutor Algodãozinho, o dentista que abusa da criança e depois da adolescente – “Mudava o algodãozinho enquanto o buraco ia aumentando. [...] Cresci naquela cadeira com os dentes apodrecendo e ele esperando apodrecer bastante e eu crescer mais pra então fazer a ponte. [...] Primeiro a da mãe que se deitou com ele em primeiro lugar e depois...” [Telles, 1998, p. 35] –, traz o peso de lembranças aparentemente intransponíveis:

O cheiro dessa cera misturado ao cheiro de creolina são os dois cheiros fortes que me empurram até a infância [...]. Outro cheiro que ficou fazendo parte dos cheiros é o de mijo. [...] Fechei a boca mas ficou aberta a memória do olfato. A memória tem um olfato memorável. Minha infância é inteira feita de cheiros. [...] O vômito das bebedeiras daqueles homens e o suor e as privadas e mais o cheiro do Doutor Algodãozinho. [Telles, 1998, p. 36-37].

Turvados pelo uso constante das drogas, seus projetos para o futuro imediato se repetem como um mantra esvaziado, e contêm a mesma promessa: “O ano que vem. O ano que vem. Janeiro. Eu já disse que” [Telles, 1998, p. 189]. O processo de formação identitária e a integração social da jovem se revelam truncados porque ela não encontra, no presente ou no passado, o que identificar ou reconhecer como modelo a ser seguido. A um tempo lúcida e fantasiosa, Ana se acredita parte da escória que pode, de alguma forma, vencer os obstáculos: “Começo a chorar mas não estou triste estou é estimulada como aquela barata que fez a travessia em cima da sopa estourando no vulcão e chegou inteira do outro lado não chegou?” [Telles, 1998, p. 92]. Em seu desespero, desponta essa lucidez que vem tingida de grande ironia:

– Num penico vivi eu. Só atormentação, só monstro. Cansei. Pra que mais? Agora quero dourados, anjos, coisas ricas. Pinturas bem quadradas, isto é o que eu quero que abstracionismo já tive. Na realidade a miséria é abstrata. No auge ela é abstrata. Sabe aquele abstrato no estômago? [Telles, 1998, p. 79].

Em seu retorno mil vezes reencenado à infância e adolescência, seja em suas alucinações paranoicas, seja nos breves momentos de lucidez, a imagem da mãe suicida, constantemente agredida pelos amantes, é onipresente:

Uma débil, minha mãe. Fazia amorzinho até em terreno baldio isso ela sabia fazer. [...] Porque morreu vou ficar sentimental? [...] Mas às vezes ouço tão perto a bofetada que ele dava nela e que fazia funcionar o anel de pedra do dedinho. [...] Minha mãe já tinha apanhado feito um cachorro e agora estava deitada e encolhida gemendo ai meu Jesus ai meu Jesus ai meu Jesusinho. [...] Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. [Telles, 1998, p. 81-83].

Recurso narrativo expressivo que sublinha a consciência de ser a vida um labirinto inescapável, os longos fluxos de consciência da personagem são frenéticos, delírios circulares porque sem começo nem fim – tingidos, porém, paradoxalmente, de uma lucidez de quem percebe a ineficácia do apelo a um milagre, que a diretora do pensionato, sua protetora, espera. É Lia quem, ao saber da morte de Ana Clara, entre irônica e amarga, diz: “Temos que acordar Madre Alix, menina! Explicar que não teve nenhum milagre, ela esperava um milagre, não é bacaninha? Um pequeno milagre – digo e abafo a boca na almofada...” [Telles, 1998, p. 268]. Nessa cena, em que Lorena e Lia se unem para tirar o corpo de Ana do pensionato, tem-se o único momento em que as três dividem o mesmo espaço, experimentando a singular certeza da morte.

As três meninas compartilham idêntica tendência a uma visão fantasiosa da realidade; assim, o encadeamento de movimentos que pontuam a sua busca de autoconhecimento e integração as leva a um beco sem saída, afastando-as de um conhecimento de si, embaçando o desenho de um todo minimamente coeso – frouxo mosaico inacabado, as peças perdidas, pulverizadas. Um persistente sentido de impotência e de vazio se dissemina e se impõe. Lorena revela-se incapaz, pela sua dificuldade de tomar decisões –

de ser, portanto, responsável por sua vida e atos –, de entender a si e aos outros e de resolver e compor o *quebra-cabeças* de sua existência através de suas escolhas; isso a leva a uma visão apenas parcial de si: “Perdas e danos, repetiu Lorena procurando a própria imagem no espelho. Através do denso vapor d’água só viu a mancha escura da cabeça e uma parte rosada dos joelhos emergindo da espuma como vagas plantas esponjadas” [Telles, 1998, p. 201]. No descompasso que se estabelece entre a realidade e o universo íntimo das protagonistas, o símbolo do espelho – aqui tomado na dupla conotação de revelação da verdade e terror que inspira o conhecimento de si – configura o desvelamento/ocultamento de interioridades marcadas por angústia e autorrepulsa. Ana Clara rejeita a própria face: na recusa em encarar sua imagem, a raiva de quem se sabe sem futuro: “Acendeu a luz do banheiro mas recuou diante do espelho. Bateu as pálpebras, aturdida. Desviou da própria imagem o olhar enfurecido. Afundou as mãos na cabeleira” [Telles, 1998, p. 100]. No requintado banheiro de Lorena, o vapor d’água encobre, como cortina defensiva, a imagem da moça, pondo a descoberto o medo de quem se percebe fragmento de um todo inapreensível: “Me vejo de perfil no espelho esfumado” [Telles, 1998, p. 284].

Se Lorena e Ana Clara se veem atadas à perda de um passado feliz ou à sua inexistência, Lia tenta encarar o presente de forma realista. Seu comportamento, porém, se revela tão dúbio quanto o das amigas, e sua prática, divorciada de seu discurso: o engajamento político que abraça não mascara a jovem romântica, faceta que Lorena aponta, ao lembrar, entre penalizada e irônica, o romance que Lia rasgara: “Rasgou? Não tinha vocação, coitadinha. Mas gostava tanto de escrever suas histórias naqueles cadernões de capa engordurada [...]. Tão lúcida quando fala mas quando escreve fica tão sentimental, oh, a lua, o lago” [Telles, 1998, p. 25]. Engajada na luta social, é crítica severa da burguesia: “O mundo do burguês é o mundo das aparências” [Telles, 1998, p. 195]. Seu nojo ao universo burguês não a impede, porém, de se utilizar do dinheiro da mãe de Lorena para comprar a passagem que vai levá-la ao encontro do namorado preso e exilado, com quem sonha viver um idílio amoroso e por quem facilmente abre mão dos ideais revolucionários em nome da realização afetiva: “É cara a passagem? Enfim não tem importância, falo com minha gente, a *gens lorenensis*<sup>3</sup> também vai ajudar, é evidente” [Telles, 1998, p. 138].

Segundo Guillermo de la Cruz Coronado, “Lygia insiste no caráter do distanciamento psicoespacial como protetor contra as misérias da existência que, vistas de perto, obrigariam a um comprometimento” [Coronado, 1987, p. 51]. É nesse sentido que observamos que, paradoxalmente, Lia, como suas companheiras de pensionato, se distancia da realidade imediata que a cerca, mostrando-se contraditória quando se abstém de envolver-se com a amiga drogada; assim, seu discurso se revela esvaziado, porque desligado de uma prática substantiva. Sua energia e compaixão revolucionárias se extinguem na abstração de uma ideia de coletividade: “Caridade individual é romantismo, cheguei a essa conclusão não faz muito tempo” [Telles, 1998, p. 144]. A entrega passional à causa dos oprimidos parece exigir-lhe a negação de sua subjetividade; a iniciação sexual

---

<sup>3</sup> Grifo no original.

do companheiro de luta Pedro, que conduz de forma racional, se opõe aos anseios românticos com Miguel: “Eu ensino, por etapas, espera, por que tanta afobação. [...] É sofrimento, sim mas também é gozo, não se preocupe comigo, entende. Vamos, sem medo, estou do seu lado não contra você” [Telles, 1998, p. 135]. Suas ideias, ainda que consistentes, não resistem ao apelo da entrega a um sentimentalismo romântico e juvenil quando sabe que vai ao encontro do namorado: “Com a ponta do dedo, ao invés de Argélia, escreveu Algéria, pensando em Alger. No vidro esbranquiçado pelo hálito de ambos se transferisse o *e* para junto do *l*, Algéria ficaria sendo alegria” [Telles, 1998, p. 138].

As três jovens estão determinadas por sua condição social e, mais profundamente, por sua condição de existentes, sem saída num mundo caótico e igualmente sem saída pelas imposições sofridas pelo gênero – assim, a questão da impotência e da solidão é aqui sublinhada pela desigualdade da condição feminina, e as protagonistas estão presas a uma circularidade que não podem romper. Em *Esperando Godot*, a impressão de progressão temporal, de passagem do tempo é indicada através de fatos que se repetem com alterações, como, por exemplo, as refeições de Estragon, ou a mudez/cegueira de Lucky e Pozzo no segundo ato. Há, portanto, um avanço no tempo que é, porém, minado pelas infundáveis repetições, e pela afirmação do mensageiro de Godot de ser a primeira vez que leva a mensagem e de não ter, portanto, jamais visto os dois vagabundos. Assim, como observa Telma Scherer, “Essa repetição nos reconduz ao princípio da ação e acabamos por crer que não será possível sair da espera. O paradoxo do tempo em *Esperando Godot* é construído nessa tensão entre circularidade e linearidade” [Scherer, 2003, p. 61-62]. É igualmente nessa tensão linearidade/circularidade que as meninas alternam ação e espera; a incerteza e a gratuidade da vida vão sendo disfarçadas com ações – algumas relevantes, a maior parte delas inócua.

Em *Esperando Godot*, o enredo da peça não progride para um desenlace, repetindo-se, nas duas partes, com insignificantes alterações, as mesmas perguntas, os mesmos gestos, a mesma fala reveladora que encerra os dois atos; já no romance, ainda que as jovens tenham evoluído de um status inicial de conflito, tendo alargado seu autoconhecimento, resta a certeza de que as mesmas situações, contudo, vão ser inevitavelmente revividas. Segundo o crítico Hugh Kenner, “A essência da peça é a espera, em meio à incerteza... Esperar e fazer com que a plateia compartilhe a espera; e explicar a qualidade da espera” [Kenner, 2005, p. 217]. Essa espera e o seu compartilhamento com o leitor se dão, no romance, através da técnica de Lygia de recurso aos jogos de palavras e repetições, que configuram – e, mais importante, mascaram – a ansiosa espera pelo que vai acontecer, resumida no mantra sempre entoado de Ana Clara: “*no ano que vem*”. É nesse sentido que se cria no leitor a certeza de que tudo aquilo vai se repetir, ciclicamente: é como se, ao findar aquele *ato*, outro recomeçará, igual.

No “triângulo de solidão” composto pelas jovens, forma-se, porém, uma geometria desigual: são três as meninas, mas apenas duas delas dialogam, e entre ambas se estabelecem marcas de temperamento opostas: a forte e a frágil, a realista e a sonhadora, a arrojada e a tímida. Tal é a configuração que, como observa Célia Berrettini a respeito

das personalidades de Vladimir e Estragon, compõe as diferenças de características dos Zani, da *commedia dell'arte*, em que os membros do par completam-se e se entregam à paródia da existência humana [Berrettini, 2004, p. 132]. No romance, essa paródia é encenada pela repetição de gestos e situações das protagonistas que reforçam seus traços particulares. O alheamento fantasioso de Lorena e o comprometimento político de Lia são veiculados por uma linguagem gestual que traduz as poses dramáticas de Lorena e a postura e o discurso sempre engajados de Lia. Como um exemplo, dentre vários, temos o andar teatral de Lorena, segundo Lia – “Vem metida na malha preta de balé e traz nas mãos a caneca de margaridas. Vem como se estivesse no palco carregando uma ânfora, quando veste essa malha anda como as bailarinas. Ou anda sempre assim?” [Telles, 1998, p. 211] –, e o marchar heroico de Lia, segundo Lorena:

Atravessa o jardim como um soldado em dia de desfile, a mochila ao lado, as meias desabando, podem desabar! toque-toque toque-toque. Abriu o portão com um gesto desabrido, heroico, gesto de quem assume não o seu caminho, prosaico demais, imagine, mas o próprio destino. Antes mesmo de chegar à esquina as meias já desabaram completamente. [Telles, 1998, p. 31].

Os diálogos entrecortados das jovens traduzem o desejo constante de concretização de algo, o que não acontece, ou apenas raramente. A fala de Lorena, em que a jovem reconhece o caráter repetitivo e vazio de suas ações, resume o desalento que pontua o texto: presas a uma inércia que se disfarça sob a máscara da atividade política para Lia, da entrega a planos para o futuro de Ana Clara e de fantasias e lembranças constantes de Lorena, seus projetos se revelam inócuos, frutos de uma redundância verborrágica que traduz uma cíclica repetição do mesmo: “ah, tão longe a fala do ato. Se eu não falasse tanto em fazer amor, se Ana Clara não falasse tanto em enriquecer, se Lião não falasse noite e dia em revolução” [Telles, 1998, p. 113]. Se Lorena vive intensamente a ambiguidade do mundo de faz de conta, as outras duas também se perdem, de certa forma, em projeções irreais, embaladas pela fantasia: de um mundo seletivo e perfeito, de um mundo justo e igual, de um mundo de prazeres e poder, numa espera que aponta sempre para um improvável amanhã.

Se há acontecimentos que indicam alterações em suas vidas e projetos, ao findar o romance a impressão que resta é de que tudo vai voltar a se reproduzir. Nesse sentido, a repetição de lembranças e a elaboração de projetos irrealizáveis são reveladores da redundância que pontua todo o romance e o caracteriza: a circularidade que estrutura o texto reside no *status* de passividade das protagonistas, uma vez que tudo volta a um recomeço que se revela se não idêntico, similar ao final. Inicialmente, Lorena se mostra solitária e fantasiosa, e assim prossegue: impotente para lidar com a realidade imediata, não se afirma como mulher independente, e volta para a casa da mãe, incapaz de resolver seus conflitos com o mundo exterior. Ana Clara alcança parcialmente seu propósito de sair da miséria, mas não consegue manter-se em equilíbrio, e repete o destino da mãe; seu projeto de ascensão social se frustra com sua morte por overdose. Lia, comprometida com a realidade da luta armada, exila-se, abandonando a causa por um projeto pessoal (o amor ao companheiro), o que a faz repetir, ciclicamente, uma história de realização pessoal da



mulher através do casamento/relacionamento com um homem. A volta à casa da mãe para uma e a viagem para o exílio para a outra sugerem exatamente esse retorno cíclico, essa inação que as paralisa. Suas trajetórias revelam um percurso de perdas morais, familiares e materiais que vão redundar em fracasso, desistência e morte, síntese de uma era falida. A respeito do exílio a que cada uma delas se entrega, é Lya Luft quem observa: “Lorena, Lia e Ana Clara acabam cada uma no seu exílio: o teatro infantil do faz de conta, a terra estrangeira, o enigma da morte” [Luft, 1979, p. 89].

As constantes lembranças de episódios da infância e mesmo de um tempo próximo mantêm Lorena presa à estrutura repetitiva que caracteriza não apenas seus atos como o ritual do banho, o chá, o misticismo do incenso e da inversão da palavra dinheiro – “– Orienhid! Orienhid!” [Telles, 1998, p. 214]. Essa repetição lhe possibilita adiar e evitar possíveis mudanças, trazendo a segurança de um tempo que não passou, de situações que não se modificaram. É nesse sentido que tanto para Lorena quanto para Ana Clara os planos de ação para o futuro são continuamente solapados, uma vez que vivem o presente sem se descolarem da prisão em que se encontram em relação ao passado e porque, como os dois vagabundos que aguardam Godot, estão inertes. A respeito das expectativas destes dois, que podemos comparar às das meninas, é Scherer quem afirma: “As expectativas dos vagabundos são ideias soltas, imagens do futuro que não funcionam como reais expectativas porque lhes falta a continuidade entre o presente que planeja e o presente que põe em obra” [Scherer, 2003, p. 66]. Se na peça de Beckett houvesse um clímax, este seria anunciado pela fala que afirma a imobilidade e inação dos dois vagabundos, repetida ao final de cada ato: “– Então, vamos embora? – Vamos lá. (Não se mexem. Cortina)” [Beckett, 2005, p. 107; 195].

Diante do fluxo do tempo e da inevitabilidade da morte, os vagabundos de Beckett integram o círculo infernal e interminável da espera, sintetizada na canção do cachorro morto (que abre o segundo ato), sem fim nem começo: morto ao roubar uma linguiça, foi enterrado por outros cães numa sepultura ao pé da qual se lia a história do cão que foi morto ao roubar uma linguiça... De acordo com Célia Berrettini, num texto pontuado pela circularidade, de frequentes repetições e eterno retorno de ações, esta canção circular “reproduz a incansável, a interminável espera dos dois amigos: a espera de Godot” [Berrettini, 2004, p. 165]. Nessa espera inútil, segundo Esslin, Vladimir e Estragon representam o homem despido de qualquer contexto histórico, “em confronto com escolhas básicas, nas situações básicas de sua existência: o homem diante do tempo e portanto esperando [...], esperando entre o nascimento e a morte [...]” [Esslin, 1968, p. 347-348]. Sobre a questão do fluxo do tempo, é o próprio Beckett quem, em seu ensaio sobre Proust, observa:

Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque o ontem nos deformou, ou foi por nós deformado [...]. Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um diamante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e rigoroso. [Beckett, 2003, p. 11].

É no tempo cíclico da espera que se repetem para as meninas as mesmas questões, que se mascaram e se colocam, para cada uma, sob variadas formas: para Lorena, o desejo de segurança do amor romântico; para Ana, as mesmas lembranças e alucinações sobre um futuro bem próximo (“em janeiro...”), de realização improvável; para Lia, a projeção de um futuro incerto.

Na representação das três jovens, a encenação do vazio: o sentido de angústia pelo absurdo da condição humana transparece nítido nos *papéis* que encenam as três moças. A semelhança do romance com a peça de Beckett se acentua pelas falas das protagonistas, que se alternam como se obedecessem a uma “marcação”, por suas “entradas” e “saídas” no “palco” (como se a cada entrada a iluminação as destacasse), e pelos diálogos/fluxos de consciência, que se interpenetram, conduzindo as situações. Ao cair do pano, as meninas vão saindo de cena – em saída discreta, como a de Lorena; inesperada como a de Lia; ou dramática, como a de Ana. Cenicamente, tais saídas se dão de modo quase silencioso: o pano que encerrou aquele ato já caiu, e aqui vai começar outro, igual. Já vão se desfazendo a cortina que dissimulou a morte de Ana, névoa que encobre a madrugada, e a nuvem de vapor que sobe da banheira de Lorena, elementos que tudo ocultam e embaçam; aquela dissimulação terminou, outras se impõem, porém, disfarçando a circularidade, recomeço sem fim, da espera inútil – pelo gato, pelo namorado, pelo futuro improvável:

A neblina de fora já está se dissipando e aqui começa outra, ah, não esquecer de avisar à menina de Santarém que se aparecer por aqui um gatinho malhado atendendo pelo nome de Astronauta. Gatinho? Mas ele não cresceu? Enfim, um gato malhado, me avise e será fartamente recompensada. E se por acaso uma voz meio velada me chamar no telefone, voz de homem que prefere não deixar o nome. [Telles, 1998, p. 284].

A observação de Claudia Vasconcellos relativamente a *Esperando Godot* se revela pertinente: “O cair do pano por certo libertará o público da peça, mas o que é que o libertará do hábito de aguardar desenlaces, de esperar pelo apaziguamento de toda a tensão [...], de aguardar desfechos restituídores de sentido?” [Vasconcellos, 2009, p. 53]. Só o final da peça, portanto, pode libertar o público do desfecho que não vem; na narrativa de Lygia, desenha-se igualmente a impossibilidade de um desfecho. E é exatamente isso o que sua escrita nos oferece, e de forma contundente: a contemplação impotente dessa impossibilidade.

## REFERÊNCIAS

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz. Lygia e a condição humana. *Letras de Hoje*, n. 67, Porto Alegre, mar. 1987. p. 35-59.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FERREIRA, Débora. *Pilares narrativos: a construção do eu na prosa contemporânea de oito romancistas brasileiras*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.
- FLETCHER, John. Sobre Esperando Godot. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- GIRARDET, Raoul. *Mitos e Mitologias Políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- JOSEF, Bella. *O jogo mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- KENNER, Hugh. Sobre Esperando Godot. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LUCAS, Fabio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, n. 20, Florianópolis, 1990. p.60-77.
- MACIEL, Luis Carlos. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.
- PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: *Lygia Fagundes Telles*. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- PIRES, Mônica Kalil. *As vozes da polifonia ou a arte do fragmentado*. Dissertação – Mestrado em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.
- RIBEIRETE, João. Três vozes para o silêncio: caleidoscópio teatral em As meninas de Lygia Fagundes Telles. *Textos e Pretextos*, v. 2, 2003, p. 35-40.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *Literary and Philosophical Essays*. New York: Collier, 1962.

SCHERER, Telma. *Exercícios do tempo*: Dias felizes e Esperando Godot, de Samuel Beckett; O marinheiro, de Fernando Pessoa. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, 2003, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VASCONCELLOS, Cláudia. O intrateatro e o anti-ilusionismo. *Revista Cult*, ano 12, n.142. São Paulo, dez. 2009.

WASSERMAN, Renata. Lygia Fagundes Telles: Political and Intimate. In: *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.

**MUITAS VOZES:  
O LUGAR D’AS MENINAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Ricardo LÍSIAS<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio defende que o romance *As meninas*, a mais importante obra de ficção publicada por Lygia Fagundes Telles, traz na sua forma não apenas todas as contradições e angústias do momento histórico em que foi redigido e publicado, como também a própria posição ideológica da autora. Do mesmo jeito, defende-se que o livro ocupa um lugar historicamente central, e portanto de transição, na literatura que lidou com a última ditadura militar no Brasil.

**Palavras-chave:** *As meninas*; Lygia Fagundes Telles; Ditadura militar; Ficção; Ideologia.

**Abstract:** This paper argues that the novel *As meninas*, the most important work of fiction by Lygia Fagundes Telles, brings in its form not only all the contradictions and anguish of the historical moment in which it was written and published, but also the very ideological position of the author. In the same way, it is argued that the book occupies a historically central place, and therefore it represents a transition, in the literature on the recent military dictatorship in Brazil.

**Keywords:** *As meninas*; Lygia Fagundes Telles; Military dictatorship; Fiction; Ideology.

Lygia Fagundes Telles publicou seu livro mais importante, *As meninas*, em 1973, justamente quando a repressão da ditadura militar terminava de aniquilar qualquer resistência ao regime que, por via de um dos tantos golpes que sempre acabam fraturando a democracia brasileira, instalara-se no poder 9 anos antes. Àquela altura, a Guerrilha do Araguaia estava, com grande violência, sendo trucidada. O Ato Institucional nº 5 atingia assim todos os seus objetivos:

[...] a montagem de um “setor especificamente repressivo”, paralelamente à constituição do sistema de informações, era um projeto que, apoiado em outros instrumentos (como a censura e a propaganda política), pretendia eliminar ou ocultar do país tudo o que constituísse divergência em relação à diretriz geral da “segurança nacional”. (FICO, 2001, p. 63).

Um pouco depois do lançamento do livro, com suas intenções já bastante consolidadas, a ditadura passaria a operar um relativo processo de transição, cuja principal

---

<sup>1</sup> É escritor e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). De São Paulo (SP), estreou na literatura com o romance *Cobertor de Estrelas* (1999). Também publicou *Divórcio* (2013), *A vista particular* (2016), entre outros. Também escreveu volumes de contos, como *Concentração e outros contos* (2015). Foi finalista do Prêmio Jabuti de 2008 com *Anna O. e outras novelas* (2007). Tem textos publicados na revista Piauí. Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: rlisias@yahoo.com.br.

característica seria a garantia de que nenhuma das violências praticadas por operadores do Estado teriam punição. Tales Ab’Saber, citado por Carlos Fico (2001, p. 63), é objetivo e cortante:

De fato, é sempre preciso lembrar e afirmar que, no caso brasileiro, a política oficial da redemocratização em relação aos agentes do terror de Estado da ditadura de 1964-1984, às ações da extrema direita presentes no poder ditatorial – homens que mataram, torturaram, sequestraram e desapareceram com brasileiros e, ainda em 1981, colocavam bombas em espaços civis – foi praticamente nula. A lei geral aceita a respeito do terror de estado brasileiro foi a real lei política *outorgada pela própria ditadura civil-militar*, a lei da Anistia de 1979, de fato uma lei de autoproteção e autoanistia dos homens bárbaros da ditadura sustentados pelo poder brasileiro.

Dessa forma, se a censura iria gradativamente se abrandar nos anos seguintes<sup>2</sup> e a tortura acabaria transferindo suas vítimas, indo do massacre ao corpo de quem resistia à ditadura para chegar ao corpo do cidadão pobre que cai na malha policial<sup>3</sup>, a justiça continuaria muito distante dos responsáveis pelos crimes praticados em nome do Estado. Até hoje quase nenhum policial é punido por abuso em suas funções. Em um dos casos mais escandalosos da nossa história recente, o Tribunal de Justiça de São Paulo absolveu todos os envolvidos no chamado “Massacre do Carandiru”, quando 111 presos, sob custódia do Estado, foram mortos em poucas horas.

Pode-se dizer, portanto, que a transição entre o fim da ditadura e a “democracia”, que iria se encerrar 12 anos depois da publicação do livro com a eleição do civil Tancredo Neves à presidência da república, foi frágil, cheia de fraturas e carregou dentro de si uma série de traumas que assombram o Brasil até hoje. Meu ensaio defende que o romance *As meninas* trata não apenas da violência de sua época como, mais ainda, traz na sua forma as contradições que o País vivenciava e, por fim, indica o posicionamento ideológico da autora.

A trama é, de início, bastante simples: três moças muito diferentes, Lorena, Lia e Ana Clara, dividem angústias, apreensões e ansiedades no interior de um pensionato católico. O pano de fundo é a libertação de presos políticos a pedido do grupo que havia acabado de sequestrar um embaixador. Em troca do refém, eles receberiam asilo político

---

<sup>2</sup> Ainda segundo Carlos Fico (2001, p. 179): “A partir desse ano, os censores passaram a ter mais uma preocupação: a anunciada ‘distensão’ de Ernesto Geisel deveria corresponder a um afrouxamento da censura? Os censores, em alguns casos, ficaram com escrúpulos. Em agosto de 1974, por exemplo, a já comentada peça *Brasileiro: profissão esperança* escapou de ser definitivamente suspensa porque ‘o senhor ministro [da Justiça], acolhendo o pronunciamento desse Departamento [de Polícia Federal], sobre a inconveniência atual de medidas restritivas’, resolveu não censurá-la”. É importante lembrar, ainda, que já no ocaso da ditadura Lygia Fagundes Telles liderou com alguns outros intelectuais um manifesto contra a censura a obras de arte.

<sup>3</sup> Uma impressionante denúncia à tortura realizada ainda hoje no sistema carcerário brasileiro está no livro *A pequena prisão* (2017), escrito por um dos jovens que terminou preso em decorrência das manifestações de 2013, Igor Mendes. O tom do livro, aliás, lembra muito o das memórias da ditadura, o que por si mesmo já é bastante sintomático e grave.

na Argélia. O livro, redigido no estilo febril daquele momento, registra apenas dois dias na vida delas, enquanto alinhava alguns choques que podem ser encontrados em toda a obra de Lygia Fagundes Telles: o conservadorismo cafona que vai de encontro à alegria muitas vezes libertária (e outras descompromissada) das personagens; os sonhos típicos da juventude se batem com o ambiente social pobre em que muitas vezes elas se instalam e momentos históricos decisivos lutam para não se apegarem diante de figuras humanas esqueléticas e mesquinhas.

Dois anos antes de *As meninas*, Lygia Fagundes Telles lança *Antes do baile verde*, coletânea que selecionava, segundo a escolha da autora, os melhores contos que havia publicado nos vinte anos anteriores. Em “Apenas um saxofone”, por exemplo, a narradora ironiza o moralismo então reinante em toda a sociedade, mas que se abatia com mais força sobre as mulheres: “Sou mulher, logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema. Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita” (TELLES *apud* RESENDE, 2016, p. 187). O destemor frente à hipocrisia de uma sociedade que se preocupava com boas maneiras mas fechava os olhos para a tortura é crescente no texto: “Se você me ama mesmo, eu disse, suba então naquela mesa e grite com todas as forças, Vocês são todos uns cornudos, vocês são todos uns cornudos! E depois desça da mesa e saia mas sem correr” (idem, p. 197). Bastante descritivo e visual, “Meia-noite em ponto em Xangai”, outro conto do mesmo livro, faz insinuações sexuais da primeira à última linha.

*As meninas* também abre bastante espaço para o confronto com o moralismo da época. Grande parte do choque imposto pela autora se dá através da crítica à superficialidade da classe média-alta. A questão sexual não fica de fora, porém: “Ana Clara fazendo amor. Lião fazendo comício. Mãezinha fazendo análise. As freirinhas fazendo doce, sinto daqui o cheiro quente de doce de abóbora. Faço filosofia” (TELLES, 2009, p. 191). É em *Seminário dos ratos*, porém, lançado quatro anos depois, que Lygia coloca mais força na crítica à sociedade que, àquela altura, já aceitara a ditadura e, mais ainda, vivia de bem com ela. O conto que dá título ao livro, por exemplo, faz uma alegoria do poder ditatorial para mostrar que, inevitavelmente, ele acaba causando uma invasão de “ratos”. O humor agudo da autora aparece, aqui também, para fazer crítica política: “– Então achei prudente encomendar vinho chileno. – De que safra? – De Pinochet, naturalmente” (TELLES, 1977, p.122). A questão sexual, onipresente na cabeça conservadora de muitos brasileiros, aparece também com bastante frequência: “Com recomendações, porque agora, querida, a barra é o sexo, se ele (que voz maravilhosa!) é Touro, você tem que dar logo, os de Touro falam muito na lua, nos barquinhos mas gostam mesmo é de trepar” (idem, p. 60). O aborto, outro fantasma que assombra interminavelmente a cabeça dos reacionários brasileiros, também não fica de fora no enorme catálogo de provocações da nossa autora:

Com essa sua memória de computador, comecei devagar, com esse poderoso arquivo, espero que não se esqueça de que Rosa estava grávida quando embarquei, não contei esse detalhe em Paris, contei mais tarde, lembra agora?

Sim, claro, e lembra ainda mais que não tínhamos o dinheiro para o aborto, um pequeno pormenor, não tínhamos dinheiro, minha querida, eu não conseguia vender nenhum quadro, Rosa tinha deixado o emprego na farmácia, restou só uma casa com jardim, não pode fazer o aborto num jardim, pode?. (TELLES, 1977, p. 36).

Um trecho como esse causa gastura, para dizer o mínimo, até hoje no estômago conservador de boa parte da população brasileira.

Assim, fica claro que Lygia Fagundes Telles passou os anos da ditadura escrevendo textos que iam frontalmente contra a classe que sustentava os militares no poder. Quem bem sintetiza o ambiente é Roberto Schwarz (1978, p. 71), no ensaio “Cultura e política: 1964 – 1969”. A presença de diversos elementos que aparecem na prosa da nossa autora justifica a longa citação:

Agora, no rastro da repressão de 1964, era outra camada geológica do país quem tinha a palavra. “Corações antigos, escaninhos da hinterlândia, quem vos conhece?”. Já no pré-golpe, mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguira ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia. Tesouros de bestice rural e urbana saíram à rua, na forma da “Marcha da família, com Deus pela liberdade”, movimentavam petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficavam em casa mesmo, rezando o “Terço em família”, espécie de rosário bélico para encorajar os generais. Deus não deixaria de atender a tamanho clamor, público e caseiro, e de fato caiu em cima dos comunistas. No pós-golpe, a corrente da opinião vitoriosa se avolumou, enquanto a repressão calava o movimento operário e camponês. Curiosidades antigas vieram à luz, estimuladas pelo inquérito policial-militar que esquadrihava a subversão. – O professor de filosofia acredita em Deus? – O senhor sabe inteira a letra do Hino Nacional? – Mas as meninas, na faculdade, são virgens? – E se forem praticantes do amor livre? – Será que o meu nome estava na lista dos que iriam para o paredão? Tudo se resumia nas palavras de ardente ex-liberal: “Há um grandioso trabalho à frente da Comissão Geral de Investigações”. Na província, onde houvesse ensino superior, o ressentimento local misturava-se de interesse: professores do secundário e advogados da terra cobiçavam os postos e ordenados do ensino universitário, que via de regra eram de licenciados da capital. Em São Paulo, speakers de rádio e televisão faziam terrorismo político por conta própria. O governador do estado, uma encarnação de Ubu, invocava seguidamente a Virgem – sempre ao microfone –, a quem chamava “adorável criatura”. O ministro da Educação era a mesma figura que há poucos anos expurgara a biblioteca da Universidade do Paraná, de que então era reitor; naquela ocasião mandara arrancar as páginas imorais dos romances de Eça de Queirós. Na Faculdade de Medicina, um grupo inteiro de professores foi expulso por outro, menos competente, que aproveitava a marola policial para ajuste de rancores antigos.

*As meninas* ocupa um lugar de transição também no interior da literatura praticada durante a ditadura. Com alguma ousadia, dá para dizer que o romance de Lygia Fagundes Telles continua a grande obra de Antonio Callado, *Quarup*. Lançado em 1967, um pouco antes portanto do auge da repressão, o livro de Callado termina com a



entrada da personagem principal, o padre Nando, na resistência armada à ditadura. O compromisso é tão forte que se torna quase uma segunda conversão:

– Com seu perdão, Seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não.

Nando riu:

– Não se assuste, Manuel. Eu agora viro qualquer coisa.

– Eu vou perfilhar o nome de Adolfo para me esconder nele, Seu Nando. Não tem um som de gente forte? Adolfo?

– Você é que é forte e que vai fazer a força do nome. De qualquer nome.

– Sempre ouvi meu pai falar num tal Adolfo Meia-Noite, cangaceiro importante – disse Manuel. – E o seu nome qual vai ser? Já pensou?

– Já – disse Nando. – Meu nome vai ser Levindo.

E Nando viu o fio fagulhar ligeiro entre as patas do cavalo como uma serpente de ouro em relva escura. (CALLADO, 1980, p. 495).

Entre os atos mais conhecidos desses grupos estava justamente o sequestro de embaixadores. Em junho de 1970, enquanto o Brasil estava eufórico com a seleção brasileira no México, militantes levariam para cinco dias de cativo o embaixador alemão Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben. Em troca de sua liberdade, exigiram que um grupo de quarenta presos políticos fossem enviados para a Argélia. Realizado pouco depois do sequestro do embaixador norte-americano, esse novo caso teve grande repercussão, até porque rendeu a acusação de negligência aos mecanismos de segurança. Era outro ato de grande proporção dos grupos armados em poucos meses.



**Figura 1:** Manchete do *Jornal do Brasil* no dia seguinte ao sequestro de Von Holleben

A lista dos nomes que deveriam ser libertados continha vários presos que haviam participado anteriormente do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick. Entre eles, Lygia encaixa ficcionalmente o namorado de Lia, que estava na cadeia por conta de suas atividades contra o regime. A preparação da saída dela do Brasil, que pretendia se juntar ao parceiro no país africano, é um dos principais temas do livro, junto com a análise do comportamento da classe média-alta, por um lado, e de certa juventude perdida, por outra, simbolizada na morte súbita e trágica de Ana Clara.

Depois de *As meninas*, a literatura praticada até a redemocratização, em 1985, dividiu-se, grosso modo, em dois grupos. Por um lado, romances fragmentários como *Zero*, de Ignacio de Loyola Brandão, *Reflexos do baile*, do próprio Callado, e *A festa*, de Ivan Ângelo, tratavam através da forma fragmentária dos conflitos de uma classe social que, tentando ficar alheia à violência à sua volta, acabava vivendo uma realidade quase alucinatória. Esses livros tratam basicamente do estrato social representado em *As meninas* pela família da personagem Lorena.

Alguns anos depois da publicação de *As meninas*, as memórias de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro*, tornaram-se um grande sucesso. O testemunho acabaria sendo, assim, o último gênero a tratar da ditadura antes da redemocratização. *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, e sobretudo *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes, talvez o melhor livro desse grupo publicado no Brasil, são outros bons exemplos.

Gabeira participou do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, tendo saído do Brasil justamente rumo à Argélia, integrando a lista que o grupo que estava com o diplomata alemão entregou ao governo. Sirkis, por sua vez, esteve no cativeiro com Von Holleben, tendo sido responsável por todo o diálogo entre o grupo e o diplomata, já que falava bem inglês. As memórias de ambos, portanto, são outra continuação possível para o romance de Lygia Fagundes Telles.

O uso do documento e do testemunho para construir as diversas narrativas sobre as ditaduras latino-americanas foi intenso. Para Beatriz Sarlo, trata-se inclusive de um “dever”:

La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina. El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del “nunca más” se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. (SARLO, 2005, p. 24).

Ainda que o livro tenha sido escrito e publicado durante o auge da ditadura, e não em seu degelo, o recurso à documentação aparece em *As meninas*. Ao descrever a tortura a que o Estado estava submetendo membros da resistência, Lygia reproduz um panfleto que havia circulado em 1970 com a denúncia da tortura que o regime militar vinha realizando em suas prisões:

Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. Primeiro me perguntaram se eu pertencia a algum grupo político. Neguei. Enrolaram então alguns fios em redor dos meus dedos, iniciando-se a tortura elétrica: deram-me choques inicialmente fracos que foram se tornando cada vez mais fortes. Depois, obrigaram-me a tirar a roupa, fiquei nu e desprotegido. Primeiro me bateram com as mãos e em seguida com cassetetes, principalmente nas mãos. Molharam-me todo, para que os choques elétricos tivessem mais efeito. Pensei que fosse então morrer. Mas resistia e resisti também às surras que me abriram um talho fundo em meu cotovelo. Na ferida o sargento Simões e o cabo Passos enfiaram um fio. Obrigaram-me então a aplicar os choques em mim mesmo e em meus amigos. Para que eu não gritasse enfiaram um sapato dentro da minha boca. Outras vezes, panos fétidos. Após algumas horas, a cerimônia atingiu seu ápice. Penduraram-me no pau-de-arara: amarraram minhas mãos diante dos joelhos, atrás dos quais enfiaram uma vara, cujas pontas eram colocadas em mesas. Fiquei pairando no ar. Enfiaram-me então um fio no reto e fixaram outros fios na boca, nas orelhas e mãos. Nos dias seguintes o processo se repetiu com maior duração e violência. Os tapas que me davam eram tão fortes que julguei que tivessem me rompido os tímpanos: mal ouvia. Meus punhos estavam ralados devido às algemas, minhas mãos e partes genitais completamente enegrecidas devido às queimaduras elétricas. *E etcétera, etcétera.* (TELLES, 2009, p. 148).

A propósito, Alfredo Sirkis colocara no bolso do paletó do embaixador alemão, no dia de sua libertação, uma denúncia parecida, pedindo que ele a lesse na Europa, o que realmente aconteceu.

O recurso ao documento no interior de uma obra de ficção serve também para retirar qualquer tipo de hierarquia entre as diferentes narrativas sobre a ditadura. Como se já intuísse que o testemunho apareceria com força nos próximos anos, Lygia cuida de inseri-lo em um contexto ficcional para dar a ele uma nova força, dobrando, assim, a eficácia da denúncia. É como se além de um documento, a descrição da tortura se tornasse uma espécie de base a mais para novas narrativas, de outro gênero, para o momento que, como afirmou Beatriz Sarlo, não deve se repetir.

É a crítica argentina, ainda, que adverte para uma possível fetichização do testemunho, caso ele se torne a única matriz narrativa do período traumático:

Además, si las narraciones testimoniales son la fuente principal de saber sobre los crímenes de las dictaduras, los testimonios de los militantes, intelectuales, políticos, religiosos o sindicales de las décadas anteriores no son la única fuente de conocimiento; sólo una fetichización de la verdad testimonial podría otorgarles un peso superior al de otros documentos, incluidos los testimonios contemporáneos a los hechos de los años sesenta y setenta. Sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial. Y sólo

una caracterización ingenua de la experiencia reclamaría para ella una verdad más alta. (SARLO, 2005, p. 63).

A experiência literária, com sua capacidade de observação do exterior, consegue dissolver o risco do fetichismo. É Sarlo (2005, p. 166), ainda, que explica a importância da colagem realizada por Lygia Fagundes Telles: “La literatura, por supuesto, no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en Ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no solo padecerla”.

Ainda que rapidamente, vale a pena parar mais um instante para pensar a questão da censura, já que ela sempre foi fundamental para Lygia Fagundes Telles. Uma pergunta sempre rondou seu livro mais importante: como a ditadura acabou não proibindo o romance *As meninas*, e nem sequer exigindo a supressão do trecho de denúncia mais forte? Outros artistas tiveram obras com denúncias muito mais sutis proibidas ou mutiladas.

A autora especulou algumas vezes sobre as razões disso. Segundo Alessandra Leila Borges Gomes e Paula Rúbia Oliveira do Vale Alves (2013), baseando-se em uma entrevista da própria Lygia, “a censura aprovou o romance porque o censor achou o livro muito chato e não leu além da página 40, por isso, não viu o trecho supracitado”. Com certeza, essa é uma das razões mais fortes. Preguiçosos e rastejantes no que dizia respeito aos livros, os órgãos de censura deram mais atenção aos títulos óbvios ou, no âmbito da literatura, a volumes finos. Acrescento, porém, uma outra possibilidade, que não invalida a primeira, mas se soma a ela para afastar ainda mais a atenção do censor: representantes de um poder muito conservador, sustentado pelos setores mais reacionários da sociedade brasileira, os censores com certeza devem ter achado que uma obra assinada por uma mulher não devia conter nenhuma ameaça mais forte.

Além da notável coragem de fazer esse tipo de denúncia quando a repressão ainda estava muito pesada, aqui está outra sutileza formal de *As meninas*: a polifonia representada pelas várias vozes que aparecem no romance se expande também para a colocação histórica do próprio texto e, mais ainda, no lugar que ele ocupará como ato de resistência.

*Quarup* já adiantava a violência com que a luta contra a ditadura seria recebida. Antes de finalmente mergulhar na resistência armada, o padre Nando já havia sido torturado. Ainda assim há ali uma esperança no combate. Naquele momento, muitos grupos acreditavam que o enfrentamento direto da ditadura poderia ter algum resultado.

Uma década depois, as memórias de Fernando Gabeira afirmam que tudo não passou de erro de cálculo, para dizer o mínimo, realizado em condições bastante precárias:

Começávamos a engolir sapos e sequer imaginávamos que íamos continuar a engolir sapos durante 15 anos, nas mais variadas circunstâncias. [...] Mais

tarde, nas noites de clandestinidade, ou mesmo nas conversas de cadeia, pude ir ligando coisas, compondo um quadro mais claro do que foi o golpe de 64. Para começar ia respondendo as perguntas mais elementares. Onde é que estavam os estudantes? [...] A mesma disposição heroica, as mesmas frases de efeito: resistir até o último homem ou então: daqui a pouco chega, as armas do dispositivo militar do Presidente. E as armas, Antonio? As armas que você traria pra nós, Antonio Duarte, da Associação dos Marinheiros? Quantas vezes não perguntei isso durante as partidas de xadrez no exílio. (GABEIRA, 2009, p. 12).

Evidentemente, não se trata aqui de tomar partido de um ou outro lado. Se Callado tinha suas razões para acreditar em algum sucesso no momento em que escreve e publica *Quarup*, Gabeira também não relativiza a resistência à toa. Como um retornando que pretendia mergulhar na vida política, o caminho mais seguro era mesmo o da reconciliação negociada<sup>4</sup>. Em 1979, ano da publicação de *O que é isso, companheiro?*, estava claro que os militares não abririam caminho para a redemocratização se houvesse algum risco de que fossem punidos por seus crimes. Entre parênteses, é preciso afirmar, sem ambiguidade, que àquela altura os membros da resistência já haviam sido levados à Justiça.

No que diz respeito à ditadura brasileira, só um dos lados – o que resistiu à opressão – enfrentou o Poder Judiciário.

O estado de confusão ansiosa das personagens, o momento de indefinição que enfrentam em suas vidas, o ritmo veloz e às vezes até frenético dos diálogos, a falta de certeza nas decisões ideológicas, a exposição da violência crua do Estado, a aparente paralisia do discurso progressista diante de tantas manifestações reacionárias e a multiplicidade de vozes, tudo isso junto foi a maneira que Lygia Fagundes Telles encontrou para mostrar que, ao contrário do *Quarup* de Callado e do Gabeira de *O que é isso, companheiro?*, seu romance estava sendo lançado em um momento de profunda indefinição e bastante desesperança.

A multiplicidade de vozes e a indefinição quanto a um caminho claro a seguir não se traduzem, de forma alguma, em algum tipo de isenção ideológica, porém. Ao contrário, *As meninas* toma claro partido diante da opressão que o Brasil vivia. Não falo aqui apenas da notável denúncia de tortura que tão cedo e de maneira tão destemida Lygia Fagundes Telles realizou em seu romance.

No caso, a intervenção mais eficaz que o livro realiza aparece através de sua forma. Artista atenta à força que os mecanismos estéticos podem ganhar quando bem manipulados, no momento político em que apenas um discurso pode circular, todos outros sendo violentamente oprimidos, ela publica um romance polifônico, mostrando que a melhor saída é de fato o convívio, ainda que aflitivo e difícil, entre as várias vozes que uma sociedade inevitavelmente produz.

---

<sup>4</sup> Para esse assunto, remeto ao meu ensaio *O que os fortes queriam? Uma análise de O que é isso, companheiro? e Os carbonários*. In: *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2016, n. 48, pp.229-246. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184812>>. Acesso em: 13 de fev. 2018.

Fazendo as profundas diferenças de pensamento, expressão e orientação ideológica conviver em um pequeno universo, o romance *As meninas* insinua que do pequeno espaço do pensionato – que é o do livro – para o grande do mundo, onde vivem os leitores, basta apenas vontade de diálogo. No momento de grande indefinição, Lygia Fagundes Telles indica, portanto, que o melhor caminho de fato é o convívio democrático, por mais difícil e acidentado que ele seja.

## REFERÊNCIAS

AB’SABER, Tales. A extrema direita de hoje e o Brasil: modos de usar. In: *Revista Fevereiro*. Disponível em: <<http://www.revistafevereiro.com/pdf/10/RevistaFevereiro10.pdf>>.

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

BRANDÃO, Ignacio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 2010.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2014.

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Retrato calado*. São Paulo: Cosac&Naify, 2012.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GOMES, Alessandra L. B.; ALVES, Paula R. O. do V. As fronteiras entre história e literatura em *As meninas*. In: *Interdisciplinar: Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles*. Itabaiana, ano VIII, v. 18, jan.-jun. 2013. pp. 295-302. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1392/1218>>.

LÍSIAS, Ricardo. O que os fortes queriam? Uma análise de *O que é isso, companheiro?* e *Os carbonários*. In: *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2016, n. 48, pp. 229-246. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184812>>.

MENDES, Igor. *A pequena prisão*. São Paulo: Editora n – 1, 2017.

RESENDE, Nilton. *A construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de Antes do baile verde*. Maceió: Edufal, 2016.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo – una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964 – 1969. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1977.

## A DISCIPLINA DA DOR NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Tércia Montenegro LEMOS<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é investigar de que maneira o corpo feminino é elaborado na obra de Lygia Fagundes Telles. Observaremos que a contenção dos extravasamentos emocionais é um elemento que aparece conforme as personagens vão amadurecendo em idade e experiência; o debate sobre uma educação de silenciamento do corpo, voltada principalmente para as mulheres, ganha, então, espaço na contística lygiana. Os problemas com a aparência, conforme a velhice se instala, também são constantes nas reflexões de tais personagens. Após fundamentação teórica na crítica literária e análises de contos, poderemos perceber, na obra da autora, a crítica implícita a uma ditadura da beleza, que alcança os seus paroxismos em torno da figura feminina na terceira idade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto brasileiro; Beleza; Corpo feminino.

**ABSTRACT:** The aim of this essay is to investigate in which way the female body is developed on Lygia Fagundes Telles' production. The containment of emotions is a fact that appears as the characters mature in age and experience. From this point, a debate about training the body to silence, aimed mainly to women, conquers a place in her short stories. The frustrations about appearance as they get old are also present in the thoughts of the characters. After the reading of short stories from the books, we can conclude the inner criticism of a beauty role model that reaches its paroxysms about the female image of old women.

**KEYWORDS:** Brazilian short stories; Beauty; Body.

### ANTES DO JARDIM SELVAGEM

A ideia deste trabalho surgiu inspirada num dos títulos de Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*. O livro, composto por fragmentos biográficos, literários e ensaísticos, traz, em diversas passagens, uma reflexão sobre o rigor como oposição ao extravasamento emocional. O compromisso social de manter o controle é visto pela escritora como uma espécie de covardia, diante da grande coragem que é expor-se em fragilidades:

[...] coragem da cólera, da tristeza – ô Deus! – até nos enterros as pessoas tão contidas, tão exemplares. Se controlando para não chorar alto porque se o

---

<sup>1</sup> É professora, escritora e fotógrafa. De Fortaleza (CE), estreou na literatura em 1998 com o livro de contos *O Vendedor de Judas*, vencedor do prêmio Funarte. Em 2013, *O Tempo em Estado Sólido*, também de contos, foi finalista nos prêmios Portugal Telecom de Literatura e Jabuti. Associada do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), tem mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Linguística pela mesma instituição. Em 2016, concluiu o pós-doutorado na Université de Liège (ULG), na Bélgica. E-mail: literatercia3@gmail.com.



choro fica forte, já vem alguém com a pílula, a injeção, o analista: fechar as portas, as janelas, os buracos. Até os anjinhos de Giotto se desesperaram diante de Jesus crucificado, lá estão eles no céu, arrancando os cabelos, os olhos inundados de lágrimas. Mas o homem tem que ficar no nível, sem transbordar. (TELLES, 1998, p. 18).

A disciplina de uma dor que se nega ou reprime em nome das aparências é ponto marcante em várias personagens de Lygia. Seguimos este fio condutor para a análise dos contos desta autora, observando que a definição de *dor* pode englobar inúmeras situações trágicas, relacionadas a perdas, frustrações, remorsos ou loucura. No vasto repertório das emoções, o ser humano vive a angústia de ser fiscalizado por suas atitudes e palavras – e, em muitos casos, o mais doloroso parece ser a solidão. O pensamento surge como um dos únicos territórios livres, embora permaneça isolado, impossível de compartilhar. A literatura de Lygia abre uma porta para o lugar da ruptura, dos dramas que se desenvolvem na sombra, no mistério inconfessado – e, assim, vence o isolamento dessas personagens, faz com que nos tornemos cúmplices de seu sofrimento (com o qual podemos até nos identificar). O ofício da escritora paulista, dessa maneira, também pode ser visto como um ato solitário e – por que não? – muitas vezes doloroso, mas cuja disciplina e persistência não sufoca; ao contrário, liberta, através do produto estético, da arte<sup>2</sup>.

A estrutura de nosso ensaio seguirá as afinidades temáticas; no decorrer da pesquisa, vamos estabelecer vínculos entre obras diversas, que se tangenciam pela composição de personagens, por argumentos ou cenas similares, por símbolos, etc. Apesar de ser grande a tentação de submergir em aspectos que fascinam qualquer leitor da contística de Lygia, tentaremos manter a *disciplina* de não nos alongarmos em demasia; primeiro, porque os limites deste estudo estão bem fixados, e depois, porque nossa pesquisa não pretende esgotar a proposta, mas acrescentar uma voz a tantas que já existem na fortuna crítica sobre esta autora.

Finalmente, ainda sobre a organização do ensaio, optamos por dividi-lo em partes que detalham certos temas. Para nomear as seções, aproveitamos os títulos da própria autora pesquisada, deslocando alguns de seus termos. Buscamos, com isso, um jogo, a partir de palavras-chave que logo nos remetem à obra de Lygia – ao mesmo tempo em que também “brincamos” com essa (in)disciplina que desestabiliza o olhar do leitor. Dessa maneira, temos as seguintes divisões: 1) *Antes do jardim selvagem*: parte correspondente à explanação inicial de nosso objetivo, com as primeiras análises de contos; 2) *Perto do baile verde*: seção em que aprofundamos uma discussão sobre o universo vegetal e sua (in)disciplina, além da representatividade mística ligada à cor verde; 3) *Aquele estranho chá e mais eu*: parte dedicada aos contos de mistério ou loucura, nos quais o descontrole emocional se evidencia; 4) *Depois da noite escura*: sobre o tema da velhice e o rigor marcante em personagens que se encontram nesse

---

<sup>2</sup> Ainda no livro que citamos há pouco, Lygia comenta sobre a constância necessária para afastar as distrações e a alegria em cumprir as metas de escrita: “[...] mais intensa a ansiedade que cresce com os apelos mas sob a ansiedade a profunda alegria por estar conseguindo” (TELLES, 1998, p. 137).

estágio da vida; 5) *A estrutura da dor*: parte em que tecemos considerações finais, com análises suplementares de outros textos da autora.

Após esta explanação introdutória, convém que já iniciemos a análise dos contos elencados por nossa perspectiva. Para começar numa grade cronológica, partiremos do livro *O jardim selvagem*, publicado pela primeira vez em 1965. Vários contos desta obra “migraram” para outros volumes de Lygia, coletâneas ou seletas de textos impressos ao longo dos anos. N’*A estrutura da bolha de sabão*, por exemplo, vemos reproduzidos “A medalha” e “Gaby”. “Venha ver o pôr do sol” e “A ceia” tornam a aparecer em *Antes do baile verde*; “A caçada” surge de novo no livro *Mistérios* e vemos, ainda, os contos “Dezembro no bairro”, “O dedo”, “O noivo” e “As cerejas” na recente seleta *Um coração ardente*. Assim, visto que a própria autora estabelece uma circulação de seus escritos<sup>3</sup>, aos poucos também nos sentiremos à vontade para encaminhar a análise dos contos de maneira menos sequencial, aprofundando as associações entre as obras. Por enquanto, porém, comecemos de maneira *disciplinada*.

O primeiro texto em que constatamos a pertinência de nosso foco de estudo é “Gaby”, com uma personagem pintor mergulhada em narrativa fragmentada por retalhos de memórias. O artista vive no constante conflito de deixar-se ou não aprisionar por uma mulher mais velha, que pode suprir suas necessidades financeiras. O que nos interessa nesta história, porém, é sobretudo Mariana, que demonstra um rigor espartano de produtividade, enquanto Gabriel, o pintor infantilizado já desde o apelido Gaby, dado pela mãe, adota uma concepção meio budista para se entregar ao desânimo: “[...] no dia em que os homens descobrirem que melhor do que viver é não viver. Melhor do que pintar, deixar a tela em branco. O papel em branco. A perfeição” (TELLES, 1974, p. 32).

Neste conto, as figuras femininas são fortes e representativas de atitudes que encontramos em outras histórias de Lygia: há a esposa de Gaby, velha e manipuladora; há Mariana, a namorada jovem, enérgica e impositiva – e há a mãe de Gaby, tão doce em seus carinhos, mas dissimulada, traidora do marido. A cena do filho, então criança, observando a mãe a se embelezar para o amante é repleta de sugestões e muito parecida com a que veremos no conto “O menino”<sup>4</sup>:

Através desse espelho ela parecia mais rosada, fina como as porcelanas da mesa de toailete. [...] Pintava a boca. Pintava os olhos. Ele olhando meio desatento a pequenina mão indo e vindo com a escovinha de rímel nos cílios recurvos como os cílios das bonecas. Falava sem mover qualquer músculo para não borrar as pálpebras: “Tenho milhares de coisas... hoje não... Depois a gente brinca... fique bonzinho”. (TELLES, 1974, p. 35).

<sup>3</sup> O próprio livro em cujo título nos inspiramos para este ensaio também apresenta intratextualidades recorrentes com outros, como *Durante aquele estranho chá* e *Passaporte para a China*. O veio memorialístico, fonte de muitas passagens destas obras, aparece confesso na entrevista que a autora concedeu aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998).

<sup>4</sup> Também no conto “As pérolas”, de *Antes do baile verde*, a cena da mulher se arrumando diante do espelho é um indicativo de traição.

O entra-e-sai dessa mãe cheia de compromissos já é visto como um indício de mau comportamento: “O pai devia saber que mulheres assim agitadas não podem mesmo ser fiéis” (TELLES, 1974, p. 48). Dessa forma, o critério de uma aparência respeitável, junto com uma atitude controlada, era uma espécie de exigência imposta à mulher, se não quisesse ficar “falada”. Em vários textos de Lygia, encontramos a ressonância desse compromisso, principalmente representada por uma personagem mais velha, que se torna opressora ou fiscalizadora da juventude. Em “Gaby”, entretanto, a esposa do protagonista aparece como um reflexo de sua mãe: é sensual e luxuriosa, deixando-o mesmo aborrecido: “Mulherio mais agitado. Uma sorte Mariana ter seus princípios” (idem, p. 31). A jovem disciplinada identifica-se com a figura correta, “de princípios”. Entretanto, embora Gaby a admire, está casado com a velha que lhe lembra a mãe.

Em outro conto deste volume, “A ceia”, há também uma mulher com idade para ser mãe de seu companheiro: é justamente esta a impressão que tem o garçom ao servi-los, num restaurante quase deserto. O encontro é uma tentativa de “despedida mais digna”. Alice, após 15 anos de convívio com Eduardo, foi abandonada, e agora o antigo parceiro está de casamento marcado com uma jovem, Olívia. Inconformada com a separação, Alice embriagou-se e fez escândalos nas ocasiões em que tentaram conversar. Dessa vez, não será diferente: embora ela tente manter-se calma, logo chora e se humilha diante de Eduardo. Alice é outra mulher para quem a disciplina das emoções existe como pressão teórica, mas ainda muito distante no exercício prático.

Bem representativa da separação é a imagem que temos quando o casal se afasta um pouco da mesa do restaurante e vê: “No meio do jardim decadente, uma fonte extinta” (TELLES, 1974, p. 112). Em capítulo posterior deste ensaio, teremos a oportunidade de analisar como a simbologia da água está associada à vida, ao fluxo da juventude e ao sexo; da mesma forma, jardins, bosques e demais espaços com densa vegetação, na escrita de Lygia, adquirem a conotação de misticismo e, em alguns casos, anúncio de morte. A frase citada, então, é uma dupla ilustração do fim do relacionamento entre Eduardo e Alice.

Separação inconformada ainda é o tema de “Venha ver o pôr do sol”, conto de suspense que alterna os papéis: dessa vez é o homem, Ricardo, quem se vê preterido pela companheira, Raquel. Em determinado momento, sua expressão de apertar os olhos, num indício de tensão vingativa, é exatamente a mesma da personagem Alice em “A ceia”. Ricardo, porém, é calculista, um verdadeiro disciplinado a esconder as emoções, o desejo agressivo. Todo o seu rigor e planejamento o fazem ter êxito no plano macabro contra a ex-namorada.

No livro *A estrutura da bolha de sabão*, também achamos uma história com uma cena de encontro muito parecida com a de “Venha ver o pôr do sol” – embora, neste texto de agora, “A testemunha”, o episódio aconteça entre dois amigos, Miguel e Rolf, que escondem um ressentimento do passado, uma emoção que vai se tornar o elemento

motivador de um assassinato frio. O diálogo abaixo, pontuado por expectativas quase infantis, é muito parecido ao de Raquel e Ricardo em “Venha ver o pôr do sol”:

Enveredaram por uma rua escura, quase deserta. No fim da rua, a ponte, um curvo traço de união entre as margens do rio. A névoa subia mais densa na altura da água. Rolf parou de assobiar.

– Ainda está longe?

– O quê?

– O restaurante, rapaz.

– Ah, fica logo depois da ponte – disse Miguel. E inclinou-se para amarrar o cordão do sapato. – Conheço tanto esse rio, eu morava aqui perto quando criança. [...].

Rolf abotoou a japona. Prosseguiu de mãos nos bolsos, um pouco encolhido. Miguel então veio por detrás e ainda agachado, agarrou o outro pelas pernas, ergueu-o rapidamente por cima do parapeito de ferro e atirou-o no rio. As águas se abriram e se fecharam sobre o grito afogado, se engasgando. (TELLES, 1999, p. 26-27).

Aqui, também, o assassinato é uma explosão da personagem que até então permanecia controlada, sufocando os sentimentos na disciplina da dor. E, igualmente, ocorre uma reviravolta de vermos a personagem que inicialmente era mais frágil, ou representava a vítima, tornar-se superior e forte por seu gesto de vingança.

Na mesma linha de companhias ameaçadoras, encontramos Daniela, a misteriosa esposa de Ed, no conto “O jardim selvagem”. Sempre com a mão direita inexplicavelmente metida numa luva, Daniela dispara no cão da chácara sob o pretexto de que ele estaria doente e “a doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento para não tocar desafinado” (TELLES, 1999, p. 96). É assim, com esse rigor associado a uma metáfora musical, que Daniela se volta friamente contra qualquer tipo de existência imperfeita, o que apavora a pequena narradora desta história, ao saber que seu tio Ed adoecera: “Quando Conceição veio me anunciar que ele tinha se matado com um tiro, assustei-me à beça. Mas aquele primeiro susto que levava quando me disseram que estava doente fora um susto maior ainda” (idem, p. 97).

Até aqui, as análises feitas já apontam para um traçado do tema da disciplina como um elemento de opressão comportamental, associado à frieza, ao assassinio, ou mesmo à simples frustração de uma vida regulada por regras. As personagens que fogem a esse perfil, entregando-se à sinceridade expressa de suas emoções, podem ser vistas como loucas em alguns textos, mas certamente são mais autênticas e menos “covardes”, como frisou Lygia no trecho que citamos no início deste ensaio.

A insanidade não surge no livro *O jardim selvagem* como tema de muita veemência – se comparamos, digamos, com *O cacto vermelho*, volume de contos anterior, que a autora deixou de republicar<sup>5</sup>. Aqui, o próprio texto homônimo é de uma intensidade ímpar,

---

<sup>5</sup> É conhecida a opção que Lygia Fagundes Telles fez por “silenciar” os seus primeiros livros, concordando com a opinião de Antonio Candido, para quem o romance *Ciranda de pedra*, de 1954, é seu

com o protagonista vivenciando delírios que se opõem grotescamente à disciplina que lhe foi imposta pela educação. Chamamos também a atenção para a presença cromática no título, porque o vermelho será uma cor associada não apenas a sangue e tragédia, mas também a luxúria e desvario na obra de Lygia. Prova disso é o fato de que, ainda n’*O jardim selvagem*, encontramos “As cerejas”, história que traz mais um par em descompasso de idade: uma mulher mais velha e sensual (tia Olívia, que trazia no decote um ornamento de cerejas que tinham uma “vermelhidão de loucura”), envolvida com um adolescente, seu parente afastado.

O jovem Marcelo desperta o interesse da pequena narradora, que, à semelhança do conto “Herbarium”, do livro *Seminário dos ratos*, volta-se para o mundo em miniatura dos insetos – mas de maneira cruel, fazendo experiências más como a de atear fogo num escorpião para ver se o bicho cometia suicídio, aplicando em si mesmo o ferrão<sup>6</sup>. Não é preciso ressaltar muito a ligação entre o fogo e o vermelho nesta cena, para enxergar a paixão amorosa atingindo tia e sobrinha. É esta primeira, porém, quem vence e conquista Marcelo, o rapaz que estava sempre galopando pelos campos da chácara. Também o cavalo, na escrita de Lygia, aparece comumente associado à loucura ou à impetuosidade das emoções. Porém, nesta história não há final feliz. Existe uma espécie de punição aos excessivos, no desfecho que arrasta tia Olívia para o esquecimento (após muito tempo, só restam suas cerejas, roídas pelas baratas, numa gaveta) e Marcelo, para a significativa morte por uma queda de cavalo.

## PERTO DO BAILE VERDE

[...] era importante lembrar que repelia com indignação todo e qualquer conflito que pudesse entristecer o Deus que me habitava. (TELLES, 2000, p. 122).

Mencionamos, há pouco, a presença da cor vermelha em dois textos de Lygia. Muito mais constante, porém, é o uso do verde, relacionado à própria infância da autora e, para ela, a cor preferida, pois “é a única que amadurece”<sup>7</sup>. Nos seus escritos, porém, vemos que esta cor se alarga na simbologia e passa a sinalizar uma atmosfera mística, muitas vezes mórbida, num cenário de vegetação abundante, como jardins, bosques, florestas. Há também uma disciplina no mundo dos insetos (tão ligados ao espaço vegetal!), que surge como um microcosmo representativo das próprias relações humanas. Nessa perspectiva, tanto vemos formigas se humanizarem (correndo “com as mãos na cabeça”

---

marco de maturidade. Não obstante, contos anteriores a esta data, como “A confissão de Leontina” e “O menino”, retirados do livro *O cacto vermelho*, seguiram sendo reeditados em coletâneas da autora – razão pela qual não podemos desprezar essa obra em nossa análise. Não estamos, com tal atitude, desrespeitando a escolha de Lygia, pois ela, de fato, só admite sua “indisposição” para com os livros *Porão e sobrado* e *Praia viva* (cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998, p. 29).

<sup>6</sup> “Bicho, não, só gente”, foi o que respondeu o pai de Lygia, quando, na infância, ela indagou se os animais se suicidavam (cf. TELLES, 2000, p. 19).

<sup>7</sup> Cf. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 5, mar. 1998, p. 37.

ou se organizando para montar um esqueleto, no conto “As formigas”), como entendemos o seu ritual enquanto exemplo maior de um controle sistemático – algo que se estende para a sociedade humana, vista inversamente como animalizada, por cumprir somente funções previsíveis.

Nesta parte de nosso trabalho, vamos nos dedicar à investigação sobre a cor verde e o misticismo, sem perder a ligação com o tema da disciplina (visível ou ausente) no perfil das personagens e em seus relacionamentos. Como uma análise exaustiva deste aspecto cromático não cabe nos limites de tal ensaio, escolhemos detalhar algumas narrativas e fazer uma simples remissão a outras, que o leitor poderá conferir depois.

Do livro *A noite escura e mais eu* (1995), selecionamos o primeiro texto que nos interessa agora, o conto intitulado “A rosa verde”. Esta é uma história concentrada na infância, numa menina órfã que vai morar num sítio com os avós e tem de aprender, com eles, a disciplina diante da dor da morte. A avó, prática e ativa, tem a pequena rebeldia de não se conformar, não comparecer à missa. É um protesto miúdo, embora a neta pensasse que sua atitude seria de escândalo: “[...] tremia de medo só de pensar na Avó Bel. Se na morte da nora ela armou aquele berreiro imagina então na morte desse filho o que ela ia aprontar” (TELLES, 1995, p. 140).

Surge, então, esse aprendizado da amargura, da domesticação das dores. No segundo luto, a avó não esbraveja mais, apesar de manter-se indignada: “[...] aceitava porque não tinha outro remédio mas não estava conformada. É por isso que não piso nessa missa porque senão Ele pode pensar que me conformei mas Ele sabe que não vou me conformar nunca! Ele era Deus” (idem, p.142).

O avô, ao contrário, era um homem de sonhos, empenhado em criar uma rosa verde – talvez uma mera distração ilusória, porque ele sabia não ter poder algum para interferir na natureza; não tinha brigado com a neta quando ela salvou um inseto de uma planta carnívora? Observemos o trecho em que surge a relação de identidade entre bicho e gente, citada antes:

Justo nessa hora o Avô me puxou pelo braço, Quer fazer o favor de não atormentar esse povo? *Acho que o susto que levei foi igual ao do gafanhoto que tremeu e deu um pulo do tamanho do mundo.* Eu também tremia inteira quando mostrei para o Avô a carreirinha de espinho no fundo da corola e que não era espinho coisa nenhuma, era dente. Está vendo, Avô? Se ele tivesse entrado no funil ela nhoc! fechava a bocona. O Avô me devolveu a lupa, E daí? Você é Deus? Cuide da sua vida e deixe a natureza em paz. (idem, p. 157, grifo nosso).

É assim que a pequena órfã tem de se adaptar à sua condição, comparando-se com o primo João Carlos (que tinha pai e mãe vivos – a mãe era meio amalucada, mas ainda assim estava viva) e confrontando-se com o universo dispar dos adultos. Na vida provisória no sítio (no ano seguinte, a menina irá para um internato), ela descobre o mundo através de sua lupa, concentrada em bichos e plantas que parecem travar uma

batalha minimalista e silenciosa, porém tão agressiva quanto a que se vê no resto do mundo:

Fui me acostumando quando fui achando que todos esses insetos eram parecidos com a gente nas suas festas. Nas suas brigas. Trabalhavam sem parar e também vadiavam como naqueles ajuntamentos de domingo no largo do jardim, gostavam de se divertir. E gostavam de brigar e algumas brigas ficavam tão feias que eu fugia com vontade de vomitar. Debaxo da lente era medonho demais ver o olho vazado pelo ferrão cravado fundo e horrível a perna arrancada e ainda tremendo lá adiante ou a cabeça cortada e aquele corpo descabeçado procurando pela cabeça. Na lupa aparecia até a cara preocupada da formiga carregando no ombro o ferido ou o morto, como faziam os soldados nas fitas de guerra. (idem, p. 155).

A referência à formiga é importante como símbolo de persistência: veremos mais adiante, em outros contos, como esta figura parece associada a cenas de trabalho e organização. Ao observar seu mundo, a garota aprende sobre o método necessário para lidar com o sofrimento – algo que percebe também na imagem da avó, trabalhadeira, sempre a espanar a casa, arrumando as coisas. Entretanto, ao mesmo tempo, a garota não perde a dose de fantasia, através do avô botânico, que lhe promete uma rosa verde, a cor da esperança, a única cor que amadurece:

– Segundo os meus cálculos, o primeiro botão verde deve abrir em setembro.  
 – E quando é setembro?  
 O Avô soprou para o alto a fumaça do cigarro e ficou olhando o céu. (idem, p. 151).

No livro *Seminário dos ratos* (1984), vemos também uma narrativa voltada para a infância no contato com as plantas e os insetos, e aqui já encontramos fortemente a associação do verde com o mistério e a morte. “Herbarium” traz a paixão da menina protagonista por um “vago primo botânico convalescendo de uma vaga doença”, o primo que lhe desperta emoções mas também lhe inspira a disciplina do colecionismo. Para criar alguma cumplicidade com ele, ela sai todas as manhãs ao bosque, com o objetivo de procurar folhas raras que pudessem compor o seu herbário. O método dessa rotina, entretanto, não é o único hábito que o primo inculca na garota; ele percebe que ela é uma viciada em mentiras<sup>8</sup> e pretende mudar seu modo de agir. Fala-lhe sobre as “folhas persistentes” como uma metáfora da verdade, embora a menina o escute com atenção apenas por estar apaixonada, e não necessariamente por valorizar suas palavras:

As folhas persistentes duravam até mesmo três anos mas as cadentes amareleciam e se despregavam ao sopro do primeiro vento. Assim a mentira, folha cadente que podia parecer tão brilhante mas de vida breve. Quando o mentiroso olhasse para trás, veria no final de tudo uma árvore nua. Seca. Mas os verdadeiros, esses teriam uma árvore fãrfalhante, cheia de passarinhos – e abriu as mãos para imitar o bater de folhas e asas. (TELLES, 1984, p. 42).

---

<sup>8</sup> À maneira da personagem do conto “Papoulas em feltro negro”, na visão de sua antiga professora (cf. TELLES, 1995, p. 132).

A verdade surge como essa árvore gerada pela consistência de uma prática disciplinada, enquanto a mentira é volátil, imprevisível, incontrolável (atributos do próprio ser humano, conforme já assinalou Lygia em outra parte<sup>9</sup>). A própria narradora admite que “mentia sempre, com ou sem motivo” (idem, p. 44), e a mentira lhe parece um passeio pela criatividade (uma maneira já de exercer a ficção?): “Aparecendo a ocasião, eu enveredava por caminhos os mais imprevisíveis, sem o menor cálculo de volta” (idem).

E a esta altura o conto faz lembrar “A rosa verde”, pela cena da menina vendo o mundo através de uma lupa. Não é à toa que ela percebe que a mão do botânico é cheia de “linhas disciplinadas”: à semelhança do avô da garota na narrativa citada (que pretendia criar uma rosa verde, produto de ilusão, mas também de persistência), o primo desta menina coleciona folhas e parece se absorver pela tranquilidade (ou monotonia?) do comportamento vegetal, tão limitado e estreito quanto a verdade diante das riquezas de uma mentira:

E a verdade era tão sem atrativos como a folha da roseira, expliquei-lhe isso mesmo, acho a verdade tão banal como esta folha. Ele me deu a lupa e abriu a folha na palma da mão: “Veja então de perto”. Não olhei a folha, que me importava a folha? mas sua pele ligeiramente úmida, branca como papel com seu misterioso emaranhado de linhas, estourando aqui e ali em estrelas. Fui percorrendo as cristas e depressões, onde era o começo? Ou o fim? Demorei a lupa num terreno de linhas tão disciplinadas que por elas devia passar o arado. (idem, p. 44).

O tema da leitura da linha das mãos recebe, porém, ainda outra nuance, comparável ao desvendamento do futuro, que a tia da menina, Clotilde, havia aplicado ao rapaz. Dentre as previsões feitas, estava a da chegada de uma bela moça no fim de semana: “podia ver até a cor do seu vestido de corte antiquado, verde-musgo” (idem, p. 45)<sup>10</sup>.

O choque do ciúme faz a menina desatinar (é um sentimento que leva ao desespero, como se percebe também no conto “Tigrela”); ela se comporta de modo descontrolado e infantil, num tipo de regressão que se torna ainda mais violento pelo contraste com a imagem da formiga (como sabemos, ligada à ordem e à disciplina):

Uma formiga vermelha entrou na greta do lajedo e lá se foi com seu pedaço de folha, veleiro desarvorado soprado pelo vento. Soprei eu também, a formiga é um inseto! gritei, as pernas flexionadas, pendentes os braços para

<sup>9</sup> Assim é que no conto “Tigrela”, por exemplo, a fêmea de tigre se torna “imprevisível”, por causa da maneira antropomórfica com que é tratada; desenvolve hábitos de alcoolismo e sofrimento típicos de seres humanos – e, se chegar ao ponto do suicídio, sua fusão com a humanidade terá sido tão absoluta que seu próprio corpo morto poderá se transformar no corpo de uma jovem nua.

<sup>10</sup> Existem, na obra de Lygia, diversas referências similares da morte associada à cor verde. Lembramos aqui apenas alguns casos: no livro *Mistérios* (1981), os contos “A caçada” e “O muro”, com o vulto cinza-verde do enfermeiro e a própria ideia da morte como uma “moça de vestido verde-musgo, chapéu de feltro verde” (p. 133); no livro *Antes do baile verde* (1986), o conto-título também confirma este aspecto, além do texto “Natal na barca”.



diante e para trás no movimento do macaco, hi! hi! hu! hu! hi! hi! hu! hu! é um inseto! um inseto! repeti rolando no chão. Ele ria e procurava me levantar, você se machuca, menina, cuidado! (idem, p. 45).

Pouco depois, a menina foge para o campo, num paroxismo de dor que a leva a chorar e roer as unhas (ela, que tinha começado a se conter, para não virar uma moça de mãos feias, de repente não se importa mais com isso, transforma-se em pura emoção incontrolável, graças ao sofrimento).

Mais tarde, ela acredita que o primo está melhorando de saúde, e a sua alegria de vê-lo se recuperando faz com que ela torne ao bosque, em outro dia, num estado de alegria bem diferente. Ela distrai-se, observando o mundo dos insetos (novamente, como no conto “A rosa verde”), mas há um momento em que, assim como no conto “Anão de jardim”<sup>11</sup>, a menina também encontra um inseto, um besouro, que lhe traz uma reflexão voltada para a fronteira entre vida e morte e a própria transformação que tal ciclo indica. Afinal, a garota não estava, por sua vez, sujeita a essas mudanças, morrendo para certos aspectos – da infância – e nascendo para outros – do amor? O começo deste trecho lembra, mais uma vez, “Tigrela”, pela simbiose entre o animal e o humano:

[...] recuei quando apareceu o besouro de lábio leporino. Por um instante me vi refletida em seus olhos facetados. Fez meia-volta e se escondeu no fundo da fresta. Levantei a pedra: o besouro tinha desaparecido mas no tufo raso vi uma folha que nunca encontrara antes, única. Solitária. Mas que folha era aquela? Tinha a forma aguda de uma foice, o verde do dorso com pintas pequenas irregulares como pingos de sangue. Uma pequena foice ensanguentada – foi no que se transformou o besouro? (idem, p. 47).

Certa de que achou um segredo fatal, a garota decide esconder a folha; mostrá-la ao primo equivalia a dar-lhe uma sentença de morte. Porém, quando ela volta para casa e vê que a tal moça, prevista pela tia Clotilde, chegou, o ciúme torna a fisgá-la. A menina observa o casal como antes observara os insetos e o caminho traçado na mão do primo: por uma espécie de lupa, o vidro da janela.

No final, ambíguo, não se pode afirmar se o desejo de morte (ou a entrega dela, na forma de uma folha mórbida) era um simples ciúme de uma moça real, que viera buscar o primo, tirando-o do alcance da paixão da garota, ou se essa moça já não era a própria morte, anunciada como uma dama de vestido verde: “Fui levantando a cabeça. Ele continuava esperando, e então? No fundo da sala, a moça também esperava numa névoa de ouro, tinha rompido o sol. Encarei-o pela última vez, sem remorso, quer mesmo? Entreguei-lhe a folha” (idem, p. 49).

---

<sup>11</sup> Quando o anão Kobold vê um escorpião que lhe acende o desejo de ter um corpo vivo, momentos antes de sua matéria inanimada ser completamente destruída. Confira análise logo mais, nas próximas páginas deste ensaio.

De volta ao livro *A noite escura e mais eu* (1995), encontramos o conto “Anão de jardim”<sup>12</sup>, uma história que entra na atmosfera simbólica ou fantástica por ser narrada na perspectiva de um ser feito de pedra. O “anão filosofante”, observador da vida hipócrita dos humanos, leva-nos a refletir – afinal, os objetos também sentem a dor da ofensa e da repulsa? Sentem. Mas não poderiam ser mais contidos ao lidar com isso, condenados que estão à fixidez (e, se todo gesto pode ser visto como um tipo de extravasamento, os objetos, ou não-seres, são os mais disciplinados no controle da dor).

O anão observa o “triunfo da impunidade”, como um “discípulo-espectador” – de Deus e da própria escritora. Acompanha as maldades das pessoas, que tentam disfarçar seus atos, mas os escancaram, quando pensam que não estão à vista de alguém:

Pois é, os adultos. A saltitante Hortênsia matou (devagar) o Professor com doses (mínimas) de arsênico dissolvido no chá-mate e não era melhor a chantagista Marieta que vestia as roupas da patroa quando ela viajava e dava beijos estalados no focinho do Miguel para depois aplicar-lhe os maiores pontapés quando não via ninguém por perto. (TELLES, 1995, p. 187).

O anão de jardim, como um simples artigo de decoração, é vazio por dentro, em termos de materialidade – mas possui uma alma, essa consciência de que seu físico não é tudo e pode mesmo ser destruído pelos empregados que vêm, tempos depois, demolir a casa abandonada:

A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. Fiquei como o homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que o homem pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram. Até ser removido. Ou destruído, o que vai acontecer logo, os demolidores estão chegando à última parede da casa. (idem, p. 192-193).

Mesmo com a destruição, algo de sua identidade restará (ou ele implora para que reste, porque também cultiva uma espécie de fé: os objetos também podem acreditar em Deus?): “[...] eu sei do seu desencanto diante deste mundo que ficou ruim demais e ainda assim estou pedindo, quero lutar, me dê um corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado” (idem, p. 200).

A imobilidade da pedra surge como o ápice do autocontrole, que se confunde com a inatividade – ou mesmo inexistência –, e é interessante perceber que, neste instante em que a disciplina da dor poderia ser mais uma vez promovida como qualidade, o que ocorre é exatamente o contrário. O empedrado implora pelo corpo, o “inferno do corpo” carnal, que é perecível e sujeito a diversos sofrimentos – mas é também a única via para

---

<sup>12</sup> Na conhecida entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Lygia comenta: “Um anão de jardim para mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade e a impossibilidade de liberdade” (1998, p. 37). Todas essas características seriam resultado da disciplina extrema, que atinge o seu paroxismo na imobilidade pétrea a que está sujeito o anão de jardim.

a experiência do gozo<sup>13</sup>. A alma, somente, não é capaz de fornecer uma vida completa, com todas as disparidades das emoções:

Não tenho medo, não tenho o menor medo e essa é outra diferença importante entre um anão de pedra e um homem, a carne é que sofre o temor e tremor mas meu corpo é insensível, sensível é esta habitante que se chama alma. Falei em alma, seria um simples feixe de memórias? Memórias desordenadas, obscuras. Tudo assim esfumado como um sonho entremeado de fantasmas, seria isso? Não sei, sei apenas que esta alma vai continuar não mais neste corpo rachado mas em algum outro corpo que Deus vai me destinar, Ele sabe. (idem, p. 194).

Kobold (esse é o nome que o anão recebe de seu proprietário, o professor de música que acaba assassinado pela jovem esposa infiel) suporta, em seu físico de pedra, a degradação do tempo. O passar dos anos transforma a realidade, traz morte e decrepitude, abandono para a casa que já está prestes a ser demolida. O anão observa as próprias danificações que sua pedra vai sofrendo – e, apesar da dureza do material de que é feito, ele parece compartilhar da aniquilação que atinge seu proprietário. Na data em que o professor de música recebe sua dose letal, o anão também começa a se deteriorar gravemente:

Ficamos sós. Então eu tive ímpetos de agarrá-lo, sacudi-lo até fazê-lo vomitar o chá, Seu idiota! Ela está te matando, está te matando! Minha indignação foi tão violenta que senti nessa hora que alguma coisa em mim estava se rompendo, foi excessivo o esforço que fiz para me movimentar. Ele continuou imóvel, pensando, a cara assombrada. Depois levantou-se com dificuldade, chegou a se apoiar no violoncelo que quase tombou num gemido, Blom!...Vai chover, Kobold, avisou baixinho. Quando o vi afastar-se cambaleando em direção à casa eu tive a certeza de que não ia vê-lo mais. A chuva se anunciou num raio que varou o teto do caramanchão. Fui atingido ou foi aquela coisa que se armou no meu peito e acabou por golpear a pedra? Não sei mas sei que foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor. Então as formigas foram subindo pelo meu corpo e vieram (em fila indiana) me examinar. Entraram pela fresta, bisbilhotaram o avesso da pedra e depois saíram obedecendo à mesma formação, além de disciplinada formiga é curiosa e essa curiosidade é que a faz eterna. (idem, p. 195-196).

Merece destaque, no trecho anterior, a imagem das formigas, que são tradicionalmente associadas a um comportamento de organização e persistência. Em outro conto que mais adiante analisaremos, “As formigas”, também existe a curiosa associação entre este inseto e um anão – que, se na outra história não é feito de pedra, assemelha-se a Kobold por estar morto e existir apenas na forma de esqueleto: ossos, que são a parte pétrea, afinal, do nosso corpo. Quando, em “As formigas”, os insetos misteriosamente começam a montar o esqueleto do anão, arrastando seus ossos para a posição correta,

---

<sup>13</sup> Também no conto “Lua crescente em Amsterdã”, temos a menção à estátua e ao desejo que habita as coisas inanimadas: “Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo apesar do mármore, todo inclinado para a amada seminua, chegava a enlaçá-la” (TELLES, 1984, p. 105-106).

temos não somente o assombro típico de um conto de terror<sup>14</sup> (e que de fato aterroriza as duas personagens, imediatamente dispostas a fugir da casa mal-assombrada), mas temos ainda a ideia do sistemático, da ordem implacável associada às formigas – que, no entanto, são também curiosas, e essa curiosidade (um tipo de emoção, sem dúvida) eterniza tanto quanto a disciplina.

Essa é a mensagem dúbia que ressoa, no “Anão de jardim”, significativamente posto como o conto de encerramento do livro *A noite escura e mais eu*. É necessário um método para controlar as emoções e assim conseguir atravessar a vida sem se estilhaçar pelo sofrimento: esta é a lição que todas as personagens das histórias anteriores aprendem, ou ilustram. Seja a dor da morte, do amor ou da decrepitude – tudo pode ser minimizado, sufocado ou escondido, em nome de um equilíbrio emocional que aqui chamamos de *disciplina da dor*. O próprio título do livro, nesse sentido, é representativo do distanciamento desejado entre o mundo – fonte de desamparo e solidão (como uma “noite escura” sugere) – e o indivíduo. A aditiva redundante “e mais eu” parece afastar os dois elementos, colocá-los em extremos, de modo a não se confundirem. É justamente essa a ideia de uma dor disciplinada: ela existe, como uma noite escura, inevitável – mas torna-se possível isolá-la, deixá-la num espaço separado, como uma emoção dentro de uma jaula.

Apesar desse tema predominante, “Anão de jardim” insere outra perspectiva, que desmonta o exagero da lição de frieza que os demais contos talvez ensaiem – embora, é claro, sem que nenhuma personagem consiga a “perfeição” de anular os sentimentos (ao contrário, o efeito dessa luta interna é quase sempre trágico, pelo fracasso circunstancial em domar as próprias dores). O único protagonista que poderia alcançar este exemplo ideal de esvaziamento das paixões é Kobold, que, como objeto inanimado, teria uma existência sem recheios emotivos; não obstante, nós o vemos como um “anão filosofante”, também dramático pelos pensamentos ou memórias que o atormentam e – sobretudo – pela ausência de dores carnis, que ele deseja com todas as forças.

O último parágrafo deste conto é uma celebração do sofrimento, se assim se pode dizer. À medida que Kobold se sente despedaçar pelo funcionário que está demolindo a casa, cresce sua expectativa de renascer num corpo – ainda que seja num corpo venenoso (como o veneno que vitimou o professor de música?) de um escorpião. Ele não sente medo nem dor, porque é um simples anão de pedra, mas ainda assim é terrível e comovente a maneira como sua linguagem se atropela, vai se confundindo (humanizando-se?) conforme seu físico desmorona. Vale a pena reler este fragmento, que tem o impacto de uma prece dolorosa – e despedaçada:

O escorpião já fugiu com seu dardo aceso, as pinças altas no alerta, escondeu-se. A tática. Um ser odiado odiado odiado e que resiste porque os

---

<sup>14</sup> E aqui vale a pena lembrar como este conto tem sua origem nos relatos de horror que Lygia escutava das pajens, em sua infância. Em texto presente no volume *Invenção e memória*, ela cita uma história em que havia, de maneira muito semelhante, “ossos cadentes pulando e se buscando no chão até formar o esqueleto” (TELLES, 2000, p. 11).

deuses o inscreveram no Zodíaco, lá está o Signo de Escorpião o Scorpio e se Deus me der essa mínima forma eu aceito, quero a ilusão da esperança, quero a ilusão do sonho em qualquer tempo espaço o demolidor jovem está aqui junto de mim. Pai nosso que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas e o braço do homem se levanta e fecho os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu/bro. (TELLES, 1995, p. 202).

## AQUELE ESTRANHO CHÁ E MAIS EU

Outras as personagens, outras as circunstâncias, e lá nas raízes a mesma natureza humana. (TELLES, 2002, p. 76).

Percebemos, na análise feita pouco antes, que a cor verde surge na obra lygiana em estreita relação com o mundo vegetal (associado à disciplina), com certa atmosfera de mistérios e, em alguns casos, mórbida. Pretendemos, agora, aprofundar a reflexão concernente às histórias de traço sobrenatural, observando como o aspecto cromático reforça sua intensidade. O controle das ações e dos estados emotivos das personagens também aqui será nosso objeto de análise, evidenciando como a natureza atua em conformidade ou confronto com mecanismos disciplinadores.

Em “A mão no ombro”, texto integrante dos livros *Mistérios* (1981) e *Seminário dos ratos* (1984), encontramos a fusão do humano com o vegetal. Este último elemento revela a imobilidade de uma vida similar à das estátuas, sem emoção para extravasar: “O húmus que subia do chão o impregnava do mesmo torpor da paisagem. Sentiu-se oco, a sensação de leveza se misturando ao sentimento inquietante de um ser sem raízes: se abrisse as veias não sairia nenhuma gota de sangue, não sairia nada” (TELLES, 1984, p. 119). O jardim, espaço em que o protagonista se acha, é o território dos mistérios, e podemos inclusive notar, no trecho final do conto, como a transição para a morte é feita dentro desta paleta esverdeada, por “entre a sonolência verde-cinza” (idem, p. 129).

Em “O jardim selvagem”, temos talvez o melhor exemplo dessa questão. Entretanto, se neste conto também é possível delinear o território de um jardim como um ambiente místico, podemos ainda vê-lo, nessa medida, como ambiente imprevisível, não sujeito aos rigores de qualquer disciplina. Confira-se o fragmento abaixo como ilustração – atentando, ainda, para a presença da estátua, que (conforme já sabemos de análises anteriores) em Lygia não indica necessariamente ausência de paixões, embora aponte para um comportamento controlado: “Sentiu o coração disparar. Habitara-se tanto ao cotidiano sem imprevistos, sem mistérios. E agora, a loucura desse jardim atravessado em seu caminho. E com estátuas, aquilo não era uma estátua?<sup>15</sup>” (TELLES, 1974, p. 120).

<sup>15</sup> O imprevisto que a visão da estátua proporciona lembra, em certa medida, a presença do caçador camuflado no conto “A caçada”, do livro *Mistérios*: a diferença é que o mundo vegetal, em “O jardim selvagem”, representa os enigmas que, no outro conto, se concentram nas linhas de uma tapeçaria. De

A estátua da moça dentro do tanque seco é uma representação de toda a vida pulsante (“o inseto saindo do ouvido da estátua não seria um sinal?”, p. 124), embora seja uma vida não realizada em gestos, em plenitude. Nesse ponto, a estátua simboliza o homem em sua apatia, como o trecho a seguir esclarece: “A moça dos pés cariados ainda estava em suspenso, sem se decidir, com medo de molhar os pés. Como ele mesmo, tanto cuidado em não se comprometer nunca, em não assumir a não ser as superfícies” (idem, p. 128). Com a iminência da morte, entretanto, vem o desejo de tomar a emoção em detrimento do hábito:

[...] mais importante do que todos os jornais do mundo era agora o raio de sol trespassando as uvas do prato. Colheu um bago de mel e pensou que se houvesse uma abelha no jardim do sonho, ao menos uma abelha, podia ter esperança. Olhou para a mulher que passava geléia de laranja na torrada, uma gota amarelo-ouro escorrendo-lhe pelo dedo e ela rindo e lambendo o dedo, há quanto tempo tinha acabado o amor? Ficara esse jogo. Essa acomodada representação já em decadência por desfastio, preguiça. (idem, p. 125-126).

A ameaça da destruição desse homem-estátua dialoga com a esperança, indicada pela abelha, pelo inseto (“Só o inseto se movimentando no jardim parado. O inseto e a morte”, p. 124), à maneira do escorpião que, em “Anão de jardim”, também indica a promessa de outra vida.

Podemos, ainda, lembrar o conto “A fuga”, do livro *A estrutura da bolha de sabão* (1999), em que a morte é representada por um passeio no parque: novamente, aqui, o místico identifica-se com o verde. E, óbvio, não poderíamos deixar de mencionar o conto que dá título ao livro *Antes do baile verde* (1986). Nesta história, o verde (místico, mortal) da fantasia carnavalesca de Tatisa faz contraste com a água (no suor, na bebida, nos esguichos que os meninos da rua direcionavam aos passantes), que, como veremos, é sinal de vida e juventude na obra lygiana. O mundo estava em comemoração, mas o pai de Tatisa morria. Todo o diálogo que ela estabelece com a empregada Lu, enquanto termina de pregar as lantejoulas na roupa de carnaval, evidencia seu conflito entre o desejo de divertir-se na festa e o remorso pela iminência da morte do pai. O fato de a fantasia ser inteiramente verde, feita para um baile verde, mostra a medida sufocante desta culpa que pesa sobre a personagem. No final, entretanto, ela escolhe a celebração da vida: ainda que rolem pela escada “algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisesse alcançá-la” (TELLES, 1986, p. 76), Tatisa vai para o carnaval, e o namorado vem buscá-la num carro vermelho – sinal de fervor e luxúria<sup>16</sup>.

---

fato, o jardim é a própria morte sonhada, e o caçador, a figura fatal que se lhe associa: se em “A caçada” a personagem mergulha na imagem-armadilha do tapete, o jardim proporciona igualmente uma inserção no além, através do sonho.

<sup>16</sup> Oportunamente, veremos outros atributos associados à cor vermelha, nos contos de Lygia.

Também neste livro, o conto “Natal na barca” é outro exemplo de como o verde representa a morte. Chamamos a atenção para a personagem que a narradora encontra, levando uma criança (que, por um momento, se pensa estar morta) por um rio “quente e verde”: “tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada” (idem, p. 136).

A disciplina da dor fica evidente nesta mulher, que ia “contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente” (idem, p. 138) – a pobreza, a morte do primeiro filho, o abandono do marido e, agora, a doença do único filho que lhe restou, obrigando-a a pegar a barca numa noite de Natal, para consultar um médico. Ela, entretanto, não era apática: tinha “olhos vivíssimos” e “mãos enérgicas”. Ao final do conto, a descrição do rio (símbolo de travessia) é retomada, mas com os adjetivos em posição inversa: “Verde e quente” (idem, p. 141), o que indica que a quentura, o calor da vida, ultrapassou a morte, ao menos dessa vez.

Às vezes, no entanto, não se percebe necessariamente um traço mórbido anunciado pelo verde, mas somente um laivo espiritualista, que assim mesmo confirma a ligação desta cor com o misticismo na obra de Lygia. Nessa perspectiva, é importante que nos descolemos de uma concepção maniqueísta que tenderia sempre a rotular a presença da morte como algo negativo, em oposição ao otimismo da vida. Em alguns momentos, a morte surge como transcendência desejável ou, ao menos, não amedrontadora, para certas personagens lygianas. Podemos lembrar, a propósito, o texto “O encontro”, em que a atmosfera misteriosa é anunciada pelo campo, o verde “pálido e opaco” (TELLES, 1981, p. 67), a sensação de já conhecer o lugar, apesar de nunca ter estado ali. O encontro do título se dá com uma moça “tranquilamente desesperada” (idem, p. 70), vestida de modo antiquado, que se revela um eco fantasmagórico da narradora numa vida passada.

Também no conto “A caçada”, o mistério novamente vem associado ao mundo vegetal, ao bosque em que está representada a cena de uma caçada numa tapeçaria. A própria obra tinha a “cor esverdeada de um céu de tempestade” (idem, p. 24) e o momento trágico acontece num lance fantástico, quando a tapeçaria parece engolir tudo “com suas manchas esverdinhas” (idem, p. 27) e a personagem penetra em seu cenário: de repente “estava dentro do bosque” (o que equivale a dizer que estava dentro da morte). Ocorre aqui uma ideia de transmutação, uma “familiaridade medonha” semelhante à de “O encontro”. É assim que o verde se impõe nestes espaços: reforçando uma sensação de imaterialidade que, se pode estar associada ao fim, não carrega, forçosamente, uma interpretação trágica para tal desfecho. Veremos, como mais um exemplo disso – e agora fora de ambientes sobrenaturais –, o conto “A sauna”.

Este é um dos poucos textos de Lygia sob a perspectiva de um homem de meia-idade. Mas, ainda assim, as figuras femininas são marcantes, e os elementos simbólicos, constantes, como em outras histórias. O protagonista, um artista plástico (como o personagem de “Gaby”), teve no passado uma companheira chamada Rosa – que lhe vem à mente associada ao mundo vegetal, e não somente pelo nome próprio, mas pela relação que a mulher tinha com as plantas:

[...] não tinha imagens em casa, as plantas eram suas imagens: o tufo das violetas era Santa Teresinha. O eucalipto magrinho, São Francisco de Assis. O ipê roxo já nem lembro que santo era – tudo assim dentro de um ritual, de uma aura, ela via uma aura se irradiar das plantas, brilhante se as plantas estavam saudáveis. Aura mortiça se estavam doentes ou iam morrer, como acontece com a gente, igualzinho. Os bichos mais evoluídos e algumas pessoas (os videntes) conseguem ver essa aura, Rosa achava que o tio era vidente. (TELLES, 1984, p. 64).

O tio de Rosa, um idoso mudo, era o principal vínculo entre o mundo vegetal e humano; pela prática da jardinagem (e também pelo fato de não se expressar com uma voz), o tio desenvolvera aquela sensibilidade quase transcendental no trato com a natureza – e a sobrinha lhe creditava até mesmo uma capacidade milagrosa, curativa:

[...] o caso dessa mãe que viveu além da data marcada porque Rosa a fazia tomar chá de ipê-roxo, quando a morte veio buscá-la, encontrou o tio mudo guardando a árvore e a árvore guardando a doente. Então parece que o tio mudo trocou com a morte algumas palavras e a morte fez meia-volta e só voltou dez anos depois. (idem, p. 70-71).

Apesar de toda a atmosfera mística a protegê-la, Rosa não resiste à deturpação mundana que o companheiro lhe impõe, com exigências de sacrifícios em nome de sua arte: era preciso livrar-se do tio, interná-lo num asilo, porque a casa “não era o lugar ideal para um velho mudo com mania de plantas” (idem, p. 63); depois, era preciso também vender a casa e fazer um aborto, porque a carreira artística do homem, a oportunidade de que ele viajasse rumo ao sucesso, era mais importante do que qualquer outra coisa. E se a sua estética começou impregnada pela imagem de Rosa, inspirando o primeiro grande quadro que ele pintou, depois tudo será perdido também para esse homem, condenado a perder o frescor de sua arte e submeter-se às leis do mercado:

[...] o olhar verde-água colado em mim, às vezes eu me escondia atrás do jornal, do livro, da tela, sempre atrás da tela e ainda assim, atrás do muro, me sentia observado. Sua face foi se integrando na folhagem, escurecia rápido. Peguei o tubo verde e fui espremendo até o fim, quis tudo verde-folha, a janela, o vestido, também eu sufocado numa alegria espessa como a tinta que só foi amadurecer na laranja que ela segurava com a maior gravidade, eu te amo, Rosa, está ouvindo? Eu te amo! gritei porque o retrato estava ficando como eu queria, antes de fazer todos os outros que fiz já estava sabendo que esse seria o melhor. (idem, p. 61).

A cor verde, tão presente em outros contos de Lygia para criar uma atmosfera de mistério ou fatalismo, neste texto transborda. Além das associações com o mundo vegetal na família de Rosa (o tio mudo, dedicado à jardinagem, e os pais, também naturalistas, dedicados à botânica), temos sua relação – praticamente sagrada – no convívio com as plantas. E se a carga mística se revela como um traço emocional, ao identificar espécimes vegetais com imagens de santos, que inspiram adoração e fervor, por outro lado não esqueçamos o quanto há de *disciplina* nesta ligação com o mundo



natural. A disciplina do sacrifício, talvez, da abnegação da própria individualidade: assim como uma árvore – ou uma estátua – é incapaz de se defender, de fugir, Rosa não escapa à voracidade do companheiro; deixa-se explorar e murchar com subserviência. A energia e o extravasamento emotivo estão ligados à carne: “Continuaram sem brilho os lábios anêmicos. Minha Rosa Anêmica, você precisa parar com essas verduras, coma bifés sangrentos, você precisa de carne!” (idem, p. 51).

A renúncia à carne e aos desejos (pois que Rosa se anula, perdendo o convívio com o tio, perdendo a casa em que morava e o filho que teria) faz com que esta personagem feminina assuma uma clara posição de vítima, tão exposta aos maus-tratos do homem quanto as plantas que ela abandona:

[...] estava ali, quieta, olhando suas plantas, parada no meio do jardim. Não me viu chegar e continuou de braços pendidos ao lado do corpo, as mãos abertas em leque sobre o canteiro – era um gesto de despedida. Não podia levá-las e foi dizer-lhes isso, dizia adeus ao seu São Francisco de Assis, à sua Santa Teresinha. (idem, p. 81).

Uma dicotomia é construída por oposição à atual esposa do artista plástico, Marina, uma mulher imperiosa e simpatizante do feminismo. Ela também surge associada a uma imagem de disciplina, mas, se apoia o marido e o incentiva em sua arte, nem por isso se submete a ele; ao contrário, incomoda-o com tentativas de lhe empurrar uma prática de autoconhecimento: “Quer que me analise, me concentre. Que me conheça em profundidade, sem mistificação, sem mentira. Se conseguir isso, afirma, poderia então voltar a pintar como no começo” (idem, p. 59).

O feminismo da esposa é criticado de forma parecida ao trecho que encontramos no conto “Senhor diretor”, através do tema da velhice e das plásticas: “Reparo que seus lábios estão um pouco mais finos ultimamente, o que lhe dá uma expressão fria. Resultado da plástica que lhe aguçou o perfil, é isso? Mas que original. Então uma feminista assim fanática não vai *assumir* a velhice feminina? Não vai declarar seus cinquenta anos?” (idem, p. 58).

E, também como no conto “Senhor diretor”, a velhice está associada à *secura*<sup>17</sup>, por oposição à umidade, ligada ao sexo e à juventude (não será por acaso que o título, “A sauna”, já propicia a evocação de um ambiente propício à memória de uma época mais fértil para a personagem): “As gotas de suor se cruzam no meu peito e acabam por se juntar em riozinhos que deslizam abrindo caminho por entre os pêlos do ventre. Fico olhando meu sexo emurchecido como aquelas raízes que o tio mudo ia desencavar” (idem, p. 77).

Ainda no livro *Seminário dos ratos* (1984), o conto “Noturno amarelo” também traz o tema das relações amorosas destruídas – com a cor verde representando uma espécie de

---

<sup>17</sup> Teremos a oportunidade, em capítulo posterior neste ensaio, de voltar a este aspecto, com outras análises pertinentes.

redenção espiritual. Aqui, vemos um jovem casal em crise<sup>18</sup> num carro em pane, em plena estrada noturna. O companheiro Fernando, para Laura, é uma “aventura medíocre de gozo breve e convivência comprida” (TELLES, 1984, p. 140). Ela, porém, vê-se liberta ao sentir o perfume da dama-da-noite, que lhe propicia um retorno às memórias. Mais uma vez, percebemos como a presença vegetal aparece com um poder místico, transportando a narradora para o passado: “E atravessei a faixa de manto rasteiro que bordejava o caminho, a barra do meu vestido se prendendo nos galhinhos secos [...]. Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo mas dentro do jardim” (idem, p. 140-141).

A recordação lhe traz a imagem de Rodrigo, o seu “amor tumultuado”, que estivera internado num sanatório após a tentativa de suicídio, motivada talvez pelo alcoolismo. Saíra da crise disciplinado, mas transformado em outra pessoa: “Sim, pensava, mas de modo diferente, sem aflição, sem rancor, estava bastante mudado depois da tentativa” (idem, p. 151).

Observe-se aqui, num parêntese, como o “tumulto” de Rodrigo, na sua falta de controle inicial, pode ser associado a um tipo de loucura. O extravasamento das emoções, nos contos de Lygia, rapidamente conduz a uma interpretação de insanidade: as personagens são rotuladas por sua perturbação e indisciplina. Outros exemplos bastante esclarecedores estão também no livro *Seminário dos ratos* – é o caso dos contos “WM” e “A consulta”. Ambos tratam de doenças mentais; porém, enquanto nesta segunda história o paciente manipula outro indivíduo, assumindo a identidade de um médico, em “WM” o enredo se tece a partir de personalidades confusas e frágeis, apresentando primeiro um narrador que se preocupa com a doença da irmã e sente que, para ajudá-la, precisa ele “também descer aos infernos” (idem, p. 93).

A loucura de Wanda se constrói às avessas, a partir das iniciais invertidas das letras M e W: é seu o papel de ensinar o alfabeto ao irmão menor, que se tornará depois o narrador desta história. Num ambiente familiar marcado pela arte, a mãe se destaca como uma figura caótica e imersa na necessidade de aplauso:

[...] era uma atriz famosa mas agitada como um vento de tempestade. Ou estava estudando algum papel em meio a crises de angústia (era uma perfeccionista) ou estava dando entrevistas, ou experimentando roupas, ou telefonando, levava o telefone para o quarto, deitava e ficava horas falando com uma amiga ou algum amante. Pílulas para dormir, pílulas para acordar, a cara sempre lambuzada de creme. Não tomava conhecimento nem de Wanda nem de mim. (idem, p. 95).

É nesse espaço de indisciplina associada com frenesi criativo que o descontrole acontece, no universo infantil. Surge em Wanda uma compulsão por marcar as letras, uma como inversão da outra, numa espécie de busca da própria identidade:

---

<sup>18</sup> A atmosfera é muito parecida à do conto “Lua crescente em Amsterdã”.

Uma estranha família, diferente das outras mas nessas diferenças não estaria o nosso vínculo? Dormi mal, com um curioso sentimento de que devia ficar em vigília. Madrugada ainda, pulei da cama: em todos os meus livros e cadernos, nas capas e nas folhas internas, os dáblios e os emes se multiplicavam em todos os tamanhos e cores. (idem, p. 98).

Mais tarde, no conto, percebe-se que esse transtorno de personalidade é singular, e o foco narrativo, suspeito. O verdadeiro doente é a personagem responsável pelo relato, e Wanda, a irmã, não passa de uma criação de sua cabeça. A esquizofrenia é revelada quando o protagonista se apaixona por Wing (e a constância dessa letra inicial nos nomes é mais um fator estranho a confirmar o desvio na perspectiva da história; afinal, é pouco provável que o médico se chamasse Dr. Werebe, por exemplo. Torna-se mais crível atribuir à personagem doente essa “adaptação” dos nomes, devido à sua insistência pelas iniciais invertidas). A jovem é vítima de sua violência delirante e, através de seu sofrimento, somos expostos à realidade:

Quando acendi o abajur, tentou esconder depressa os seios, seus lindos, seus pequeninos seios horrivelmente tatuados com um W e um M azul-marinho em cada bico. Cobri-a com o meu corpo, Wing amada, por que você deixou que ela fizesse um horror desses, eu não te avisei? Não respondeu. Seu olhar atônito ficou cravado em mim, mas do que eu estava falando? Que Wanda? Pois então não me lembrava? Fomos os dois ao homem das tatuagens que prometeu ser discreto, apenas duas letrinhas. (idem, p. 102).

Já em “A consulta”, Max, o paciente de um manicômio, assume o posto do psiquiatra, Dr. Ramazan, na ausência deste. Apesar de ser um doente confiável (a ponto de receber a tarefa de ficar na sala do médico e atender o telefone, num dia em que a secretária ainda não havia chegado), Max é um interno do hospício. Talvez dessa maneira justifique-se o impulso imprevisível que ele, apesar das aparências, ainda guarda em si. É isso o que o faz receber um paciente novo, sob a falsa identidade que a circunstância lhe propiciou: estando na sala do Dr. Ramazan, pode fingir ser o próprio, com todo o seu investimento de autoridade. Dentro deste perfil, Max ordena a um homem que cure o seu pânico da morte com uma atitude radical, matando-se.

Neste conto, novamente temos vários elementos recorrentes na obra de Lygia: o verde como uma cor mística ou mórbida (como quando o paciente recorda-se da mãe morta, que lhe estende uma mão a transpirar uma “umidade mole, verde”) e o sexo como oposição da morte (idem, p. 162), pela plenitude e beleza que escondem a velhice, o fim. O mais importante, porém, parece ser a oposição entre a desordem, representada pela loucura e pelo pânico, e a disciplina – associada aqui a uma normalidade tão extrema, que a cura absoluta dos desvios e emoções só existiria com a morte.

Reparamos, assim, que a cor verde, na obra de Lygia, está costumeiramente associada à morte e suas circunstâncias tangenciais (espiritualidade, mistério, além), todas contribuindo para o traçado de um comportamento rigoroso, disciplinado – típico da imobilidade dos vegetais (ou dos cadáveres), em oposição à pulsante imprevisibilidade dos seres humanos, que, no extremo de suas emoções, podem chegar à insânia. Às

vezes, a vibração vital é tão desorganizada que se torna perigosa e leva, paradoxalmente, a um anseio suicida.

## DEPOIS DA NOITE ESCURA

Há um estarcimento que paralisa os sentidos e embota o cérebro. [...] O homem realmente feliz não o demonstra porque qualquer expressão nesse sentido é insignificante e vazia. (TELLES, 1949, p. 240-241).

Mencionamos brevemente, em análise feita na seção anterior, a simbologia da água como representação de vitalidade e juventude em oposição à secura, associada à velhice e também ao rigor, à disciplina. Como são vários os textos de Lygia em que este dualismo se desenvolve, convém que nos dediquemos de maneira mais particular a ele, embora sempre dentro da perspectiva de nossa análise principal, relativa ao autocontrole das emoções. A hipótese que os contos lançam é a de que existe um processo no aprendizado da dor, de sua contenção – e as personagens jovens, justamente pela pouca experiência, ainda não conseguem apresentar tanta disciplina emocional quanto as velhas. Esta rigidez, entretanto, não é motivo de virtude, para Lygia: o retrato que seus textos traçam é predominantemente negativo no perfil de tantos idosos (sobretudo mulheres velhas) que se deixaram reduzir a máquinas comportamentais, sufocando os próprios anseios e os dos outros.

Há muitas histórias, nos livros de Lygia, que apresentam o conflito temático em torno de gerações diferentes. Esse relacionamento discrepante pode acontecer com caráter amoroso ou, simplesmente, familiar. Dentro do primeiro aspecto, elencamos textos como “Você não acha que esfriou?” e “Boa noite, Maria”, do livro *A noite escura e mais eu*; para o segundo caso, veremos “O Espartilho” e “Missa do galo (variações sobre o mesmo tema)”, publicados n’*A estrutura da bolha de sabão*.

Em “Você não acha que esfriou?”, temos uma mulher já envelhecida, Kori, enfrentando um ato sexual fracassado com o simulacro de amante que arranjou – na verdade, um homem que está apaixonado pelo marido dela e quis levá-la para a cama somente por curiosidade: “Quis apenas ver nos detalhes a mulher com a qual esse outro tivera seus orgasmos. Poucos, é certo” (TELLES, 1995, p. 53).

A humilhação com o próprio corpo exige o enfrentamento, como uma dor levada ao extremo, quando Kori se desnuda e se expõe sob as luzes do banheiro:

– Mas eu estou à vontade – ela disse e teve um olhar complacente para a própria nudez refletida no espelho. Desviou o olhar para o homem. – Seu banheiro, Armando. Tanta luz, tanta claridade, é terrível. [...] Não, por favor, não apague nada, deixa assim. Um banheiro glorioso. (idem, p. 57).

Kori confessa a Armando que o marido, Otávio, fez com ela um casamento por interesse financeiro e agora engravidou a amante: sabe que esta notícia vai desesperar o rapaz. É

assim que a vingança de Kori acontece ao mesmo tempo em que ela se mostra em toda a sua fragilidade. Seu autocontrole é o que permite esta pequena e dolorosa conquista: “E ficou séria, vendo a água de mistura com a própria voz escorrer estilhaçada até desaparecer no ralo” (idem, p. 61).

Os problemas com a aparência, conforme a velhice se instala no corpo, são constantes nas reflexões das personagens lygianas. A decadência física e a solidão caminham juntas e, no conto “Boa noite, Maria”, este último ponto atinge proporções dramáticas. Na história, temos dois estranhos que se encontram na saída de um aeroporto: ela, Maria Leonor, uma rica mulher de 65 anos, é mais velha do que ele, Julius (cujo nome já parece indicar essa dose de juventude). O homem é estrangeiro, finlandês, e inicialmente apenas representa uma ajuda para Maria carregar as malas; ele próprio teve sua bagagem extraviada e perdeu a reserva do hotel. Nada mais natural, portanto, que dividam um táxi, e como retribuição à cortesia feita Maria lhe oferecerá um quarto de hóspedes. A companhia do desconhecido é um alento emergencial na sua vida, marcada pela dor da velhice e pelo constrangimento de ainda devanear, mesmo quando pensa que isso já não é permitido ou, pelo menos, não é conveniente: “Mas não é este amigo que eu procurava? ela pensou e foi tomada por um pressentimento” (idem, p. 76).

A disciplina da dor, neste conto, talvez atinja o seu momento mais representativo, mostrando o esforço para afugentar medos e mágoas, ou escondê-los por um instante, para permitir-se viver. Os impulsos são uma forma de esquecimento, uma espécie de confiança cega na entrega – ao destino? Mesmo que a personagem não acredite numa salvação, não consegue descartar a esperança, e por causa dela mantém a dor disciplinada, sob rédea curta: o sentimento está ali, palpitando na surdina, mas durante breves momentos ele não machuca. A personagem se reinventa de algum modo, busca uma escapada, mesmo que provisória: “Logo ele iria entender que essa mulher ostentando uma circunstância de poder queria depressa se desvencilhar desse poder para ser livre” (idem, p. 81).

A liberdade é a ausência de sofrimento, não se confunde, necessariamente, com ânsia de aventura. E Maria Leonor, inclusive, não está buscando um amante; apenas um amigo, alguém que a resgate da solidão:

Eu estou só numa cidade terrível dentro de um planeta mais terrível ainda. Pagaria em ouro a esse amigo, mas quanto vale um amigo? Um amigo não tem preço e ainda assim pagaria para que ele fosse apenas bom, mas ainda era possível a bondade? (idem, p. 84-85).

À semelhança de Kori, do conto analisado anteriormente, Maria Leonor sente-se mal no próprio corpo – mas, ao mesmo tempo, parece que está um passo além na superação deste problema, porque acredita que se resignou, desistiu de lutar:

Ter que entrar novamente na humilhante engrenagem do rejuvenescimento, que mão-de-obra. Era alto demais o preço para escamotear a velhice, neutralizar essa velhice – até quando? Por favor, quero apenas assumir a

minha idade, posso? Simplesmente depor as armas, coisa linda de se dizer. E fazer. O tempo venceu, acabou. (idem, p. 82).

Com toda a sua riqueza e o seu passado feliz, agora Maria Leonor remói a expectativa de um futuro que talvez signifique ficar “indefinidamente num estado miserável”:

Vida vegetativa? Mas que vida vegetativa se os vegetais viviam e morriam limpos, sem a baba, sem os cheiros. Os asseados vegetais adoecendo e morrendo na soberba e discreta morte inaparente. Julius Fuller era materialista e devia entender essa coisa tão simples, a amiga não tinha medo da velhice, mas daquele caudal de doenças degradantes que acompanham essa velhice, doenças que nem dão ao doente o simples direito de se matar. E se matar de que jeito se os braços estão paralisados e a mente é uma lâmpada que se apagou. (idem, p. 90-91).

Os devaneios de Maria Leonor progridem, até ela admitir a ideia de que, na verdade, busca um amigo capaz de ser seu cúmplice:

[...] chegou a se surpreender com a facilidade com que construía, palavra por palavra, o futuro diálogo. Não, a eutanásia não é crime se nasce de um pacto, de um acordo entre as partes. Por isso precisava do amigo lúcido, melhor ainda se não acreditasse em Deus para que não houvesse o pecado. A culpa. (idem, p. 92).

O conto sofre aqui um corte temporal, salta para daí a um ano na relação entre os dois, que ficaram íntimos, e aconteceu até de virarem amantes, de um modo inesperado mas tranquilo e intenso – e Maria, que até então nunca sentira tanto prazer, após o sexo volta a sufocar seus receios, tentando disciplinar a dor das expectativas:

Quando ele se despediu para descer, ela teve um impulso, tanta vontade de abraçá-lo e dizer apenas, Eu te amo. Ficou imóvel. Não passava de uma barroca exagerada e ele tão reprimido, um finlandês não propriamente frio, mas planejado, era isso? [...] E o melhor ainda era não se entregar à febre das confissões juvenis mas apenas ao gozo e em seguida retomar a marcha como aquele navio avançando. (idem, p. 97-98).

O final da história é ambíguo, com a forte sugestão de que Julius tenha cumprido o pacto da eutanásia, servindo a Maria alguma substância disfarçada no vinho, depois de receber seu exame de ressonância magnética. Ele diz que sua saúde está normal, e podem inclusive planejar uma viagem. Espalha catálogos de turismo, devaneando sobre cruzeiros pelo Mediterrâneo, e enquanto isso Maria se sente sonolenta, numa espécie de regresso à infância, quando lutava para não adormecer no colo da mãe. As últimas palavras de Julius, no conto, transitam entre a piedade sincera e a dissimulação monstruosa (“Ele tomou-lhe a cabeça entre as mãos. Aproximou-se mais e fechou-lhe os olhos. – Eu te amo. Agora dorme”, p. 102), mas talvez a primeira opção seja a preferida do leitor, porque afinal o desejo de Maria foi realizado. O seu sono – definitivo ou não – é embalado pelas palavras amorosas que ela tanto queria. A dor, de toda maneira, acabou.

Aqui, vale a pena lembrar também “A chave”, do livro *Antes do baile verde*. Este é um dos poucos contos que concentra a velhice numa personagem masculina, no seu ritmo em contraste com a esposa jovem: “Havia nela energia em excesso, ai! a exuberância dos animais jovens, cabelos demais, dentes demais, gestos demais, tudo em excesso. Eram agressivos até quando respiravam” (TELLES, 1986, p. 88). Em Lygia, há vários exemplos de textos nos quais a juventude é descrita em termos de uma fatura quase insuportável. Como não lembrar a dicotomia que regula este ensaio, na oposição entre o desgoverno da mocidade e o comedimento dos velhos? Em “A chave”, encontramos uma divergência explícita estabelecida pelo protagonista, a colocar em extremos a destemperança de um tempo atual (associado aos jovens), em contraste com o passado, o “tempo da prudência, tempo da consideração” (idem, p. 93).

Em torno do tema da velhice, observamos, ainda, a esfera familiar, quando o idoso surge como personagem reguladora de anseios, um tipo de fiscal ou instrutor que deve passar aos jovens a lição do controle, da medida emocional justa. Nesse âmbito, o conto “O Espartilho” já traz a ideia de rigor no próprio título, com a imagem de uma peça de vestuário opressora, ligada à moda feminina durante séculos. Nesta história, a palavra também entra com tom metafórico, indicando a educação severa, imposta pela avó da protagonista: os preconceitos faziam com que todos os escândalos da família fossem silenciados, encerrados no álbum de retratos, e havia mesmo a lição de um tipo de higiene mental, que consistia em “não fazer nada por aqueles que despencam no abismo. Se despencou, paciência, a gente olha assim com o rabo do olho e segue em frente” (TELLES, 1999, p. 33).

Aqui, temos um trecho esclarecedor da disciplina extrema no frear das emoções – e não por acaso ela é encontrada principalmente nas figuras femininas: a mulher-goiabada (da geração da mãe de Lygia, conforme a autora comenta em *Durante aquele estranho chá*) era aquela que permanecia firme em seus afazeres domésticos, apesar de todos os problemas que a atingiam. A manutenção do lar e o cuidado com a prole exigiam um espírito controlado – sem falar na vigilância social, sempre pronta a acusar comportamentos inconvenientes. A avó desta história usava talco para “absorver uma possível umidade” (idem, p. 40) do corpo – e já sabemos como em Lygia a água está associada à vida. A correnteza, o fluxo líquido, portanto, apontam para uma destemperança que os velhos tendem a não se permitir mais.

A educação disciplinada da neta, protagonista de “O espartilho”, envolvia o fingimento como ponto inevitável de controle das emoções: “Dizer o que as pessoas esperavam ouvir, fazer (ou fingir que fazia) o que as pessoas queriam que eu fizesse. Já nem sabia mais quando era sincera ou quando dissimulava, de tal modo me adaptava às conveniências” (TELLES, 1999, p. 42).

Em meio ao comportamento obrigatório que uma menina bem educada deveria exibir na época, estava o recital de curtos poemas, quando havia visitas na casa (e a cena

imediatamente nos remete a outra, idêntica, encontrada na infância da protagonista que se sentia hostilizada pela professora de matemática, em “Papoulas sobre feltro negro”):

Eu entrelaçava as mãos na altura do estômago, unia os pés e levantava a cabeça, como aprendera com uma tia que tinha um curso de dança e declamação. [...] Despedia-me polidamente das senhoras que me aplaudiam na medida exata, sem exagero. Dizia-lhes uma ou outra palavra amável, de preferência um breve elogio sobre algum detalhe do vestuário, aprendera com minha avó a importância de tocar nesse detalhe, o remate de um punho. Um broche. Um botão, elogiava esse botão. E saía afetando não ouvir os comentários que ficavam para trás, “menina encantadora!”. (TELLES, 1999, p. 43).

O ritual envolvido na declamação e nas necessidades sociais de agradar às visitas levam-nos ao próximo conto de nossa análise. “Missa do galo (variações sobre o mesmo tema)” originalmente integrou uma antologia de 1977, organizada por Osman Lins, com a proposta de um exercício de retextualização efetuado a partir da história de Machado de Assis. É importante observar que a narrativa original já é, em si, um bom exemplo de contenção – tanto das personagens (que camuflam seus verdadeiros desejos sob uma conversa fútil) quanto do texto (repleto de sugestões e indícios, muito mais do que clarezas).

Lygia, como admiradora da obra machadiana, absorve a proposta deste autor tão disciplinado em suas dores, oblíquas e dissimuladas pela arte literária. É assim que ela põe uma personagem-observadora (a própria figura do leitor) para assistir incessantemente à cena da conversa noturna. Os gestos discretos escondem “um coração ardente”, sobretudo por parte de Conceição, essa mulher de “andar enjaulado” (TELLES, 1999, p. 114). O acréscimo de Lygia vem com a ideia de uma velhice vigilante, a figura idosa que escuta o amor dos jovens, atrapalhando: “tem sempre uma velha que finge que dorme enquanto os outros falam baixinho” (idem, p. 117).

A vigilância, às vezes, pode nem estar associada à velhice, necessariamente – mas encontra no âmbito familiar o seu exercício mais constante. É o caso de “Uma branca sombra pálida”, história trágica que traz personagens lidando com a dor da morte. Inicialmente, somos apresentados a uma mãe que vive o luto pela perda da própria filha, Gina, que se suicidou, apaixonada pela amiga Oriana. É esta (talvez pela juventude, talvez pela intensidade dos sentimentos) quem extravasa mais as emoções. No velório, Oriana

[...] estava mais descabelada do que de costume, o olho estalado, sem lágrimas, mas senti que lá por dentro estava aos gritos, que eu negasse tudo. Diga que não é verdade, que não aconteceu! [...] Como eu não lhe desse a menor atenção, agarrou-se a Efigênia num abraço e pude então ouvir os seus gemidos desvairados, Não!... [...] A respiração de Oriana foi se acelerando cada vez mais, devia ter a idade de Gina e no desespero respirava feito uma velha asmática. Não aconteceu, não é verdade! Ainda com a boca travada passei-lhe o recado, Aconteceu sim, minha querida. Aí está a sua amiguinha abarrotada de pílulas, ela não era a sua amiguinha? E agora comporte-se,



nada de histeria, não me obrigue a te botar na rua. (TELLES, 1995, p. 177-179).

A contenção da mãe, neste trecho, parece ser motivada principalmente pelo ódio à amante da filha, que acabou sendo responsável pelo suicídio desta – embora, na verdade, tenha sido a mãe a radicalizar a situação, torná-la intolerável, ao dizer para Gina escolher:

Levantei a voz mas falei devagar. A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou comigo, repeti e fui saindo sem pressa. Bons sonhos, querida, devo ter dito quando já estava na porta e agora não sei se disse isso ou se pensei enquanto segui firme pelo corredor. [...] Peguei o tricô e vareei a noite acordada, mas em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. (idem, p. 175-176).

Ao contrastar o próprio comportamento – maduro, disciplinado, elegante – com o de Oriana, a mãe de Gina afirma a disparidade entre as duas e a relação hierárquica entre elas. Apesar disso, aceita que Oriana deposite no caixão as flores vermelhas que levou, e o vermelho, como símbolo do amor, fica estrategicamente posto na forma de “rosas obscenas” “da cintura para baixo, ventre, pernas”, enquanto que na outra extremidade, junto à cabeça de Gina, conservam-se as rosas brancas trazidas pela mãe, numa espécie de “teatro da inocência”.

Porém, a contenção dos sentimentos da mãe não parece ser somente uma atitude circunstancial; essa personagem, como tantas outras de Lygia, demonstra agir como resultado de um longo exercício metódico, um esforço perene para não deixar as emoções romperem de maneira desagradável em nenhuma ocasião. Bem no início do conto, quando ela está visitando o túmulo da filha (pois a morte de Gina e todo o episódio daquele amor trágico são narrados em flashback, em torneio de memória típico do estilo de Lygia), há um instante de revolta, quando ela vê que Oriana – que também visita constantemente o cemitério e continua depositando ali suas rosas vermelhas – deixou jogado no chão o papel cinza-prateado da floricultura:

[...] logo ali adiante há um cesto metálico e no cesto está escrito *Lixo*, este é um cemitério ordeiro. A desordeira é Oriana, com seus dedinhos curtos, parece que estou vendo os dedinhos de unhas roídas amarfanhando raivosamente o papel que virou esta bola dura, não se conforma com a morte. Ah, que coincidência, porque também eu não me conformo, a diferença apenas é que você gosta de fazer sujeira, Você é suja! Um casal que vinha pela alameda ouviu e parou assustado. Jogo longe o cigarro, faço cara compungida e finjo que rezo enquanto me inclino diante da jarra das rosas vermelhas. (idem, p. 162).

O desabafo da personagem (“Você é suja!”), no contexto da história, não se refere apenas ao lixo largado no chão, mas a um aspecto mais amplo, sexual – como se vê pela rejeição ao relacionamento das “amiguinhas” Gina e Oriana. Mas o importante desta cena está, sobretudo, no autocontrole de que a narradora é capaz, a preocupação de

manter as aparências quando se vê flagrada na expansão de falar em voz alta. Ela, como confessa, também não se conforma com a morte; sofre intensamente, mas “não gosta de fazer sujeira”, de expor o seu próprio lixo, os fragmentos emotivos que se acumulam por dentro são como uma poluição da alma. A disciplina da dor, mais uma vez, consiste em manter calada a revolta e não transformar a angústia em espetáculo para ninguém. Mesmo a obrigação de ostentar os rituais de luto incomoda a personagem e ela não tolera sequer o choro da empregada da família:

Passei esses três meses tentando provar – a quem? – o quanto estava sofrendo e assim entrei numa voragem de pequenas obrigações, missas, roupas pretas, o capricho na escolha deste túmulo aparentemente modesto mas da melhor qualidade. Até que me veio de repente a indignação, irritei-me até com a Efigênia que estava virando uma carpideira difícil de suportar. A minha queridinha que carreguei no colo! Sim, carregou Gina no colo mas chega, não foi isso que ela quis? Não foi? Então deve estar satisfeita, sua vontade foi cumprida. (idem, p. 169).

A disciplina em situações extremas, e associada à velhice, é também o tema do conto “A presença”. Nesta história, um homem jovem pede um apartamento num hotel “só de velhos”, mas sua insistência provoca desagrado no porteiro, que tenta convencê-lo de que ele não será bem-vindo:

[...] o fato é que se ele não se importava com a presença dos velhos, era bem provável que os velhos se importassem (e quanto) com a sua presença. Tão fácil de entender, como um jovem assim sagaz não entendia? Os velhos formavam uma comunidade com seus usos, seus costumes. Uniram-se e a antiga fragilidade, tão agredida além daqueles portões, foi se transformando numa força. Num sistema. Eram seres obstinados. Na secreta luta para garantir a sobrevivência, perderam a memória do mundo que os rejeitara e se não eram felizes, pelo menos conseguiram isso, a segurança. O direito de morrer em paz. (TELLES, 1984, p. 133).

O trecho acima faz pensar num rigor ligado à velhice, ao “sistema” de hábitos que a acompanha – e dentre estas estratégias, organizadas em nome do “direito de morrer em paz”, está o esquecimento. A memória é uma ameaça na medida em que representa o caos emocional – por isso, a presença do jovem indica desconforto; ele chegava para “lembrar (e com que veemência) o que todos já tinham perdido, beleza, amor. Um jovem com dentes, músculos e sexo” (idem, p. 134).

Se, inicialmente, este conto pode nos remeter a “Boa noite, Maria”, pela ideia do pacto entre velhos que se unem em prol de uma ajuda mútua ou “sistema” de vivência, no decorrer do texto, percebemos que um resultado sinistro se impõe: o jovem é assassinado, num ato extremista que ilustra os perigos a que está sujeito aquele que simboliza a emoção, a fase da vida que ainda não se rendeu a uma opaca disciplina.

Finalmente, em “Senhor diretor”, encontramos uma personagem-síntese de toda esta seção de nosso ensaio: Maria Emília, senhora sexagenária, representa a decadência da

velhice, sob um viés moralista; no princípio do conto, vemos a repreensão que ela aplica à amiga Mariana, que se divertiu com o filme *O último tango em Paris* e a cena erótica da manteiga. Maria Emília opõe, claramente, o obsceno ao disciplinado – privilegia uma ordem a que o corpo deve se submeter; a mesma ordem que ela tentava impor às alunas, no seu tempo de professora (o desejo de conter “aquela meninada que vinha espumante como um rio, cobrindo tudo”).

Todo o fluxo de pensamento dessa mulher aposentada, solitária e virgem surge guiado por uma carta imaginária que ela escreve, mentalmente, ao diretor de um jornal. O objetivo inicial da carta – denunciar a imoralidade, a poluição e os vícios da contemporaneidade – se perde de vista pelos deslizamentos da memória e da própria emoção que Maria Emília, por mais que se esforce, nem sempre consegue dominar:

A ordem de beber coca-cola não corresponde de certo modo a essa ordem de faça amor, faça amor, faça amor! Cheguei um dia a ter uma miragem quando em lugar da garrafinha escorrendo água no anúncio, vi um fálus no fundo vermelho. Em ereção, espumando no céu de fogo – horror, horror, nunca vi nenhum fálus mas a gente não acaba mesmo fazendo associações desse tipo? (TELLES, 1984, p. 21).

Na passagem acima, temos destacada a relação entre sexo e umidade (presente também na imagem da “meninada espumante como um rio”, na “manteiga” da cena erótica e em outros trechos, como quando, no cinema, Maria Emília percebe a sombra de casais beijando-se com fúria e com um “som pegajoso”). A água, tradicionalmente vinculada à vida<sup>19</sup>, faz oposição à secura da morte e da esterilidade que a velhice traz – e essa ideia se explicita páginas adiante, quando a personagem reflete: “Seca tudo, a velhice é seca, toda água evaporou de mim, minha pele secou, as unhas secaram, o cabelo que estala e quebra no pente. O sexo sem secreções. Seco. Faz tempo que secou completamente, fonte selada” (idem, p. 31).

Além disso, entretanto, a imagem do líquido presente na garrafa de refrigerante se associa ao sexo não somente pelo formato (semelhante ao de um fálus, na impressão de Maria Emília), mas pela violência de uma agressão noticiada – a mesma que temos no conto “Dolly”:

Não foi no jornal que a Mariana leu (o fascínio que tem por jornais populares) o caso daquele moço? Monstruosidade, o moço que pegou uma garrafinha de coca-cola e enfiou quase inteira lá dentro da menina, horrível, quando chegaram ao hospital ela já estava agonizando<sup>20</sup>. (idem, p. 21).

<sup>19</sup> Observe-se o tema da água como extravasamento (em oposição à secura da velhice) também nos contos “A confissão de Leontina”, “Migra” e “Felicidade”, todos publicados inicialmente no livro *O cacto vermelho*.

<sup>20</sup> Na história, a presença de uma garrafa ensanguentada faz Adelaide lembrar a história macabra que Matilde havia contado no dia anterior: um ator fora acusado de estuprar e matar uma jovem que desejava ser estrela de cinema: “de madrugada enfiou-lhe uma garrafa entre as pernas, uma garrafa ou coisa parecida” (TELLES, 1995, p. 18).

A dor da velhice, desenvolvida através dos pensamentos de Maria Emília, ainda faz com que este conto dialogue com um outro, “Você não acha que esfriou?”, presente no livro *A noite escura e mais eu*. Embora a personagem Kori exerça a própria sexualidade, seu desamparo diante do corpo é semelhante ao de Maria Emília, que está “adentrando a velhice” e permanece “intacta”. Ambas refletem sobre cirurgias plásticas (como também o faz a outra Maria, a rica senhora do conto “Boa noite, Maria”) e todas poderiam resumir suas sensações numa única frase: “Mas é proibido envelhecer?” (TELLES, 1984, p. 23).

De qualquer maneira, as proibições em torno da vida dessas mulheres já são muitas. Maria Emília é uma reguladora dos costumes, crítica até mesmo em relação ao feminismo, com seus escândalos de escancarar práticas de sexo e comportamento que, para ela, deveriam permanecer escondidos. A velha disciplina que camufla as emoções (amor ou dor, não importa) é o termômetro que a personagem usa para fiscalizar o mundo, no desejo de que as pessoas não espalhem lixo ou exponham as próprias secreções. Nesse sentido, é representativa a cena em que Maria Emília vai caminhando pela rua e vê um homem descascando uma tangerina e jogando as cascas e sementes no chão; ela aponta a lixeira metálica, na tentativa de ensiná-lo a não sujar a calçada, mas o homem “proseguia cuspiendo os caroços com força, como uma criança disputando com a outra para ver quem consegue cuspir mais longe” (idem, p. 27). A comparação do homem com uma criança faz com que a personagem imediatamente retome a lembrança das alunas, aquelas “meninas que eu ia fiscalizar quando saíam do reservado, puxou a descarga? eu perguntava. E a cara inocente de susto, ai! esqueci” (idem).

A exposição do lixo é insuportável para uma mulher que vê a si mesma como uma “altiva dama bem distante de toda essa frivolidade” (idem, p. 26) e não tolera chamar a atenção sobre o próprio corpo. Ficamos sabendo que o seu passeio (ao longo do qual mentaliza a carta para o diretor do jornal) acontece no dia do seu aniversário; ela está solitária e saiu a vaguear, permitindo-se apenas a extravagância de usar uma camélia na lapela da roupa tão sóbria. O adereço, inclusive, já lhe parece uma ostentação emocional desnecessária e inconveniente – tanto é que tira a flor e a guarda dentro da bolsa, quando, sentada numa sala de cinema, começa a observar os casais ali presentes, na tela e nas cadeiras, “se sacudindo tão intensamente” (idem, p. 29).

O seu olhar repreensivo confunde-se com a visão frustrada da inveja (afinal, ela escolhe entrar no cinema porque pensa que o filme traz algum tipo de destruição da beleza e da juventude: “Interessou-se pela foto da loura sendo atacada por um crocodilo enquanto o caçador (mas que homem lindo) era pisoteado por um javali. Ainda bem”, p. 28). A consciência da amargura invade Maria Emília, progressivamente: “Não seria pura inveja? Esse meu sentimento de superioridade. Desprezo. Inveja, meus Céus?” (idem, p. 31). O seu antigo controle dá lugar a um tipo de possessão emocional, que a atinge com toda a desorganização, o caos que está ligado aos sentimentos e repercute num corpo que procura se libertar:

Desabotoou o segundo botão, a blusa encolheu na lavagem ou seu pescoço estava mais grosso? Sentiu-se desalinhada, descomposta, mas deixa eu ficar um pouco assim, está escuro, ninguém está prestando atenção em mim, nem no claro prestam, quem é que está se importando, quem? E se por acaso o certo for isso mesmo que está aí? Esse gozo, essa alegria úmida nos corpos. (idem, p. 29-30).

O instante de libertação, porém, é curto e praticamente impossível de ser vivido em plenitude, para Maria Emília. Logo a memória da disciplina e do rigor nos costumes retorna, como uma lição que ela carregou pela vida inteira e lhe tolheu a capacidade de ser espontânea: “Fechou depressa os braços contra o corpo para não roçar com o cotovelo no homem que se sentou na poltrona ao lado. Coma com as asas fechadas, mamãe me dizia. Viva com as asas fechadas, podia ter dito” (idem, p. 32).

## A ESTRUTURA DA DOR

Aceitar o desafio da arte. Da loucura. Romper com a falsa harmonia, com o falso equilíbrio e assim, depois da morte – ainda intensos – seremos um fantasma claro de amor. (TELLES, 1998, p. 43).

Nesta parte final de nosso estudo, passaremos a algumas reflexões sobre a disciplina – tão necessária quanto a marca emocional – no ofício artístico de Lygia Fagundes Telles. Em diversos textos de cunho memorialístico, a autora nos revela os componentes de regra, e também de mistério, que estão presentes no seu ato de narrar. Sem a técnica, um artista não passa de um improvisador mais ou menos afortunado; por outro lado, sem a emoção, a verdadeira essência da arte lhe escapa – por isso, o equilíbrio entre estes elementos é tão importante.

Já percebemos uma discussão deste tema metaforizada no conto “A estrutura da bolha de sabão” – mas, antes que passemos a uma análise desta história, vamos remontar à sua origem. No texto “Bola de sabão”, presente no livro *Conspiração de nuvens* (2007), encontramos a ideia da criação deste conto. Lygia explica como foi relacionando a memória com a ficção, dentro de um aprendizado infantil que também requer disciplina:

Então cerrei os olhos e como num sonho me vieram as lembranças das chácaras e quintais da minha meninice onde soprava as bolhas de sabão: enchia a caneca com sabão dissolvido na água, colhia o mais fino canudo do mamoeiro e sentada debaixo da mangueira ficava soprando as minhas bolhas. Bolas de sabão e não bolhas, alguém me alertou. Está certo, bolas, ah! como eram belas essas bolas coloridas que se desprendiam do canudo e iam subindo redondas e transparentes na mais delicada das mágicas. Película e oco. Era uma operação que exigia cuidado porque com o sopro forte a bola estourava no meu queixo. O sopro fraco também não funcionava porque assim elas nasciam tímidas e antes mesmo de se desprenderem desfaziavam-se em espuma. Era preciso paciência até descobrir o sopro exato para que subissem gloriosas refletindo o verde da folhagem e o azul do céu... (TELLES, 2007, p. 22-23).

Mais adiante, a escritora ressalta que a bola de sabão era a própria “imagem do amor”, e assim não há como não pensar no seu livro que inspira este trabalho, *A disciplina do amor*, pois o sentimento – bem como o trabalho artístico – parece que requer uma medida certa para vibrar da maneira adequada.

Mas também pensamos no título desta coletânea, *Conspiração de nuvens*, pela associação entre bolas de sabão e nuvens, ambas efêmeras e voláteis. No conto “Anão de jardim”, presente no livro *A noite escura e mais eu*, vimos a ideia de que a alma pode ser apenas um “feixe de memórias”. Ora, há vários livros de Lygia que se enquadram nesta categoria de coleção memorialística – e, da maneira como a recordação é um elemento imponderável (como a nuvem – ainda que reunida em coletividade, conspirando), assim igualmente podemos pensar na criação artística.

Muitos destes textos de memórias da autora são metalinguísticos, debruçam-se sobre o ofício da escrita, até mesmo como parte indissociável do universo biográfico e recordatório de Lygia. Nesse sentido, a difícil arte de arquitetar as palavras em sua medida certa, como o “sopro exato” para construir bolas de sabão, surge numa imagem representativa. E a sua estrutura misteriosa (“película e oco”) é tão frágil e surpreendente quanto o próprio ser humano – como aparece no conto intitulado “A estrutura da bolha de sabão” e como Lygia ressalta neste texto de memórias: “[...] só lá adiante vou descobrir (ou não) como funciona essa tal de estrutura que deve ser assim como o próprio ser humano, indefinível, inacessível. E incontrolável” (TELLES, 2007, p. 23).

Esta é uma citação que, à primeira vista, parece contrariar o objetivo de alcançar a medida justa, a disciplina, o controle. Mas não esqueçamos que tal prática metódica – ajustada às emoções, ou ao fazer artístico – não apenas é um constante aprendizado, que passa pelas mais variadas frustrações (como o provam os contos que aqui analisamos, cheios de personagens que veem sua organização ou sua rotina ruir, em algum momento), mas é ainda uma prática que surge completamente despida de ranço doutrinário na obra de Lygia, visto que a própria reconhece que o humano é e sempre será “incontrolável” – embora o esforço da razão possa investir na direção contrária. O sucesso desta empreitada, porém, é circunstancial; como realização plena, será utópico.

Assim é que, na história intitulada “A estrutura da bolha de sabão”, temos o “amor calculado” para controlar o delírio das bolhas – um “amor de ritual sem sangue”. Mas sabe-se que a perfeição está condenada à ruptura; a disciplina não resiste por muito tempo; é frágil como uma bolha, transparente. Talvez por isso a personagem que se dedica ao estudo físico dessas bolhas de sabão seja um doente e apareça de chambre verde (a cor do místico), fazendo lembrar, no seu relacionamento com a esposa, as personagens-vítimas de mulheres representativas da própria morte, surgidas nos contos “Herbarium” e “O jardim selvagem”, por exemplo.

O texto “Elzira” também é bastante esclarecedor do universo criativo de Lygia: trata-se de uma história contada pela mãe de Lygia, sobre uma antiga parenta, a “morta virgem” Elzira, que, diante de um amor impossível, preparou a própria morte, com uma disciplina que em nada revelava o desespero que originou aquele gesto:

Silenciosa, sem a menor queixa, continuou aquela vida aparentemente normal mas na realidade era como estivesse vazia por dentro, está me entendendo? Comia pouco, falava pouco [...], não queria mais nada, ou melhor, queria apenas morrer. E para apressar essa morte, todas as noites, antes de dormir, debaixo da camisola, apertava contra o corpo uma toalha molhada. Quando ficou tuberculosa, pareceu enfim mais tranquila. (TELLES, 2007, p. 13-14).

O traço de depoimento do relato é reforçado pela atmosfera familiar, que Lygia recupera na entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*. Em diversas outras ocasiões e testemunhos, a escritora retomou o fértil ambiente narrativo de sua infância, quando as crianças da casa, pajens e vizinhos reuniam-se para contar histórias, geralmente de terror. Pois, no fim do texto “Elzira”, recupera-se essa imagem, da pequena Lygia convocada para ouvir e contar algo – mas, com o impacto da trágica história de Elzira, naquela noite ela não pôde dizer nada: “A pajem contou dois casos que foi inventando na hora, o primo repetiu o mesmo enredo de fantasmas que tinha contado na véspera e, quando chegou a minha vez, sacudi a cabeça e não falei nada” (idem, p. 15).

A persistência demonstrada por aquela parenta, com o seu sistemático plano para “apressar a morte”, talvez tenha sido uma das primeiras lições que Lygia Fagundes Telles recebeu em matéria de como lidar com a dor. A tragédia de Elzira não é apenas o suicídio, mas passa pela constância de sua dor que, apesar de aparentemente tão moderada (ou traduzida numa simples tristeza), foi, mesmo escondida, grande o suficiente para aniquilá-la. É essa corrosão da amargura íntima e sua capacidade de discrição o que interessa a Lygia e se transforma em matéria-prima da maioria de seus contos.

Ainda podemos lembrar, dentro desse veio de cunho biográfico, que a escritora aprendeu também a disciplina através da prática esportiva, como estudante de Educação Física na Universidade de São Paulo. Nesse sentido, o texto “O chamado” é uma das mais belas sínteses, principalmente pela menção à prática da esgrima. Por sua imagem simbólica do coração exposto que se entrega ao ataque, esta modalidade mostra como a técnica e o controle são vitais para preservar as emoções:

O professor provocava e investia enérgico nos treinos com máscara e florete. Em guarda! ele ordenava e eu tentando disfarçar a natural lerdeza, tinha que ser sagaz e me confundia em meio às ordens, Se defenda depressa que agora você se descobriu, olha o peito desguarnecido! Eu reagia tarde demais porque ele avançava implacável até tocar com a ponta do florete no meu coração exposto. (TELLES, 2007, p. 127-128).

O paralelo entre a disciplina necessária para o esporte e a prática artística é explicitado por Lygia<sup>21</sup> um pouco mais adiante, quando a autora lembra como se entregava à “paixão” da escrita, mas nem por isso deixava de supervisionar os próprios modos:

Obedecer à vocação seria simplesmente exercer o ofício da paixão, era o que me ocorria quando diante da pequena mesa abria o estojo com as canetas, escolhia a pena preferida, molhava no tinteiro e começava a escrever minhas histórias. Mas tomando cuidado para não sujar os dedos, esfregar o mata-borrão melhorava, mas cuidado com a blusa! (idem, p. 128).

Ainda no livro *Conspiração de nuvens*, encontramos outra confirmadora passagem no texto dedicado a Machado de Assis. Aqui, Lygia faz uma homenagem ao autor brasileiro, evocado não apenas por sua literatura, mas pela estátua posta na instituição que ele fundou, a Academia Brasileira de Letras. Inspirada pelo estilo machadiano, Lygia novamente reflete sobre como o ser humano, apesar de toda a necessidade, quase sempre escapa de uma disciplina:

A natureza humana sem controle e sem explicação, e isso vem de longe, aquele lá da estátua sabia que o sedutor ou o repulsivo, o jovem ou o velho, o amado ou desamado, na paz ou na guerra – ah! ele sabia que esse ser inocente ou culpado não tem mesmo explicação. Afinal, não é em vão que se esmerou no ofício de “remexer a alma e a vida dos outros”. (TELLES, 2007, p. 33).

Um momento de identificação entre Lygia e Machado, neste texto, é quando ela menciona os “coágulos de sombra” da estética machadiana, as suas ambiguidades. É pertinente lembrar todas as análises anteriores que fizemos e que mostraram histórias roçando por enredos ambíguos, cheios de símbolos ou subentendidos, que não se mostram claramente. Mas, para além disso, é sintomático observar que Lygia usa, para Machado de Assis, essa expressão, “coágulos de sombra”, que é retirada de um conto dela, “O menino”.

As tais áreas nebulosas, portanto, seriam zonas de descontrole ou mistério, inevitáveis pela profundidade psicológica do ser humano (que contamina as personagens, criaturas da ficção, porém sempre com um gatilho, mesmo que tênue, preso à realidade). Estes “coágulos” são realçados tanto por Machado de Assis quanto por Lygia Fagundes Telles – uma prova de como a autora reconhece que, em que pese o esforço por uma disciplina, permanecem os territórios imprevisíveis na literatura e na vida.

---

<sup>21</sup> É válido, aqui, lembrar as impressões de José Castello (2013) a respeito de um recente almoço com Lygia: “O que a leva a se afastar de um livro?”, eu lhe pergunto. Parece ter a resposta pronta: “Quando entra em cena o desespero do homem. Quando o homem vai contra si mesmo. Então, não perco tempo, abandono o livro!”. Lygia é uma mulher que acredita no poder da vontade. Não gosta dos homens que fraquejam, dos que se deixam vencer – “por si mesmos”, ela acrescenta. Aprecia as pessoas que não fogem da realidade. A realidade é seu mito. Muito antes da fantasia, já existia o real”.



**REFERÊNCIAS**

CALLADO, Antonio *et al.* *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977, 109p.

CASTELLO, José. O grande banquete da ficção. *Valor Econômico*. São Paulo, 15 mar. 2013. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/3045932/o-grande-banquete-da-ficcao#ixzz2NhaITkd>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. *O cacto vermelho*. São Paulo: Editora Mérito, 1949, 262p.

\_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, 138p.

\_\_\_\_\_. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 224p.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 188p.

\_\_\_\_\_. *Antes do baile verde*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 208p.

\_\_\_\_\_. *A disciplina do amor*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 146p.

\_\_\_\_\_. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, 206p.

\_\_\_\_\_. *A estrutura da bolha de sabão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 162p.

\_\_\_\_\_. *Invenção e memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 125p.

\_\_\_\_\_. *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados* (Org. Suênio Campos de Lucena). Rio de Janeiro: Rocco, 2002, 205p.

\_\_\_\_\_. *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, 131p.

\_\_\_\_\_. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 104p.

## CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES: REEDIÇÕES E REESCRITURAS

Vera Maria Tietzmann SILVA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio pretende evidenciar uma característica muito particular da obra de Lygia Fagundes Telles. Sua ficção compreende romances e contos, e ela costuma submeter seus textos a diversas modificações a cada nova edição. Além disso, quando se trata de seus volumes de contos, Lygia muitas vezes os reagrupa de modo diferente de edição para edição. Ou seja, ela escreve, reescreve e reorganiza seus livros num processo sem fim, como se eternamente insatisfeita.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção brasileira – Lygia Fagundes Telles – processos de escrita, reescrita e reorganização dos livros de contos

**ABSTRACT:** This essay aims to point out a very particular trait in the writings of Lygia Fagundes Telles. Her fiction comprises both novels and short-stories, and all the volumes undergo a great number of modifications at each new edition. Moreover, when it comes to the volumes of short-stories, Lygia often reassembles the texts differently from the previous edition. So, she writes, rewrites e reorganizes her books endlessly, as if she were eternally unsatisfied.

**KEY WORDS:** Brazilian fiction – Lygia Fagundes Telles – the process of writing, rewriting and reorganizing the volumes of short-stories

Com a republicação de contos já aparecidos em volume, Lygia Fagundes Telles prova que o trabalho paciente, laborioso é mais do que um capricho. É uma necessidade de comunicação.

(Vicente Ataíde)

### ESCREVER, REESCREVER

---

<sup>1</sup> É professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG) e escritora. Natural de Cachoeira do Sul (RS). Com o livro *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura* (2008), recebeu o Prêmio Jabuti 2009 na categoria Didático e Paradidático. Em 1985, publicou o livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Publicou ainda *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles* (1992) e *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009). Por mais de três décadas atuou na área de Literatura na UFG, atuando principalmente com questões ligadas à leitura e literatura infantil. E-mail: [veratietzmann@hotmail.com](mailto:veratietzmann@hotmail.com).

Ainda que não seja inusitada, a prática de reescrever os textos a cada nova edição de um livro não é muito frequente entre os escritores. Na literatura brasileira, há pelo menos dois casos clamorosos, um na poesia, com *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, e outro na narrativa de ficção, com os volumes de contos de Lygia Fagundes Telles.

Com relação às obras poéticas, o crítico canadense Northrop Frye, usando de uma metáfora, compara os poemas a bebês com vida própria, que não são feitos, mas dados à luz, dizendo que a tarefa do poeta é dá-los à luz tão incólumes quanto possível. E afirma que, se o poema efetivamente estiver vivo, estará “ansioso por ser livre do poeta”, gritando “para que o libertem [...] de todos os cordões umbilicais de seu ego” (FRYE, 1963, p. 15). Portanto, para esse teórico, trata-se de uma necessidade do poema, não do poeta. Cassiano Ricardo submeteu seu épico das Bandeiras, *Martim Cererê*, a modificações radicais em cada uma das suas treze edições, promovendo uma verdadeira “metamorfose textual” que só cessou com a morte do poeta, na década de 1970, passados quase 40 anos do lançamento original da obra.

Na prosa de ficção, os contos de Lygia Fagundes Telles apresentam esse mesmo traço de transformação, embora de forma menos dramática do que os poemas de Cassiano, e a origem dessa sua verdadeira compulsão situa-se não nas narrativas em si, mas na personalidade da sua criadora. Temístocles Linhares garante que, em relação à forma, o comportamento de Lygia é “de humildade total”, e afirma: “Ela não se peja de mudar frases ou palavras, de eliminar os excessos e as redundâncias, não tendo nunca a pretensão de escrever para a eternidade” (LINHARES, 1973, p. 110).

Vicente Ataíde, provavelmente o primeiro crítico a se deter sobre este aspecto da escritura de Lygia Fagundes Telles, diz que, assim procedendo, ela revela a necessidade de ser pura no emprego da linguagem, “pura no sentido de despojada dos preconceitos e artificios de estilo” (ATAÍDE, 1974, p. 92). Em alguns raros casos, como na primeira versão de “O muro” e de “Emanuel” (conto que retomaremos adiante), respectivamente de 1978 e 1980, e sua reformulação no volume *Mistérios*, de 1981, as alterações são tão profundas que eles quase se tornam irreconhecíveis – são novos contos. Que diz a própria autora sobre essa sua compulsão? Sintética, ela declara apenas: sou uma inconformada.

Na contística da autora, contudo, a metamorfose vai além dos limites de cada texto; alcança também a organização dos livros onde os contos se encontram, as antologias, cuja composição ela também revê a cada nova edição, interferindo na organização e mixagem dos textos. Veremos a seguir o caso bastante peculiar de um de seus livros.

## **O CASO DE O JARDIM SELVAGEM**

Em 2015, celebrou-se o cinquentenário da primeira edição da coletânea de contos *O jardim selvagem*, de Lygia Fagundes Telles, data que foi lembrada em alguns eventos acadêmicos com palestras e mesas-redondas pelo País. À primeira vista, o tema do jubileu de uma obra literária parece nada esconder, pois se refere a um título específico e a uma data, 1965. Porém, um segundo olhar já abre ao crítico diversas possibilidades de abordagem, das quais escolho uma aqui.

Quais seriam essas possibilidades de abordagem? Indo do geral para o particular, uma seria explorar a simbologia que atravessa toda a obra ficcional de Lygia e destacar a insistência nas ambiguidades do comportamento humano, com personagens sempre oscilando entre a sanidade e a loucura, a verdade e a mentira, a lógica e a intuição, o desprendimento e o egoísmo, o prazer e o dever. Ou, neste caso, entre ser *jardim* – esse espaço ordenado e belo, essencialmente apolíneo, sujeito a podas e regas; ou *selvagem*, de natureza dionisíaca, sem peias, regras e normas, guiando-se pelo instinto e obedecendo à lei natural da sobrevivência dos mais aptos. A própria imagem do jardim, tão recorrente em Lygia, com suas ressonâncias míticas e psicológicas, possibilitaria por si só um amplo passeio pela sua ficção. O paradoxo exposto no título, portanto, espelha as preferências temáticas de Lygia Fagundes Telles ao longo de toda a sua obra. Daí a propriedade de a autora ter escolhido o título desse conto específico, e não de outro da antologia, para nomear o volume.

Uma segunda abordagem possível seria restringir a análise ao conto “O jardim selvagem”, cujas ações são filtradas pelos olhos de uma menina, o que relativiza a percepção dos fatos pelo leitor, já que a confiabilidade da jovem narradora é posta em dúvida a cada momento. Uma terceira opção seria falar sobre o livro mesmo, sobre o volume de 1965 que reunia doze contos inéditos. Observar os laços temáticos que os unem, sua construção, a atmosfera que os perpassa, seus cenários, personagens e narradores – todos os aspectos formais envolvidos – e tentar descobrir nesse entrecruzar de fios narrativos a organicidade do conjunto.

Um nó que se coloca para quem quisesse privilegiar esse enfoque seria cotejar este livro de 1965 com sua segunda edição, de 1973, totalmente reformulada. Pois minha escolha foi justamente essa, comparar as duas edições em suas semelhanças e diferenças, uma opção que tem raízes mais antigas, bem anteriores às comemorações de seu cinquentenário.

Em 2008, percebendo que muitos de meus estudos sobre Lygia não estavam mais disponíveis, seja por figurarem em edições esgotadas ou em revistas acadêmicas de circulação restrita, decidi reuni-los em *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Acrescentei um capítulo sobre os textos memorialistas da autora e, pensando em aliviar a tarefa de possíveis mestrandos e doutorandos, incluí um levantamento da fortuna crítica então existente sobre a autora e a listagem dos seus contos, traçando a trajetória editorial de cada um.

Diferentemente dos romances, os textos que compõem os volumes de contos de um autor não nascem simultaneamente, como um projeto orgânico e uno. Em geral, eles se estruturam a partir do aproveitamento de textos pré-existentes. O contista, então, procede a uma seleção desse material de que dispõe, incluindo alguns textos e descartando outros, e faz isso atendendo a um critério que tem em mente – seja ele temático, formal, cronológico ou estético, o que dará organicidade ao conjunto. Nos contos de Lygia, esse processo de inclusões, reagrupamentos e descartes é habitual e norteou a organização de boa parte de seus volumes de contos.

Como tantos outros escritores, Lygia parece escrever sempre a mesma história, como se nunca estivesse plenamente satisfeita com o resultado de seu trabalho. Isso se evidencia na repetição de cenários, personagens, conflitos, épocas retratadas, gestos e particularidades de linguagem. Repete-se também um amplo leque de imagens de valor simbólico, como estátuas, fontes, anões, jardins, gatos, que apontam para a existência de uma espécie de “mitologia pessoal” em sua ficção. Outra característica bem marcante dos seus contos e que se afina com a consciência e o respeito que a autora tem para com a presença do leitor são os finais em aberto. Os contos poucas vezes terminam com o ponto final. O nó da intriga não se desata totalmente, Lygia deixa que o leitor complete a história, é dele o último lance do jogo narrativo.

Decorrem de disciplinada autocrítica da autora outras duas constantes de seu trabalho, que são a cuidadosa revisão dos textos a cada nova edição e a organização de boa parte de seus volumes de contos pela mixagem de textos antigos e novos. Essa particularidade parece ser responsável pelo extravio de alguns excelentes contos da autora, como de “O tesouro”, que desapareceu com a segunda edição de *O jardim selvagem*, de 1973. Contudo, isso também já permitiu o ressurgimento de outros textos que se haviam perdido pelo caminho, como é o caso de “Emanuel”, inicialmente publicado numa revista feminina em 1980, republicado numa coleção paradidática no mesmo ano, e depois em livro em 1981. Desaparecido durante muitos anos, retornou em *Um coração ardente*, a nova coletânea de contos organizada pela própria autora e lançada pela Companhia das Letras em 2012, por ocasião da reedição de sua obra.

Os seus primeiros volumes de contos, hoje esgotados ou raros e que nunca foram republicados – *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949) e *Histórias do desencontro* (1958) –, escapam ao procedimento de mixagem de textos publicados e inéditos. Embora mantidos no ostracismo por vontade da própria Lygia, os dois últimos, de 1949 e de 1958, constituem o berço original de 18 histórias (das 26 que somam os dois livros) que depois foram retomadas em uma ou mais publicações da autora e em diversas antologias. Entre elas estão alguns clássicos, como “A confissão de Leontina” e “O menino” (de *O cacto vermelho*); bem como “As pérolas”, “Eu era mudo e só”, “Natal

na barca” e “Venha ver o pôr do sol” (de *Histórias do desencontro*). Na nova antologia *Um coração ardente*, da Companhia das Letras, há um conto de 1949 e quatro de 1958, inclusive o que dá título à nova coletânea.

O recurso à mixagem na estruturação dos volumes de contos tem início bem cedo na obra de Lygia, com *Histórias escolhidas* (1961), prática que já é anunciada pelo título. São 14 as histórias escolhidas, seis buscadas em *O cacto vermelho* e oito em *Histórias do desencontro*, sendo apenas dois dos 16 contos – “As cerejas” e “O noivo” – inéditos. Segundo a autora informa em nota, ambos foram produzidos em 1960, portanto no ano anterior ao de sua publicação. Esses dois contos foram mais tarde republicados, respectivamente, nas coletâneas *Meus contos preferidos* (2004) e *Meus contos esquecidos* (2005), retornando, mais uma vez, em *Um coração ardente* (2012), a nova antologia da Companhia das Letras.

Esse procedimento de retomar textos prévios ou de rearranjá-los a cada nova edição intensifica-se a partir da década de 1970. A primeira edição de *O jardim selvagem*, em 1965, trazia doze contos inéditos, porém esse mesmo livro, na sua segunda edição, em 1973, mantém o mesmo número de textos (doze), mas repete apenas cinco dos contos da primeira edição: “A medalha”, “Dezembro no bairro”, “O jardim selvagem”, “A caçada” e “O tesouro”. Entre os doze contos, somente um é inédito, “O dedo”, que seria depois republicado apenas mais duas vezes, em *Filhos pródigos* e *Mistérios*, sem entrar em nenhuma das muitas antologias que incluem contos de Lygia.

Essa alteração radical na composição da segunda edição do livro descaracterizou *O jardim selvagem* como volume autônomo, confundindo-o com as duas primeiras edições de *Antes do baile verde* (1970, 1975), para onde migraram diversos de seus textos. Talvez seja esse o motivo de nunca ter havido uma terceira edição, nem mesmo quando a Editora Rocco reeditou a obra da autora no final dos anos 90, ou quando a Companhia das Letras fez o mesmo entre 2009 e 2012. Vejamos as diferenças dessas duas edições:

**Quadro 1 – *O jardim selvagem* em suas edições iniciais\***

| 1ª edição – 1965                | 2ª edição – 1973          |
|---------------------------------|---------------------------|
| <b>A medalha</b>                | <b>A medalha</b>          |
| Um chá bem forte e três xícaras | As cerejas                |
| O espartilho                    | Gaby                      |
| A janela                        | O encontro                |
| Antes do baile verde            | <b>Dezembro no bairro</b> |
| <b>A caçada</b>                 | O dedo                    |
| A chave                         | O noivo                   |
| <b>Dezembro no bairro</b>       | Venha ver o pôr do sol    |

|                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| Uma história de amor          | <b>O jardim selvagem</b> |
| <b>O tesouro</b>              | <b>A caçada</b>          |
| Meia-noite em ponto em Xangai | A ceia                   |
| <b>O jardim selvagem</b>      | <b>O tesouro</b>         |

\*Obs: os contos estão listados na sequência em que se apresentam nos dois livros. Grifamos em negrito os títulos dos textos que se repetem nas duas edições.

Mas onde foram parar os contos rejeitados da edição original de *O jardim selvagem*? E de onde vieram os que entraram em seu lugar na segunda?

**Quadro 2 – Destino e origem dos demais contos\*\***

| 1ª edição – 1965<br>Para onde foram                  | 2ª edição – 1973<br>De onde vieram |
|--|------------------------------------|
| Um chá bem forte e três xícaras<br>ABV 2, ABV 3, MCE | As cerejas<br>HE                   |
| O espartilho<br>FP, EBS                              | Gaby<br>SPC (antologia)            |
| A janela<br>ABV 1, ABV 2, ABV 3                      | O encontro<br>HD, HE               |
| Antes do baile verde<br>ABV 1, ABV 2, ABV 3, MCP     |                                    |
|  | O dedo (inédito)                   |
| A chave<br>ABV 1, ABV 2, ABV 3, MCE                  | O noivo<br>HE                      |
|  | Venha ver o pôr do sol<br>HD, HE   |
| Uma história de amor (sem republicação)              |                                    |
| Meia-noite em ponto em Xangai<br>ABV 1, ABV 2, ABV 3 | A ceia<br>HD                       |

\*\*As siglas indicadas correspondem aos seguintes livros de contos da autora: ABV 1, 2 e 3 (*Antes do baile verde*, 1ª, 2ª e 3ª ed.); FP (*Filhos pródigos*); EBS (*A estrutura da bolha de sabão*); MCP (*Meus contos preferidos*); MCE (*Meus contos esquecidos*); HE (*Histórias escolhidas*); SPC (*Os sete pecados capitais*); HD (*Histórias do desencontro*).

Dois contos simplesmente desapareceram: “Uma história de amor”, presente apenas na edição de 1965, e “O tesouro”, que se manteve nas duas edições desse volume e que depois de 1973 nunca foi republicado, nem mesmo nas muitas antologias em que há textos da autora. É uma pena, pois se trata de um belo conto de iniciação masculina.

É interessante observar que cinco dos contos da edição original de *O jardim selvagem* (“A caçada”, “A medalha”, “Antes do baile verde”, “O jardim selvagem” e “Dezembro no bairro”) e dois dos introduzidos na segunda edição (“As cerejas” e “Venha ver o pôr do sol”) constam do volume *Meus contos preferidos*, onde Lygia diz ter reunido os seus “contos do coração”, textos cujas tramas “giram em torno dos encontros e desencontros, da busca e da solidão” (TELLES, 2004, p. 9).

Mas que inquietação interna leva uma escritora do porte de Lygia a incansavelmente rever seus textos e suas antologias, modificando-os a cada nova edição? Ela se justifica declarando-se “uma inconformada”, porém talvez fosse mais acertado chamá-la de perfeccionista. Para os pesquisadores de sua obra, coloca-se o problema de localizar qual a forma definitiva (ainda que provisória) de cada narrativa e de cada volume de contos, ou tomar essas alterações como objeto de estudo, como fiz em um capítulo de *A metamorfose dos contos de Lygia Fagundes Telles*, ou como fez Vicente Ataíde num dos estudos críticos de *A narrativa de ficção*.

### **LYGIA EM ROUPA NOVA: A REEDIÇÃO DA COMPANHIA DAS LETRAS**

A reedição do conjunto da obra de Lygia Fagundes Telles, realizada pela Companhia das Letras de 2009 a 2012, além da cuidadosa revisão a que a autora sempre submete seus textos e do também cuidadoso projeto gráfico que é marca dessa editora, trouxe como novidade a inclusão de alguns títulos inéditos – um livro de crônicas e duas antologias de contos.

As crônicas de *Passaporte para a China* narram as peripécias da visita da autora àquele país em 1960, quando integrou a delegação de intelectuais convidados para as comemorações do 11º aniversário da República Popular da Nova China. Essa viagem se estendeu por quase um mês, e dela resultaram 29 breves textos datados que deveriam ter sido publicados no jornal *Última Hora* (mas isso não aconteceu). Quanto aos livros de contos, em prosseguimento a *Histórias de mistério*, já no mercado desde 2004, foi editado *O segredo e outras histórias de descoberta*, ambos volumes temáticos claramente direcionados à leitura escolar. Além desses dois livros, chama a atenção uma nova antologia, *Um coração ardente*, reunindo dez contos mais antigos, selecionados pela própria autora e publicados originalmente entre 1949 e 1981.

Em geral, os livros de contos de um autor não são rotulados como antologias. Contudo, eles na realidade estruturam-se a partir de um número maior de textos já existentes. O contista, então, procede a uma triagem, incluindo alguns e descartando outros, atendendo a um propósito que tem em mente – temático, formal, cronológico ou estético. Nos contos de



Lygia, esse processo de mixagem, que implica inclusões, reagrupamentos e descartes, é habitual e norteou também a organização dessa nova antologia.

Os dez contos de *Um coração ardente* estão assim distribuídos, de acordo com a cronologia de sua primeira edição em livro da autora (desconsiderando-se, pois, edições em jornais, revistas e antologias) e com as reedições posteriores:

- 1949 – “A estrela branca”, de *O cacto vermelho* (e, depois, de *Histórias escolhidas*, 1961, e *Mistérios*, 1981);
- 1958 – “Um coração ardente”, de *Histórias do desencontro* (e, depois, de *Histórias escolhidas*, 1961, e *Mistérios*, 1981);
- 1958 – “Biruta”, de *Histórias do desencontro* (e, depois, de *Histórias escolhidas*, 1961);
- 1958 – “As cartas”, de *Histórias do desencontro* (e, depois, de *Histórias escolhidas*, 1961);
- 1958 – “O encontro”, de *Histórias do desencontro* (e, depois, de *Histórias escolhidas*, 1961; *O jardim selvagem*, 2ª ed., 1973; *Mistérios*, 1981, e *Meus contos esquecidos*, 2005);
- 1961 – “O noivo”, de *Histórias escolhidas* (e, depois, de *O jardim selvagem*, 2ª ed., 1973; *Mistérios*, 1981, e *Meus contos esquecidos*, 2005);
- 1961 – “As cerejas”, de *Histórias escolhidas* (e, depois, de *O jardim selvagem*, 2ª ed., 1973, e *Meus contos preferidos*, 2004);
- 1965 – “Dezembro no bairro”, de *O jardim selvagem* (e, depois, de *O jardim selvagem*, 2ª ed., 1973, e *Meus contos preferidos*, 2004);
- 1973 – “O dedo”, de *O jardim selvagem*, 2ª ed. (e, depois, de *Filhos pródigos*, 1978, e *Mistérios*, 1981);
- 1981 – “Emanuel”, de *Mistérios*.

Se compararmos essa relação cronológica com o sumário de *Um coração ardente*, veremos que, diferentemente do que acontecera com a organização original de *Antes do baile verde*, o alinhamento dos títulos não obedece à cronologia (no livro citado, a cronologia é invertida). Um dado, porém, chama a atenção, que é o fato isolado de um dos contos, justamente o mais recente de todos, ter sido editado em apenas um livro da autora. Trata-se de “Emanuel”, que reaparece agora nesta nova antologia e sobre o qual faremos a seguir algumas considerações.

## O RETORNO DE “EMANUEL”

É curioso que, no universo de pouco mais de uma centena de contos, “Emanuel” seja um dos textos menos republicados. Inicialmente, saiu em versão mais breve, em janeiro de 1980, na revista *Cláudia*, sendo incluído nesse mesmo ano entre os textos selecionados para a série didática *Literatura Comentada*, da Editora Abril. Um ano depois, o conto sofreu

uma radical transformação<sup>2</sup> ao incorporar-se a outros textos de viés fantástico da autora na coletânea *Mistérios* (1981), da Nova Fronteira, concebida e organizada pelos estudiosos Maria Luiza e Alfred Opitz, então residentes na França. “Emanuel”, assim como “O muro”, são certamente os textos que sofreram maiores alterações de uma edição para outra.

Nesta segunda versão de “Emanuel”, Alice, a narradora-protagonista, passa de “trintona” a “quarentona”. Dez anos mais de insatisfação e carência exacerbam suas fantasias, seus delírios. O feminismo não faz sentido para ela, que deseja desesperadamente ser amada, entregar-se com paixão a um homem. Daí a invenção de Emanuel, o belo amante de olhos verdes, ficção criada num repente para impressionar os amigos numa festa. Com seus olhos deslumbrantes e seu carro importado, o amante de Alice é um gato – diríamos hoje –, só que nesse caso era um gato mesmo, ao pé da letra. Ela joga com a ambiguidade e fala de seu gatinho de estimação como se falasse do namorado. Mas como, tanto na *Bíblia* como nos contos de fadas, a palavra tem poder, não é de estranhar que gato e amante recebam o mesmo nome mágico, Emanuel, “aquele que há de vir”, o salvador.

A mudança de editora nos anos 90 trouxe *Mistérios* a público mais uma vez. A nova edição, agora pela Rocco, apresentou apenas ligeiras alterações, praticamente imperceptíveis ao leitor: mudanças na pontuação e no uso de maiúsculas ou na supressão de algum adjetivo supérfluo. Com a virada de século, Lygia traz sua obra para São Paulo, onde reside, e para a Companhia das Letras. “Emanuel” retorna integrando *Um coração ardente* (2012), a coletânea organizada pela autora, e, mais uma vez, ela se debruçou sobre seu texto, fazendo diversas modificações. Menos drásticas do que as de 1981, porém mais visíveis do que as discretas mudanças de 1998. Pode-se dizer que “Emanuel” representa metonimicamente toda a obra de Lygia Fagundes Telles. Neste conto estão presentes as principais características que atravessam a ficção da autora. A primeira delas, percebida já num primeiro contato, é o envolvimento emocional que o texto de Lygia provoca no leitor. Uma leitura em voz alta diante de uma plateia (uma sala de aula, por exemplo) logo deixa visível sua carga dramática, a tensão crescente que se projeta rumo ao desfecho, como numa peça teatral.

Aliás, a ficção de Lygia apresenta algumas peculiaridades que não observamos na produção da maioria de outros autores. Em primeiro lugar, a autora decretou o banimento de seus primeiros livros por considerá-los imaturos. Hoje, os livros anteriores a 1954, data da publicação do romance *Ciranda de pedra*, estão praticamente indisponíveis. Dessa severa autocrítica decorrem outras duas marcas de seu trabalho: a constante revisão de seus textos a cada nova edição e a organização de boa parte de seus livros de contos pela mixagem de textos antigos e novos. Essa particularidade parece ser responsável pelo extravio de alguns

---

<sup>2</sup> Uma análise das transformações deste conto na edição de 1981 pode ser encontrada em “A metamorfose dos textos”, na segunda parte de *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (SILVA, 2001, p. 31).

contos excelentes da autora. Contudo, também essa constante mixagem permite o ressurgimento de textos que se haviam perdido pelo caminho, como é o caso de “Emanuel”. O conto, com sua extensão reduzida, condiz com o tempo escasso e com o ritmo acelerado da vida de hoje. Isso se reflete em Lygia na voz do narrador, que conforma o ritmo narrativo à temática desenvolvida. O ritmo em “Gaby”, de *Os sete pecados capitais*, por exemplo, é lentíssimo, cheio de frases incompletas que espelham a preguiça do protagonista. Em outros contos de conflito mais agudo, em lugar da lentidão da narrativa cronológica, o narrador faz seu relato transitar por diversos tempos, valendo-se de *flashbacks* (ou até de *flashforwards*, como em “O muro”) e desvelando ao leitor tanto os acontecimentos do plano físico (as ações propriamente ditas), como também os que se passam na sua mente. Este procedimento pode ser visto em “Emanuel” e também em “Senhor Diretor”, outro dos contos menos republicados da autora. Esse ir e vir cria um ritmo tensional que envolve emocionalmente o leitor, permitindo-lhe uma dupla visão dos acontecimentos, que são vistos simultaneamente “por dentro” e “de fora”.

Imbricada ao ritmo, a atmosfera é um elemento quase impalpável, cuja construção se dá pela combinação de múltiplos artifícios – escolha do vocabulário, sonoridade das palavras, pontuação, extensão das frases, repetições etc. Poucos ficcionistas conseguem ser criadores de tramas e também de atmosfera, alinhando-se Lygia entre essa minoria, ao lado de Edgar Allan Poe e Machado de Assis. Em “Emanuel”, por exemplo, é a atmosfera criada em torno do jovem amado de Alice que dá foros de plausibilidade à sua chegada. Se compararmos as duas primeiras versões deste conto, veremos que, na reescritura, a autora inseriu alguns elementos fundamentais para dar verossimilhança aos acontecimentos, como um súbito vento de tempestade e uma alusão bíblica, predispondo o leitor a acreditar que o gato se tenha mesmo convertido no amante desejado.

E aqui chegamos a outra característica da ficção de Lygia, que é o recurso à intertextualidade. Ela aposta na inteligência do leitor, por isso convoca-o a participar da construção dos seus textos, deixando lacunas abertas e distribuindo alusões que, como anzóis, físgam sua curiosidade, acionando seu conhecimento prévio. São menções a leituras de domínios diferentes: da tradição, como a mitologia, os textos bíblicos e as histórias folclóricas; ou da literatura (neste conto, a novela *O velho e o mar*, de Hemingway).

Em “Emanuel”, o texto bíblico já se anuncia no título e no nome do amado, o mesmo nome de Jesus, e também na cena final, quando, em meio à ventania, “a voz de Afonso pairando sobre as águas” anuncia a chegada de Emanuel. A frase alude ao Gênesis, ao momento da criação, tornando verossímil a metamorfose do gato de Alice. Se o nome do amante inventado foi buscado na *Bíblia*, o da narradora saiu de um clássico da literatura infantil inglesa, onde há um estranho gato que aparece e desaparece, total ou parcialmente, à sua vontade. No mundo da Alice de Carroll, assim como no da Alice de Lygia, tudo pode acontecer.

A propósito, na ficção de Lygia a escolha dos nomes das personagens é muitas vezes motivada, como ocorre com os protagonistas Alice e Emanuel. Mas esta não é a única Alice na ficção da autora. Em “A ceia”, há outra Alice em situação diametralmente oposta: é uma mulher beirando a velhice que tem um último encontro (sua “última ceia”) com o amante que vai se casar com uma jovem. Enquanto a primeira vive seu momento epifânico de revelação do amor, a outra se defronta com a ruptura, que aponta para a decadência e a solidão da velhice.

Um traço bem típico dos contos da autora e que se afina com a consciência que ela tem da presença do leitor são os finais em aberto. Os contos não terminam no ponto final, é do leitor o último lance do jogo narrativo. Afinal, como termina “Emanuel”? Várias opções se oferecem, tanto no plano racional como no sobrenatural: teria um passante também chamado Emanuel coincidentemente batido à porta errada? Afonso, um gozador, estaria fazendo uma brincadeira de mau gosto com a amiga? O gato de fato se teria transformado no belo amante? O leitor escolhe sua opção, enquanto Lygia se equilibra entre as duas possibilidades, na oscilante linha do fantástico. Esse procedimento, que envolve emocionalmente o leitor como uma charada – “Decifra-me ou te devoro!” – repete-se em muitos outros contos da autora, como em “O noivo”, “O encontro”, “A caçada”, “Os objetos”, “As formigas” ou em “Tigrela”.

### **LYGIA E SEUS LEITORES – CUMPLICIDADE E AMOR**

Numerosos teóricos têm procurado identificar traços comuns, ou parentescos, entre os contistas contemporâneos. Esses estudos reconhecem diversas tendências na obra de Lygia, como a análise psicológica, sobretudo de personagens femininas, seguindo a trilha de Machado de Assis; os contos de atmosfera, à semelhança de certas ficções de Edgar Allan Poe; o flagrante de uma epifania, como nos contos de James Joyce; o estranhamento de situações-limite que desafiam a lógica, na linha do realismo fantástico hispano-americano. São tendências que não se excluem, antes se reforçam mutuamente. Por outro lado, a cor local, a ênfase nas ações e a temática social, a miséria e a violência, tão fortes em outros contistas, são ocorrências secundárias, ainda que não de todo ausentes, no conjunto da ficção lygiana.

Em seu primeiro romance, que ela considera seu verdadeiro “marco zero”, *Ciranda de pedra* (1954), o título aglutina várias dessas imagens, pois se refere a uma fonte no jardim da casa da família da protagonista, que tem o jorro de água rodeado por uma ciranda de cinco anões de pedra. Mas há outros anões ainda. Um anão de pedra é o protagonista de “Anão de jardim” – uns e outro são estátuas, representações de anão. Por outro lado, também existem indivíduos anões na ficção da autora, como os artistas de “O moço do

saxofone” ou o anão defunto em “Os objetos”. Em “As formigas”, há um esqueleto de anão em processo de retorno à vida, algo aterrorizante como as histórias de Poe e de Lovecraft. Nas versões anteriores de “Emanuel”, anão aparece como um pejorativo, quando Alice descreve um convidado da festa (“o homenzinho de cravo no peito”) como um anão.

Se a intertextualidade remete o leitor para outras leituras e outros autores, e se a reiteração de imagens leva-o a reconhecer um padrão repetitivo na escritura da autora, em Lygia existe ainda outra característica nesse traço alusivo e reiterativo – são os reaproveitamentos que a autora faz de sua própria obra em textos novos. “Emanuel”, por exemplo, tem a cena do acolhimento do gatinho de rua reaproveitada e expandida no romance *As horas nuas*, de 1989. A cena é desse conto de 1980, mas o nome do gato de Rosa Ambrósio foi buscado mais atrás, num conto de *O cacto vermelho*, de 1949<sup>3</sup>.

É com *Histórias escolhidas* (1961) que a autora inaugura a prática da mixagem, o que já é anunciado pelo título. Dos dezesseis contos desse volume, seis são de *O cacto vermelho*, oito são de *Histórias do desencontro* e apenas dois, “As cerejas” e “O noivo”, são inéditos, produzidos, segundo informado em nota, em 1960, portanto no ano anterior ao da publicação. Esses dois contos foram republicados respectivamente nas coletâneas *Meus contos preferidos* (2004) e *Meus contos esquecidos* (2005), agora retornando em *Um coração ardente*.

Esse procedimento de retomar textos prévios ou de rearranjá-los a cada nova edição intensifica-se a partir da década de 1960. É interessante observar que quatro dos contos da edição original de *O jardim selvagem* e três dos introduzidos depois constam do volume *Meus contos preferidos*, em que Lygia diz ter reunido os seus “contos do coração”.

Quando organizei esta antologia, não pensei nos meus leitores-cúmplices, quis apenas a liberdade de correr o risco de me enganar. Seleccionei de cada livro os contos preferidos, tarefa difícil. E fácil, afinal são os contos do meu coração. (TELLES, 2004, p. 9).

Nesta declaração, percebe-se um traço bem nítido da autora, a proximidade, ou cumplicidade, como ela prefere dizer, com seu leitor. Um leitor que muitas vezes rompe sua aura de irreabilidade, sua fantasmagoria de ser virtual e entra em contato direto com ela, manifesta-se em pessoa, como plateia, visita, missivista ou voz ao telefone. Deixa de ser o leitor ideal para ser o leitor concreto, um leitor que tem preferências muito suas na leitura da obra de Lygia. Um leitor que indagou, fez cobranças, estranhou ausências, exigiu inclusões e que se manifestou logo que a antologia *Meus contos preferidos* chegou às

---

<sup>3</sup> Há um estudo minucioso do processo de construção desse romance no ensaio “Um jogo de deciframento: *As horas nuas*”, em *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (SILVA, 2009).

prateleiras. Também eu escrevi reclamando a ausência do meu conto preferido, “A mão no ombro”. A autora relata:

Algumas cobranças foram delicadas, ah, que pena ter deixado de fora aquela menina que lidava com um herbário, mas eu não gostava desse conto? E por que fui esquecer a confissão da jovem dançarina de aluguel? Um conto muito antigo, é certo, mas se a ficção não é datada... Vieram também os pitos, alguns enérgicos, ora, uma lástima quando o autor não sabe avaliar o que deve ou não ficar na penumbra. (TELLES, 2005, p. 7).

Num gesto de generosidade que bem pouco se vê, essa grande escritora atendeu a seu público e editou, em janeiro do ano seguinte, sua nova antologia, *Meus contos esquecidos*, onde tampouco estava meu favorito...

Na nova coletânea da Rocco estão dois contos da primeira edição de *O jardim selvagem* (“Um chá bem forte e três xícaras” e “A chave”) e quatro da segunda (“Gaby”, “O encontro”, “O noivo” e “A ceia”). É de se ressaltar que “Emanuel” não se encontra nem entre os preferidos, nem entre os esquecidos. Foi resgatado do limbo somente em 2012, quando Lygia preparou *Um coração ardente*, esta antologia nova da Companhia das Letras, só de contos antigos.

Mas, afinal, qual o segredo das narrativas de Lygia? Por seu estilo despojado, pelo tom que às vezes beira a confidência, pelo sensível desvendamento da intimidade de suas personagens, pela universalidade dos temas que aborda, pelo uso do simbólico (jamais tornado hermético), Lygia Fagundes Telles exerce um forte apelo junto ao público. Seus textos têm a rara virtude de alcançar tanto o leitor comum, que vê neles espelhados um pouco de seus próprios anseios, como o exigente leitor erudito, que logo percebe, sob a aparente facilidade da linguagem, a cuidadosa arquitetura que sustenta as tramas. Esse apelo que sua ficção tem justifica a profusão de antologias de diversos tipos, tamanhos e formatos em que aparece, assim como explica a fidelidade de seu público leitor.

## REFERÊNCIAS

ATAÍDE, Vicente. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

FRYE, Northrop. *Fables of identity*. New York: Harcourt, 1963.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MONTEIRO, Leonardo *et al.* (Orgs.). *Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Abril, 1980. [Coleção Literatura Comentada].

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Meus contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

\_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Civilização Brasileira/Três, 1973.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. A metamorfose dos textos. In: *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985; 2. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

\_\_\_\_\_. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Editora da UFG, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. Resgatando um tesouro. In: GOMES, Carlos M.; LUCENA, Suênio (Orgs.). *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação; Itabaiana: UFS, 2013, p. 35-48.

## LES SOCIÉTÉS QUI MARGINALISENT, ABRUTISSENT ET MUSÈLENT : *SP INVISÍVEL* ET LA PRÉCARISATION HUMAINE

À Júlio Lancellotti

Paulo Henrique Fernandes SILVEIRA <sup>1</sup>

**Résumé :** Depuis l'Antiquité, les sociétés marginalisent, abrutissent et musèlent une grande partie des personnes qui vivent dans les grandes villes. Cette partie marginalisée par la société, affirme Rancière, c'est la partie des *sans-part*. Un projet social dans la ville de São Paulo, le *SP Invisível*, vise à donner la parole aux personnes qui vivent dans la rue. Cela semble être une manière de questionner cette terrible partage.

**Mots-clés :** Homère ; abrutissement ; *numerus clausus* ; Rancière; *SP Invisível*; subjectivation.

**Resumo:** Desde a Antiguidade, as sociedades marginalizam, embrutecem e silenciam grande parte das pessoas que vivem nas grandes cidades. Essa parte marginalizada pela sociedade, afirma Rancière, é a parte dos sem-parte. Um projeto social na cidade de São Paulo, o *SP Invisível*, visa dar a palavra a pessoas que vivem em situação de rua. Essa parece ser uma maneira de questionar essa partilha terrível.

**Palavras-chaves:** Homero; embrutecimento; *numerus clausus*; Rancière; *SP Invisível*; subjetivação.

« *Nous savons que c'est cela qui définit la vision abrutissante du monde : croire à la 'réalité' de l'inégalité* » Jacques Rancière.

### I.

Comme cela se passe à propos d'autres grands thèmes de la pensée occidentale, Homère nous offre un modèle pour nous faire penser à un homme abruti par les circonstances de son existence. Déjà dans l'antiquité, Platon et Aristote reconnaissent dans un des personnages de l'*Odyssée*, Polyphème, un Cyclope qui vit isolé dans une grotte remplie de moutons, de chevreaux et d'autres animaux, les traits d'une personne inculte, violente et impitoyable. Pour être plus précis, les Cyclopes ne sont pas des êtres humains, ce sont des géants monstrueux. Cependant, leurs comportements, comme l'ont bien analysé Adorno et Horkheimer dans le livre *La Dialectique de la raison*, reflètent les positions de tous ceux qui défendent toute forme de société patriarcale, « basée sur l'oppression de ceux qui sont physiquement les plus faibles » (1974, p. 77).

Parmi ses nombreuses escales pendant les années de voyage vers sa patrie, Ulysse accoste sur l'île des Cyclopes. Avant d'établir un contact avec eux, Ulysse fait une brève analyse sur la forme d'organisation sociale de ces géants :

---

<sup>1</sup> Professeur à l'Université de São Paulo. Chercheur à l'Institut de Estudos Avançados (IEA) de l'Université de São Paulo. Email: [paulohenrique.silveira@bol.com.br](mailto:paulohenrique.silveira@bol.com.br).



Nous arrivons au pays des orgueilleux Cyclopes, de ces hommes qui vivent sans lois, qui se confient aux soins des dieux, qui ne sèment aucune plante et ne labourent jamais la terre. Là tout s'élève sans semence et sans culture ; Jupiter, par ses pluies abondantes, fait croître pour ces géants l'orge, le froment et les vignes, qui, chargées de grappes, donnent un vin délicieux. Les Cyclopes n'ont point d'assemblées, ni pour tenir conseil, ni pour rendre la justice ; mais ils vivent sur les sommets des montagnes, dans des grottes profondes, et ils gouvernent leurs enfants et leurs épouses sans avoir aucun pouvoir les uns sur les autres (HOMÈRE, *L'Odyssee*, IX, vv. 105-115).

Ces quelques lignes d'Homère ont inspiré des interprétations différentes sur les causes de la brutalité et de la bestialité (*theriodes*) de ces personnages monstrueux. Dans ses principaux livres sur l'éthique et la politique, Aristote argumente que les Cyclopes ne font que ce qu'ils veulent et ne respectent pas les lois qui visent à promouvoir les actions vertueuses (*Éthique à Nicomaque*, X, 1180a ; *La Politique*, I, 1252b). La séquence du poème semble légitimer cette interprétation. Quand il rencontre Ulysse, le Cyclope Polyphème se refuse à respecter la *xenia*, une loi divine associée à Zeus, partagée par beaucoup de communautés, qui exige l'hospitalité aux suppliants et aux étrangers qui crient à l'aide (HOMÈRE, *L'Odyssee*, IX, vv. 266-79).

Dans ses analyses, Aristote rapproche les caractéristiques générales des Cyclopes de la bestialité des guerriers spartiates. Le philosophe soutient que l'éducation spartiate, en imposant des années d'exercices pénibles aux jeunes, avec l'objectif de les préparer pour lutter dans les guerres avec bravoure, finit par les bestialiser (*La Politique*, VIII, 1338b). Ce dressage les rend incapables de contenir leurs pulsions les plus violentes et ne les éduque pas à mener une vie vertueuse et heureuse en société.

Dans les poèmes antiques, Polyphème apparaît comme un guerrier énorme et fort, avec un seul œil au milieu du visage. Sans offrir beaucoup de détails, Homère affirme que le Cyclope avait été créé pour être un animal sauvage (*L'Odyssee*, IX, v. 119). En plus de n'offrir aucune hospitalité, Polyphème asservit Ulysse et ses compagnons, en les enfermant dans sa grotte. À la tombée du soir, il attrape, déchiquète et mange deux de ces prisonniers. Le lendemain matin, cette brutalité cannibale se répète. Ceux qui ont survécu déplorent les morts horribles de leurs amis et attendent, impuissants, le moment d'affronter le même destin. Ni les supplications, ni les pleurs abondants de ces hommes n'émeuvent le Cyclope impitoyable.

Dans le livre *Éthique à Nicomaque*, Aristote établit une opposition radicale entre la bestialité et la perfection héroïque et divine, comme celle d'Hector, personnage de l'*Iliade* d'Homère, dont la vertu nous dépasse de beaucoup (VII, 1145a). Selon le philosophe il est rare de trouver des exemples de ces deux figures extrêmes parmi les hommes. En plus de pouvoir être acquise par les habitudes, comme dans le cas de l'éducation spartiate, la bestialité peut être produite par des maladies ou par des privations qui amènent la personne à la démence.

Au début du livre *La Politique*, Aristote reprend ces concepts de bestialité, de perfection héroïque et divine et de vertu humaine (I, 1253a). L'homme, affirme le philosophe, dépend d'une association avec d'autres hommes pour se reproduire et pour être heureux. Au contraire de la famille et du village, la ville (*polis*) est autosuffisante. Pour cette raison, c'est la forme d'association qui accomplit le mieux ces deux finalités. Dans ce sens, l'homme est, par nature, un animal politique (*zôon politikon*), c'est-à-dire, un animal dont la nature est intrinsèquement associée à la ville. Un être qui, par nature et non pas par accident, est au-dessous ou au-dessus de l'humanité, comme un sauvage ou un dieu, est un être « sans-ville » (*apolis*).

Comme le souligne si bien Rancière, dans les dernières pages du livre *La Méésentente*, cette interprétation d'Aristote déplace la discussion sur la bestialité de l'univers des relations politiques de subjectivité vers l'univers des relations éthiques d'identité (1995, p. 183). De cette façon, elle cesserait d'être comprise comme une condition déterminée par un contexte social et politique spécifique, pour être comprise comme une position abstraite de l'identité des sauvages face aux identités des hommes vertueux et des dieux. En d'autres termes, Aristote serait en train de promouvoir « l'effacement des figures politiques de l'altérité » (Ibidem, p. 183).

La lecture que Platon fait de ce passage d'Homère, quelques années avant la lecture d'Aristote, un de ses élèves les plus perspicaces, suggère d'autres causes sociales et politiques pour la bestialité. Dans le livre *Les Lois*, probablement son dernier ouvrage, Platon perçoit des caractéristiques positives dans les organisations sociales qui précèdent la formation des villes. Bien qu'elles n'eussent pas d'assemblées, de législateurs et d'institutions, les communautés primitives jouissaient de paix et d'harmonie. Comme ils vivaient isolés, les hommes maintenaient, les uns avec les autres, une disposition aimable et affectueuse, en outre, comme ils ne manquaient pas de nourriture, ils n'avaient pas besoin d'entrer en conflit :

Dans une communauté où ne cohabitent jamais richesse et pauvreté, les mœurs les plus nobles auront toutes les chances d'apparaître ; en effet, ni démesure ni injustice, ni rivalités ni jalousies n'y prennent naissance. Voilà bien pourquoi les hommes étaient bons. Ils l'étaient aussi en raison de ce qu'on appelle « simplicité » (*euétheia*) : en effet, ce qui leur était présenté comme beau et comme laid, ils estimaient, en gens simples, que c'était la pure vérité et ils s'y conformaient. Nul n'aurait su, comme aujourd'hui, à force de savoir, y flairer un mensonge. (PLATON, *Les Lois*, III, 679b7-679c5).

Certains de ces arguments concernant les possibles communautés primitives étaient déjà apparus dans d'autres textes de Platon. Inspiré par le mythe des races, raconté par Hésiode dans le poème *Les Travaux et les jours*, le philosophe présente, dans le livre *Le Politique*, le modèle d'une société idéale, sans bêtes sauvages, sans guerres ou désaccords, dans laquelle les hommes et les animaux, gouvernés par les dieux et jouissant de l'abondance de nourriture, n'ont pas besoin de cultiver la terre (271c3-272B4).

Certes, cela ne peut pas être la description exacte de la société des Cyclopes. Dans ses poèmes, Homère indique clairement que ces géants sont des guerriers extrêmement agressifs et violents. Cependant, comme dans les communautés primitives et dans la société idéale imaginée par Platon, eux aussi vivent isolés au milieu de l'abondance de nourriture. L'arrogance et la brutalité des Cyclopes ne proviennent pas de leur nature sauvage, mais de leur conception patriarcale et autocratique de société (PLATON, *Les Lois*, III, 680b).

En ces termes, la bestialité et la brutalité des Cyclopes ne découlent pas, du moins, pas directement, comme Aristote le défend, de leur nature sauvage et étrangère à la civilité. D'autre part, tout en étant un être arrogant, Polyphème préserve la simplicité d'esprit que Platon reconnaît dans les communautés primitives.

Pour se délivrer, lui et ses camarades de la prison, Ulysse, qui est un personnage reconnu pour sa ruse, pour sa *metis*, élabore un plan pour tromper Polyphème. Dans le cadre de l'intrigue, il se présente au Cyclope sous un faux nom : « Mon nom est Personne : c'est Personne que m'appellent et mon père et ma mère, et tous mes fidèles compagnons » (HOMÈRE, *L'Odyssée*, IX, vv. 366-367). Après un autre repas cannibale du Cyclope, Ulysse lui offre le vin qu'il avait apporté, précisément, pour rendre l'hospitalité qu'il avait souhaité recevoir. Enivré et somnolent à cause de la boisson savoureuse, Polyphème devint une victime facile d'Ulysse et de ses compagnons, qui plantent un tronc d'olivier embrasé dans l'œil unique du géant. En hurlant, Polyphème demande de l'aide aux autres Cyclopes. Cependant, sa grotte était fermée par une pierre, et les Cyclopes qui étaient venus à sa rescousse entendirent, de l'extérieur, Polyphème lui-même nier le besoin d'aide : « Mes amis, Personne me tue, non par force, mais par ruse » (Ibidem, IX, v. 408).

Imaginant que Polyphème avait perdu la raison, les Cyclopes repartent sans lui apporter de l'aide. Dans une dernière tentative de capturer Ulysse et ses compagnons, Polyphème enlève la pierre qui entravait l'entrée de sa grotte et se met en attente de ceux qui tenteraient de s'échapper. S'agrippant au ventre des béliers et des brebis, ils réussissent tous à s'échapper. Pour la deuxième fois, l'astucieux Ulysse trouve un déguisement pour tromper le géant naïf.

Selon Seligmann-Silva, cette confrontation entre Ulysse et Polyphème est analogue à la confrontation entre le colonisateur civilisé et le natif sauvage (2005, p. 249). C'est en tant que représentant du pouvoir urbain qu'Ulysse cherche à imposer au Cyclope le respect de ses propres normes et coutumes. Indifférent à la loi de l'hospitalité qui lui est imposée lors de son premier contact avec les étrangers, Polyphème argumente qu'il n'épargnerait Ulysse et ses compagnons que si un sentiment l'inclinait à prendre cette décision (HOMÈRE, *L'Odyssée*, IX, v. 278). Apparemment, dans les communautés primitives comme celle des Cyclopes, les gens ne cherchent pas à freiner leurs désirs.

Les trames rationnelles et calculées d'Ulysse ne lui permettent pas d'agir avec la même naturalité que celle des Cyclopes. Pour dominer Polyphème, il a besoin de ravalier sa colère, d'attendre, froidement, que le géant dévore deux de ses compagnons, de servir son meilleur vin et de renoncer à son identité. Dans l'interprétation d'Adorno et de Horkheimer, cette stratégie d'Ulysse pour assurer sa conservation offre un modèle pour

que nous comprenions comment l'éclaircissement des idées et la civilisation exigent le sacrifice et la renonciation (1974, p. 64). Pour dominer la nature et les autres, l'homme éclairé et civilisé a besoin, avant tout, de se dominer.

Dans son essai « Ulysse en personne », Vernant reprend les principaux passages de l'*Odyssee* pour montrer que les nombreuses astuces d'Ulysse, sa *polumetis*, sont liées à sa disposition, selon la société dans laquelle il se trouve et les difficultés auxquelles il finit par faire face, pour se débarrasser de son identité. Derrière ses déguisements, au fond, Ulysse rend justice au nom sous lequel il se présente au Cyclope. En jouant avec les deux sens du mot français, Vernant affirme que, afin de savoir qui est Ulysse « en personne », nous devons comprendre ce que signifie pour le personnage de se nommer : Personne (1997, p. 26).

Il y a quelque chose de divin, nous rappelle Vernant, dans la capacité d'Ulysse de se défaire de son identité (1997, p. 26). Dans les poèmes d'Homère, les dieux aussi apparaissent et disparaissent aux hommes en assumant différents noms et personnages. D'autre part, il n'est certainement pas facile pour Ulysse de se présenter comme Personne. Au moment où il réussit à s'échapper de la grotte, Ulysse dévoile son vrai nom à Polyphème. Selon Vernant, il ne pourrait pas rester incognito pour très longtemps :

Perdre son identité, n'être plus personne, cela veut dire, pour un Grec de l'époque archaïque, que se sont effacés les repères conférant à un individu dans sa singularité le statut d'être humain : son nom, sa terre, ses parents, sa lignée, son passé, sa gloire éventuelle. Quand ces marques s'estompent ou se brouillent, tout mortel, si grand soit-il, cesse d'être lui-même. (1997, p. 40).

Les sans gloire ou « sans-nom », les *nonumnoi*, auxquels Hésiode se réfère dans le poème *Les Travaux et les jours*, sont comme les morts sans visage, les gens qui étaient oubliés de tous (VERNANT, 1997, p. 41). Lors du passage d'Ulysse par l'île d'Égypte, ses compagnons, transformés en porcs sur un caprice de la déesse Circé, éprouvent les expériences extrêmes de ceux qui perdent leur identité et commencent à exister absolument en marge de l'humanité (ibidem, p. 41).

Les compagnons d'Ulysse savent qu'ils sont des hommes dans des corps d'animaux (HOMÈRE, *L'Odyssee*, X, v. 240). En passant par l'Hadès, la région où se trouvent les morts, Ulysse rencontre Tirésias ; contrairement à ceux qui y résident, le devin garde son esprit ferme (Ibidem, X, v. 493-494). Dans un certain sens, ne pouvant être ni à un endroit ni à un autre, affirme Vernant, aussi bien Tirésias que les victimes de Circé sont dans la position d'exilés (1997, p. 42).

Dans les derniers chants de l'*Odyssee*, le poète fait passer par un dernier changement d'identité à Ulysse. Avant de marcher sur sa patrie, la déesse Athéna le transforme en un vieux mendiant ; elle flétrit sa peau, fait tomber ses cheveux blonds, brouille ses yeux et l'habille d'un manteau élimé et d'une tunique immonde (*L'Odyssee*, XIII, vv. 429-438). Encore une fois Ulysse réclame l'hospitalité. À son arrivée, il est bien accueilli par

Eumée, un serviteur qui ne refuse pas l'aide aux étrangers. Cependant, dans la séquence du poème, Ulysse est harcelé à plusieurs reprises par des gens riches et puissants qui s'amuse à humilier les misérables.

## II.

Dans les récits d'Homère, le personnage d'Ulysse incorpore alors trois formes de subjectivité politique associées à la précarisation et à la marginalisation sociale : l'esclave, l'étranger et le mendiant. Ces subjectivités se présentent associées à la vulnérabilité et aux conditions sous-humaines d'existence. Selon Vernant (1997), ces formes de subjectivités s'approchent d'autres types d'exclusion des sans gloire ou « sans-nom », des personnes qui ont été « bestialisées » et de celles qui ont été exilées.

Depuis presque trois mille ans, la culture occidentale travaille avec cet important registre littéraire sur la terreur de ces violences politiques. Depuis l'Antiquité, des philosophes comme Platon et Aristote essayent de comprendre ce grand autre de la civilisation représentée par les Cyclopes. Dans sa préface pour le livre *Les Damnés de la terre*, de Frantz Fanon, écrivain et militant pour l'indépendance algérienne, Sartre explique la façon dont ce grand autre a été reproduit, en plein XXe siècle, par les colonisateurs français.

Nos soldats d'outre-mer, repoussant l'universalisme métropolitain, appliquent au genre humain le *numerus clausus* puisque nul ne peut sans crime dépouiller son semblable, l'asservir ou le tuer, ils posent en principe que le colonisé n'est pas le semblable de l'homme. (...). La violence coloniale ne se donne pas seulement le but de tenir en respect ces hommes asservis, elle cherche à les déshumaniser. (2002, p. 23).

Éloigné de sa culture d'origine, arraché de son ambiance familiale, torturé par de nombreuses manières, obligé à travailler jour et nuit et mal alimenté, peu à peu le colonisé s'abrutit : « S'il résiste, les soldats tirent, c'est un homme mort ; s'il cède, il se dégrade, ce n'est plus un homme ; la honte et la crainte vont fissurer son caractère, désintégrer sa personne » (2002, p. 24). Le colonisateur européen, affirme Fanon, déclare que l'indigène est imperméable à l'éthique (2002, p. 44). Le colonisé est traité, fréquemment, comme un animal sauvage que l'on ne peut pas éduquer. Dans sa furie omnipotente et agressive, le colonisateur se confond avec ses fouets et ses fusils et oublie l'homme que, peut-être, un jour il a été. Dans une phrase lapidaire qui est rappelée par beaucoup d'autres auteurs, Sartre soutient que le colonisateur sous-estime le colonisé quand il ne comprend pas que : « nous ne devenons ce que nous sommes que par la négation intime et radicale de ce qu'on fait de nous » (2002, p. 25).

Le 17 octobre 1961, un mois après la publication du livre de Fanon, dans une campagne pacifique organisée par le Front de Libération Nationale algérien (FLN), des milliers de travailleurs algériens qui habitaient dans les bidonvilles et dans de petites maisons dans la périphérie de Paris ont essayé de faire une manifestation dans le centre-ville (NORDMANN, 2004). La police, sous le commandement de Maurice Papon, a réprimé violemment la manifestation ; les travailleurs ont été battus et assassinés, des centaines

de corps ont été jetées en divers points de la Seine. Selon des témoins, sans armes, les travailleurs recevaient les coups sans réagir. Les Algériens n'ont jamais pu enterrer les corps de leurs compagnons, les Français, un grand nombre d'entre eux muets par rapport au massacre, ont su le nombre exact des travailleurs assassinés. Pour Rancière :

Autour de ces corps deux fois disparus s'était en effet créé un lien politique, fait non d'une identification aux victimes ou même à leur cause mais d'une désidentification par rapport au sujet « français » qui les avait massacrés et soustraits à tout compte. (1995, p. 187).

Dans l'essai « La cause de l'autre », Rancière soutient que, à partir de ce massacre, il est clair que la police est une force de répression « qui prescrit le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible » (1997, p. 43). Dans une conception plus large du mot police, il lui incomberait de maintenir la hiérarchie sociale arbitraire qui détermine ceux qui doivent ou non être considérés. C'est aussi la police, soutient Rancière, « qui définit la part ou l'absence de part des parties » (1995, p. 52). Cette division policière implique, inévitablement, la rupture de la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe quel autre.

Par opposition directe aux fonctions de la police, Rancière conçoit la politique comme l'ensemble des activités qui ont pour but d'établir la part des sans-part (1995, p. 53). Pour cela, la politique doit configurer de nouveau l'espace qui définit les parcelles et l'absence de parcelles : « elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit » (Ibidem, p. 53). À l'extrême de l'inégalité et de l'injustice sociale, il y a les sans-part qui n'ont même pas le droit à la visibilité et à la parole. Dans ce sens, la politique commence à avoir des résultats quand elle réussit à fomenter un processus de subjectivation, entendu comme la production « d'une instance et d'une capacité de dénonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné » (Ibidem, p. 59).

Ces questions et ce tableau conceptuel nous permettent de percevoir l'importance des activités politiques comme celles du mouvement collectif *SP Invisível* (projet pour rendre visible la population qui demeure dans la rue). Depuis mars 2014, deux jeunes universitaires, Vinicius Lima, étudiant en journalisme, et André Soler, étudiant en cinéma, ont commencé à mettre à disposition, par les réseaux sociaux, une série de photos, des témoignages et des vidéos de personnes qui vivent dans les rues de la ville de São Paulo (<https://spinvisivel.org/>). Récemment, le collectif a commencé à avoir la collaboration d'autres jeunes qui, comme eux, réalisent ce travail gratuitement.

À partir de quelques questions générales, les interviewés sont invités à parler sur eux-mêmes et sur leurs expériences. Peu d'entre eux ont l'accès à l'ordinateur et à l'internet. Ainsi, ils n'ont pas d'accès non plus, au travail final de l'édition de leurs témoignages et de leurs images, ils ne peuvent même pas participer au débat avec les internautes à propos du matériel mis à disposition. Cependant, le *SP Invisível* lui-même enregistre quelques témoignages d'interviewés qui, d'une manière ou d'une autre, ont été conscients de la répercussion de leurs témoignages.

Depuis la présentation des membres du *SP Invisível*, les interviewés sont répartis dans le registre conceptuel de ceux qui font partie des invisibles de la ville de São Paulo. Les témoignages semblent reconnaître l'appartenance à la condition d'invisibles, sans que cette condition implique, naturellement, l'appartenance à un groupe de personnes qui serait organisé à partir de plaintes communes. La plupart des interviewés, hommes, femmes et transsexuels, sont des adultes, généralement isolés. Peu d'entre eux parlent d'amitié ou même de camaraderie avec d'autres personnes qui sont dans les mêmes conditions. Il y a des exceptions, comme celle d'un jeune qui a rencontré un grand amour dans la rue.

Dans les discours de presque tous les interviewés apparaît le registre exact du moment et des raisons qui les auraient amenés vers l'invisibilité dans les ruelles, sur les places publiques, dans les recoins du centre-ville et des périphéries urbaines. Quelques-uns sont dans la rue à cause d'expériences traumatiques : un père qui a eu la vie ravagée suite à l'assassinat de sa fille, en 2011, lors du massacre dans l'école du *Realengo* ; un autre a perdu le sens de la vie quand son épouse l'a quitté ; un jeune homme a trouvé que ce serait la meilleure alternative pour échapper aux agressions physiques et journalières de son beau-père ; une jeune fille a été abusée par son père et est tombée enceinte, il a été mis en prison et elle a été discriminée par sa famille.

Beaucoup d'interviewés vivent dans la rue depuis leur enfance, après être passés par des centres d'accueil et des orphelinats. Quelques-uns ont perdu leurs familles, d'autres ont été abandonnés par elles. Il y a eu peu de témoignages d'enfants, parmi eux l'un des plus commentés dans l'histoire du *SP Invisível*, est celui d'un petit garçon de onze ans, dont la famille demeure dans la communauté appelée *Moinho*, un bidonville de la région centrale de São Paulo, qui croit que ce sont ses pieds sales et pleins de blessures la raison pour laquelle il est souvent expulsé des centres commerciaux.

La plupart des récits répètent la saga de l'immigrant pauvre qui vient dans la grande ville à la recherche d'emploi. Quelques-uns arrivent avec la perspective de travailler dans le bâtiment, d'autres simplement avec l'espoir de travailler dans des emplois informels. En certains cas, les immigrants deviennent vite des chômeurs et sans conditions de payer leurs factures, dans d'autres cas ils n'arrivent même pas à s'insérer dans le marché du travail. Normalement, l'humiliation de ne pas pouvoir nourrir leurs enfants amène des femmes et des hommes à l'alcoolisme et à d'autres vices.

Ce n'est pas facile de vivre dans la rue ! Non seulement, ils restent longtemps sans manger, surtout les dimanches, quand peu de gens ont la préoccupation de leur offrir de la nourriture, comme ils souffrent aussi de la pluie, du vent, du froid et du manque de conditions basiques d'hygiène. L'État, presque toujours invisible pour eux, ne leur apparaît que sous la forme de la police, très souvent, brutale et mal préparée. De temps en temps, la garde municipale retire leurs couvertures. Beaucoup d'entre eux deviennent chemineaux beaucoup pour essayer d'échapper à la violence à laquelle ils sont exposés. Dans un témoignage marquant, un monsieur né dans l'État de la Bahia affirme qu'il est plus dangereux de demeurer dans les rues de São Paulo que de rester dans une jungle, entouré d'onces.

De toute façon, il y a ceux qui réussissent à percevoir quelque chose de positif dans la vie qu'ils mènent. Quelques-uns soutiennent que leurs copains de rue sont plus solidaires que les personnes qui ont de meilleures conditions financières. En ce sens-là, un jeune homme montre, tout content, la belle veste qu'il a reçue d'un autre sans-abri. Quelques-uns parlent des libertés qu'ils ont trouvées en vivant dans la rue : la liberté de ne pas avoir des factures à payer, la liberté de ne pas avoir d'horaires et la liberté de demeurer dans de différents espaces publics de la ville. Un garçon qui a environ onze ans, il ne sait pas très bien, déclare qu'il a trouvé dans les rues plus de respect et d'attention que dans l'orphelinat duquel il a décidé de s'enfuir. Actuellement, il a un grand ami qui lui a promis de le retirer des rues en l'inscrivant à l'école.

Dans la partie finale de leurs témoignages, les interviewés ont l'habitude de parler de leurs rêves et attentes. La plupart d'entre eux veulent retourner à la vie qu'ils avaient avant de vivre dans la rue. Ils désirent reprendre les liens familiaux, les liens d'amitié, ils souhaitent avoir une maison ou une baraque et désirent surtout avoir un emploi. Un monsieur désespéré voudrait surtout revoir son fils que la police lui a arraché des bras trente-six ans auparavant, quand l'enfant était encore un bébé. Un autre homme, âgé de soixante ans, qui vit depuis quarante ans sur les trottoirs, ne rêve à plus rien.

Selon Rancière, en enregistrant et en divulguant sur les réseaux sociaux les images et les témoignages des invisibles de la ville, le *SP Invisível* offre un espace d'expression à ces sans-part, un espace qui, sûrement, n'était pas donné dans le domaine de l'expérience. Leurs paroles sont prises comme un discours, *logos*, et non comme une voix ou un bruit simplement (RANCIÈRE, 1995, p. 43). Dans un essai sur le travail du collectif, Marques, Coelho et Martino affirment :

Ainsi, la possibilité d'être écouté et d'avoir ses arguments considérés apporte une perspective de changement de vie pour l'individu, ce qui peut entraîner, inclusivement, des altérations par rapport à sa condition de marginalité, même si cette condition peut ne pas être totalement éteinte. (2015, p. 17).

La théorie de la subjectivation politique de Rancière a été incorporée dans les recherches de Valentine Le Borgne et de Federico Tarragoni, respectivement, sur les mouvements sociaux dans les quartiers de la périphérie de Buenos Aires et sur les assemblées populaires dans les conseils communautaires de Caracas (LE BORGNE, 2015; TARRAGONI, 2014). Différemment de la situation enregistrée par le *SP Invisível*, dans ces études, les chercheurs ont trouvé des organisations collectives en gestation. Cela est encore éloigné de la réalité des personnes qui vivent dans les rues de la ville de São Paulo. De toute façon, ces recherches soulignent aussi l'importance de la prise de la parole dans le processus de construction d'une subjectivité politique et, par conséquent, dans le processus de désidentification avec le lieu, ou mieux, avec le non-lieu des sans-part, déterminé, selon Rancière, par une hiérarchie sociale arbitraire (1995, p.60).

En marginalisant, en abrutissant et en muselant les personnes qui demeurent dans les rues, la société semble utiliser une stratégie pareille à celle des colonisateurs français qui



appliquent au genre humain le *numerus clausus*, c'est-à-dire, le nombre de ceux qui doivent ou non appartenir à l'humanité.

Quand ils prennent la parole, les interviewés du *SP Invisível* se désidentifient avec cet espace du silence et de l'invisibilité sociale. D'autre part, ainsi comme beaucoup de Français se sont désidentifiés, suite au massacre de Paris, avec la police, avec le gouvernement et avec le citoyen bourgeois muet, les milliers d'internautes qui suivent, sur les réseaux sociaux les histoires de vie des personnes qui vivent dans la rue, peuvent aussi se désidentifier de leurs positions subjectives oppressantes. Les deux mouvements, peuvent, peut-être, avoir lieu ensemble : la désidentification de l'opprimé et celle de l'opresseur des lieux politiques qu'ils occupent dans la hiérarchie sociale. Celle-ci pourrait, peut-être, être une manière de comprendre ces paroles inspiratrices de Deleuze :

Au moment où le maître, le colonisateur proclament « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer. (1985, p. 283).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. ; HORKHEIMER, M. *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. Paris : Gallimard, 1974.
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La Politique*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Nicomachean Ethics*. London/ Cambridge : Loeb Classical Library, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Politics*. London/ Cambridge : Loeb Classical Library, 2005.
- COELHO, T. ; MARQUES, A. ; MARTINO, L. Reconhecimento e subalternidade no Facebook : a potência política de imagens e testemunhos do projeto *SP Invisível*. In: VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política (COMPOLÍTICA). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2015, p. 1-27.
- DELEUZE, G. *L'Image-temps. Cinéma 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- FANON, F. *Les Damnés de la terre*. Paris : Éditions La Découverte/ Poche, 2002.
- HÉSIODE, *La Théogonie ; Les Travaux et les jours et autres poèmes*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.
- HOMÈRE. *L'Odyssée*. Paris : Lavigne, Libraire-Éditeur, 1842.
- \_\_\_\_\_. *The Odyssey* (vol. II). London/ New York : Loeb Classical Library, 1919.
- LACQUE-LABARTHE, P. The response of Ulysses. In : CADAVA, E. ; CONNOR, P. ; NANCY, J-L. (Eds). *Who comes after the subject ?* London/ New York : Routledge, 1991, p. 148-156.
- LE BLANC, G. *L'Invisibilité sociale*. Paris : PUF, 2009.
- LE BORGNE DE BOISRIOU, V. Fuerza y fragilidad de los sujetos desidentificados. Reflexiones en torno a la subjetivación política. *Ciencia Política*. Bogotá, v. 10, n. 19, p. 151-166, 2015.

- NORDMANN, C. Ce qui s'est passé le 17 octobre 1961. *Le Grand Soir – Journal Militant d'Information Alternative*, 2014. <https://www.legrandsoir.info/Ce-qui-s-est-passe-le-17-octobre-1961.html>.
- PLATON. *Le Politique*. Paris : GF Flammarion, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Les Lois*. (Livres I à VI). Paris : GF Flammarion, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Laws* (Books I-VI) London/ Cambridge : Loeb Classical Library, 2001.
- RANCIÈRE, J. « La cause de l'autre ». *Lignes*. Paris, n. 30, p. 36-49, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La Méésentente : politique et philosophie*. Paris : Éditions Galilée, 1995.
- SARTRE, J-P. Préface à l'édition de 1961. In : FANON, F. *Les Damnés de la terre*. Paris : Éditions La Découverte/ Poche, 2002. p. 17-36.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo : Editora 34, 2005.
- TARRAGONI, F. La prise de parole comme processus de subjectivation politique. Une approche sociologique. *Tumultes*. Paris, n. 43, p. 175-190, 2014.
- VERNANT, J-P. Ulysse en personne. In : FRONTISI-DUCROUX, F.; VERNANT, J-P. *Dans l'œil du miroir*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1997, p. 11-50.

**MULHER, ESCRITORA E VIAJANTE:  
NA PENA SENSÍVEL DA INGLESA MARIA GRAHAM,  
UMA ESCRITA AUTORAL SOBRE O BRASIL OITOCENTISTA.**

Denise G. PORTO <sup>1</sup>

**Resumo:** A narrativa plural da escritora e viajante inglesa Maria Graham (1785-1842), manifesta na sensível textualidade da fonte *Diário de uma Viagem ao Brasil* (1990), é investigada nesse artigo, no recorte temporal entre os anos de 1821 a 1825. Pressupomos que a escritora construiu a narrativa, consciente da importância histórica dos acontecimentos políticos, vivenciados por ela naqueles dias. A partir desta premissa, inferimos que isso forjaria a autenticidade e originalidade de sua escrita. Evidenciamos, para tanto, que ao construir a sua escrita, a autora teceria originais interpretações sobre a realidade observada, mesclando as peculiaridades nativas, aos seus referenciais culturais europeus.

**Palavras-Chave:** Maria Graham; Escritora; Viajante; Mulher; Brasil.

**Abstract:** the writer's plural narrative and English traveler Maria Graham (1785 -1842), she manifests in the sensitive textualidade of the source *Daily of a Trip to Brazil* (1990), it is investigated in that article, in the temporary cutting among the years of 1821 to 1825. We presuppose that the writer built the narrative, conscious of the historical importance of the political events, lived by her on those days. Starting from this premise, we inferred that would forge the authenticity and originality of her writing. We evidenced, for so much, that when building her writing, the author she would weave original interpretations about the observed reality, mixing the native peculiarities, to their European cultural referenciais.

**Keywords:** Maria Graham; Writer; Traveler; Woman; Brazil.

Na Europa, o século XIX foi marcado por grandes transformações sociais, culturais e econômicas,<sup>2</sup> em parte possibilitadas pelas conquistas científicas advindas do Século das

---

<sup>1</sup> Denise G. Porto é pesquisadora na área de História do Brasil, com ênfase em estudos sobre mulheres viajantes estrangeiras, que visitaram o Brasil ao longo do século XIX. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Salgado de Oliveira, sob a orientação da professora Pós-Dr<sup>a</sup> Mary Del Priore, atualmente desenvolve pesquisa para Dissertação de Mestrado, intitulada *–A voz feminina e estrangeira de Maria Graham, na construção de uma narrativa historiográfica sobre o Brasil Oitocentista-1821-1825*. Tal investigação, tem como objeto de estudo, a escritora e viajante inglesa Maria Graham (1785-1842). O artigo ora apresentado, é derivado de resultados parciais recolhidos na pesquisa em curso. É autora de diversas publicações em revistas científicas especializadas, destacando-se, dentre outras, a *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro*, onde publicou os seguintes artigos: “*Maria Graham e D. Leopoldina: iluminismo, destinos e desventuras na corte de D. Pedro I*” (nº17,2017) e, “*Mosaico Polifônico na escrita de Maria Graham: conexões entre a voz política e o olhar sensível da autora, sobre o Rio de Janeiro-1821-1823*(nº18, 2018).A autora é colaboradora diplomada do IHGRJ. Seu e-mail é: deniseporto@gmail.com

<sup>2</sup> Segundo René Rémond, “ As transformações mais visíveis, talvez também as mais decisivas, que afetam o século XIX, suas estruturas e seus ritmos, decorrem da economia, e estão ligadas à revolução industrial, à floração de invenções que, de repente, aumentam o poder do homem sobre a matéria, às maquinarias e à sua aplicação na produção. Essa revolução técnica suscita novas formas de atividade profissional, modifica as condições de trabalho, dá origem [...] a novos tipos sociais”. (RÉMOND,1974, p.53)

Luzes. Era um tempo em que o mundo se espraiava por novos continentes para além dos horizontes marítimos conhecidos. Os reinos europeus enviavam expedições científicas e acadêmicas às Américas, ávidos por protagonizar a vanguarda nas descobertas por recursos minerais, botânicos e animais, que lhes consolidassem um lugar no pódio político das potências comerciais<sup>3</sup> e culturais. Desde então, viajantes homens e mulheres, tornaram-se importantes atores históricos. Desenharam e escreveram sobre seus testemunhos e descobertas no novo mundo tropical, legando aos futuros historiadores e pesquisadores das terras visitadas, valiosos acervos documentais, para que estrangeiros conhecessem o Brasil. Seus relatos, muitos deles em forma de diários e registros iconográficos, transformaram-se em fontes documentais preciosas pelo detalhamento e riqueza das informações neles contidas. Ajudando-nos a entender a lógica da mentalidade social daquele momento, tais documentos fundamentam as pesquisas sobre as transferências culturais por eles estabelecidas, ocasionadas em grande medida, pelas práticas do cientificismo Iluminista e do liberalismo econômico, que vieram na bagagem cultural do enorme contingente de estrangeiros, naquelas primeiras décadas do oitocentos, sobretudo de ingleses. (LEITE, 1993, p.28).

Deste universo predominantemente masculino, onde poucas mulheres estão representadas, privilegiamos dar voz a escritora e pintora inglesa Maria Graham (1785-1842), que esteve no Brasil de setembro de 1821 a outubro de 1825. Como testemunha ocular de seu tempo, legou-nos vasta documentação textual e iconográfica, onde estão registrados importantes aspectos da cena política, social, paisagística e botânica do Brasil das primeiras décadas do Oitocentos. Ao longo da leitura da fonte *Diário de Uma Viagem ao Brasil* (1990), evidenciamos o pioneirismo feminino da autora, pela dimensão que a análise sobre certas questões sócio-político-culturais ocupou em sua escrita. Seus depoimentos, tornaram-se importantes fontes primárias, para a compreensão da história social daqueles turbulentos anos decorridos do processo de Independência do Império do Brasil.

Logo no Prefácio do seu *Diário* (1990), Maria Graham ao declarar sua profissão de fé como escritora, evidenciou a expectativa que nutria quanto à relevância de seus escritos para os estudiosos da nossa História:

Não é com pequena ansiedade que este Diário é lançado ao mundo. Espero que desperte interesse pelo país, tornando-o mais bem conhecido. Talvez tenha a autora sobre-estimado sua capacidade, ao tentar fixar o curso de um acontecimento tão importante como a emancipação de tamanho império do domínio da mãe-pátria. [...]. Irrompeu então a luta, parte da qual teve a

---

<sup>3</sup> Mirian Moreira Leite informa que “ É possível estabelecer uma correlação entre o número de viajantes provenientes das diversas procedências e o predomínio industrial desses locais de origem, no comércio internacional[...]Na esfera dos viajantes, essas tendências se refletiram no número de oficiais da marinha, diplomatas, cientistas, missionários e comerciantes[...]O número de viajantes ingleses foi maior, seguido pelos franceses, americanos e os de língua alemã[...]Embora em número mais reduzido, houve russos, dinamarqueses , suecos , belgas e italianos, procedentes de economias em expansão, através do comércio e da abertura de um novo conhecimento do globo ”.(LEITE, 1993, p.28.)

autora oportunidade de testemunhar e a respeito da qual pôde colidir com alguns dados, que poderão servir no futuro como fontes para a História. Confia ela em que, *se toda a verdade* não for encontrada em suas páginas, não haverá ali *senão a verdade*. (GRAHAM, 1990, p.20-21)

Sobre alguns aspectos relevantes da biografia da inglesa Maria Graham, segundo Lacombe (1997, p-11), destacaremos sua identificação com os ideais do liberalismo, tendo ela vivido o momento em que a Inglaterra buscava a hegemonia política e mercados na América do Sul. Nascida em 19 de junho de 1785 em Papcastle, Inglaterra, Maria Graham que desde jovem, revelou acentuado gosto por debates acerca de assuntos pertinentes ao mundo masculino, mormente aos da política, ciências botânicas e sobretudo, aos da literatura de viagem, destacou-se por ser uma representante da modernidade feminina de sua época:

Desde criança revelou Maria Graham inteligência, muita aplicação nos estudos e acentuado interesse pelas narrativas de viagem, informa um de seus biógrafos. Com tais disposições de espírito, recebeu excelente instrução, consolidada pela convivência que mantinha com literatos e artistas, como Rogers, Thomas Campbel, Lawrence e outros, que frequentavam como hóspedes a residência de seu tio Sir David Dundas, em Richmond. [...] de forma diferente da maioria das mulheres de sua época, pode estudar literatura inglesa e do resto da Europa, arte, desenho, filosofia e história natural. [...] esses conhecimentos influenciaram profundamente o olhar de Maria Graham em suas viagens e são muito visíveis em seus escritos. [...] desde muito jovem, participava de conversas e debates sobre os problemas sociais e políticos, algo que se tornava mais frequente para as mulheres, na medida em que estavam ocorrendo transformações profundas na Europa e na América. [...] Maria Graham foi uma adepta das ideias do liberalismo político e econômico, que na sua época eram identificadas como o progresso. (LACOMBE, 1997, p.11)

Em sintonia com a vanguarda intelectual de seu tempo, a inglesa Maria Graham, quando chegou ao Brasil em 1821 com 36 anos, já havia publicado na Inglaterra três Diários de Viagem, além de um livro de memórias. Esta bibliografia foi ricamente ilustrada com gravuras e aquarelas de sua autoria, concebidos durante sua visita ao continente indiano, nos anos de 1810 e 1813 e posteriormente, ao longo dos três meses enquanto residiu na cidade de Roma em 1819. Sublinhamos que Maria Graham por ser uma escritora mulher, logrou um extraordinário feito à época; o de obter duas de suas publicações reeditadas em segundas edições. Américo Jacobina Lacombe (1997, pp.20-21), relacionou-nos as seguintes obras deste período—Diários de Viagem: *Journal of a residence in India*. Illustrated by engravings. Edinburg: G. Ramsay and Co., 1812, 2ª Edição, 1813; *Letters on*

*India- With etchings and a map.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1814; *Three months passed in the mountains east of Rome during the year 1819.* London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1820, 2ª edição, 1821—*Memórias: Memoirs of the Life of Nicholes Poussin.* London, 1820.

Escritores viajantes tinham como modelo ideal de conhecimento, a observação e apreensão do mundo natural, tanto quanto fosse possível. A aproximação imaginária de territórios tão distantes foi possível, a partir do aumento da circulação na Europa, ainda no final do século XVIII, das edições ilustradas dos relatos de viagens. Tais publicações — diários, cartas e livros de memórias — pertencentes ao gênero de Literatura de Viagem, destinavam-se a ser guias para leitores interessados sobre as especificidades naturais e etnográficas dos novos destinos possíveis. Nesse sentido, Belluzzo (2008, pp.3-4) informa que, “muitas dessas edições fizeram parte da cultura do viajante”, e que eles, quando “chegaram ao Brasil nas primeiras décadas do século XIX, poderiam conferir imagens e opiniões, que circularam pela Europa e lhes contrapor fatos da experiência”. No *Diário de Uma Viagem ao Brasil* (1990), há uma passagem ilustrativa sobre tal questão. Referente a ela, Maria Graham afirma: “se as Histórias dos velhos viajantes sobre a vida no campo dos brasileiros são verdadeiras, a mudança não foi só rápida, mas completa” (GRAHAM, 1990, p.346). Nessa passagem, a escritora deixou claro para o leitor, que havia lido narrativas de autores viajantes mais antigos e, portanto, podia comparava-as criticamente com o que via na atualidade de seu tempo.

No século XIX, mulheres escritoras, dotadas de densidade literária, tornaram-se audíveis e visíveis. Elas ocuparam lugares anteriormente destinados apenas aos homens nos mercados editoriais. Ganharam presença no universo literário. Com a publicação de *Diários de Viagem*, Maria Graham vivenciou intensamente o contexto cultural que contribuiu para que promissores horizontes comerciais se abrissem sob os novos estilos em ascensão. Do ponto de vista da Inglaterra, esse movimento estava sendo impulsionado por uma perspectiva expansionista, fundamentada em estratégias imperialistas comerciais, políticas e culturais. A procura por livros sobre temas que exaltassem as relações da natureza com a subjetividade do indivíduo foi um indicativo da mudança de mentalidade do público letrado na Europa. Histórias abordando suas fantasias, sonhos, desejos de autoconhecimento, e aventuras extraordinárias à lugares exóticos estimularam a publicação de diários, romances e relatos de viagens. “As novelas, os livros de viagem e as obras sobre História natural tenderam a tomar o lugar dos clássicos nas bibliotecas dos nobres e dos burgueses ricos”. (DARNTON, 1992, p. 206). Em carta a Imperatriz D. Leopoldina, do dia 2 de novembro de 1823, Maria Graham comenta sobre este fenômeno:

Não temos no momento nada de novo na literatura, salvo um pequeno livro de viagens, escrito pelo Capitão Head. Ele fez uma viagem de Buenos Aires ao Chile, pelos *pampas* e depois pelas montanhas, para visitar as minas de ouro. Há algumas descrições naturais e agradáveis. Nossas livrarias têm uma estranha mania de que não se devem publicar livros novos durante o verão. De modo que, salvo as gazetas e jornais periódicos, desde o mês de maio até novembro há mingua de novidades, e depois de

novembro até o fim de maio há tantas viagens, romances, histórias e poemas, que ninguém se lembra, na segunda-feira, do que foi publicado no sábado. (GRAHAM, 1990, p53).

A Literatura de Viagem chegou com intensidade no Oitocentos, e pôs em movimento as emergentes sensibilidades individuais. Caracterizando-se pela ambiguidade de seus textos, Miriam Moreira Leite (1993, p.21), atesta que esta literatura, particulariza-se pela evidência “ de um texto manifesto e outro latente”. O texto manifesto, seria aquele em que o viajante narra suas observações objetivas, criando depoimentos explícitos sobre os contextos sociais da terra visitada, nos quais está temporariamente inserido. Já sobre o texto latente, a autora sublinha que “aflora através das indicações biográficas, da profissão, do período, da dedicatória, da temática e da abordagem”. De fato, o texto latente insinua nas entrelinhas, percebidos por olhares atentos, às suas submersas significações. A seguir, extraímos da Fonte *Diário de uma Viagem ao Brasil*, exemplos da ambivalência textual na escrita de Maria Graham, características deste gênero literário, como os acima referendados:

Talvez restem ainda demasiadas referências de natureza pessoal, mas o que fica dito é, pelo menos honesto. Se a autora tiver que pagar pessoalmente pela sinceridade sofrerá com satisfação[...]. Trouxe este exemplar de meu diário, com folhas em branco intercaladas, visando dois objetivos: primeiro corrigir a obra, fazendo-lhes úteis informações, e, depois, usá-lo como um jornal de minha segunda viagem ao Brasil. (GRAHAM, 1990, pp.19-400)

Outra característica da Literatura de Viagem, é a preocupação dos viajantes em registrar em desenhos e gravuras, tanto quanto pudessem apreender em suas memórias. Documentaram paisagens, costumes sociais, a etnografia local, a arquitetura, e demais temas que lhes fossem úteis. Maria Graham foi pródiga nos registros iconográficos dos costumes sociais e paisagens brasileiras. A par disso, ela forneceu herborizações para o Dr. William Jackson Homer<sup>4</sup>, à época Diretor do Jardim Botânico de Kew em Londres, e ao longo do último ano em que esteve no Brasil, contribuiu com aquarelas botânicas para a *Flora Brasiliensis*, do naturalista Von Martius.<sup>5</sup> Referente a isso, Américo Jacobina

---

<sup>4</sup> Willian Jackson Hooker. Botânico inglês. Professor de Glasgow de 1815 a 1839; Diretor do Jardim Botânico de Kew da última data em diante. Deixou uma série de importantes trabalhos sobre botânica sistemática e sobre a Flora em diversos países. (LACOMBE,1997, p.113 In: GRAHAM,1997)

<sup>5</sup> Carl Friedrich Philipp von Martius foi um médico, botânico, antropólogo e um dos mais importantes pesquisadores alemães que estudaram o Brasil, especialmente a região da Amazônia. Foi seguidor da taxonomia de Lineu. Von Martius chegou ao Brasil em 1817, fazendo parte da comitiva da grã-duquesa austríaca Leopoldina. Acompanhado de Johann Baptist von Spix (1781-1826), recebera da Academia de Ciências da Baviera, o encargo de pesquisar as províncias mais importantes do Brasil e formar coleções botânicas, zoológicas e mineralógicas. Segundo Luciana de Fátima Candido: “ A obra *Reise in Brasilien*, organizada por Carl Fr. Ph. von Martius e Johann B. von Spix, constituiu um dos mais importantes relatos de viagem editados sobre o Brasil. Publicada em 3 volumes (1823,1828, 1831), foi resultado de quase quatro anos de viagem em que Martius e Spix percorreram o interior do Brasil por cerca de 10.000 KM.[...]

Lacombe notícia que Maria Graham está: “[...] entre os coletores da *Flora Brasiliensis*, com lista de seus trabalhos botânicos e o itinerário de suas herborizações”. (LACOMBE, 1997, p.113). Relativo a estas herborizações e aos seus desenhos botânicos, Maria Graham informa:

Não muito depois de ter instalado minha gente e ter colocado meus livros e minha secretária junto à única janela de vidros da casa, encontrei para mim mesma uma ocupação, para as muitas horas de solidão que previ me aguardarem. Apreciara muito as flores e o esplendor da floresta virgem atrás da minha casa, naturalmente me atraiu. [...] resolvi fazer desenhos de tantas espécies quanto pudesse, obtendo, ao mesmo tempo espécimes secos para o Dr. Hooker, de Glasgow, ainda que não tivesse muitas instalações convenientes, sendo a minha casa muito úmida. (GRAHAM, 1997, p.113)

Os autores viajantes desejavam que no retorno aos seus países de origem, as informações compiladas nos diários e relatos de viagens, pudessem lhes render reconhecimento entre os pares e algum êxito editorial. Os resultados de suas observações eram aguardados nos meios científicos, acadêmicos ou literários. Nessa perspectiva, Belluzzo (2008, p.4) assinala: “os viajantes levaram imagens do Brasil ao horizonte de expectativa do público inglês [...] publicando-as em gravuras, veiculadas em álbuns e livros de viagens”. Condizente a tais objetivos, a própria Maria Graham revela a quem destinava a escrita de seu *Diário*: “aos meus amigos ingleses, para quem este jornal é escrito”. (GRAHAM, 1990, p.308)

Como exemplo de um dos ofícios dos viajantes, o de documentar iconograficamente a flora e paisagens dos países visitados, há um registro feito em 1824 pelo ex- oficial do Exército Imperial C. Schlichthorst<sup>6</sup>. Nele, o militar narrou o inesperado encontro que teve com Maria Graham, durante um passeio que fizera ao morro de Santa Teresa. Schlichthorst descreveu o momento em que a avistou desenhando a paisagem, imersa na solidão da natureza tropical. O encantamento despertado no grupo e descrito nessa narrativa, faz-nos esboçar um retrato da sensibilidade da escritora, e do próprio autor do texto:

Junto à fonte, que, por diversos regos entalhados na rocha, cai quase perpendicularmente da montanha, encontramos uma senhora assentada, esboçando a vista do vale e das serras que emolduram. Confesso que escolheu felicíssima posição, pois dali a vista abrange toda a extensão do vale, com estreita faixa da baía

---

A monumental *Flora Brasiliensis* (1840-1906), editada por von Martius, August Wilhelm Eichler e Ignatz Urban, também foi fruto dessa viagem”. (CANDIDO, p.1) disponível em: <http://www.bbm.usp.br/node/83>.

<sup>6</sup> Segundo Gustavo Barroso, a obra de C. Schlichthorst: “É uma larga descrição da vida social, política e militar do Rio de Janeiro e do Brasil, com um retrospecto dos acontecimentos ligados à Independência, no começo do século, de 1824 a 1826, feita com talento, cultura e bom gosto literário pelo ex-tenente de Granadeiros Alemães do Exército Imperial [...]”. (BARROSO, In: SCHLICHTHORST, C. 2000, p.4.)



ao fundo e a serra dos Órgãos fechando, ao longe, o horizonte. Soube, por uma pessoa que a acompanhava, tratar-se da conhecida Mistress Graham, a quem o mundo das letras deve esplêndido quadro do estado moral e social do Brasil. Acampamos junto ao tanque de água cristalina, de onde sai o Aqueduto, e comemos o farnel que havíamos trazido. Mistress Graham, que ao contrário de suas conterrâneas, era pouco cerimoniosa e muito franca, nos ofereceu do seu chocolate, que bebia num copo e não numa xícara, acontecimento na verdade inaudito na vida de uma inglesa. Não era mais nova, nem bela, porém sua amabilidade natural conquistou todos os corações. Quando, após algumas horas de descanso, continuamos nosso caminho, nos despedimos da excelente senhora, levando a boa impressão que sempre se tem ao encontrar inesperadamente uma pessoa interessante, quer nos salões da alta roda, quer na profunda solidão duma natureza silvestre. SCHLICHTHORST, 2000, p.204-205)

O crescimento da Literatura de Viagem, encontrava-se em sincronismo com as propostas da cosmovisão naturalista a partir das jornadas científicas<sup>7</sup>, seguindo os conceitos de Alexander Von Humbold (1769-1859)<sup>8</sup> e pela ideia da experiência de autoconhecimento, liberdade e progresso intelectual protagonizadas pelo ideal libertário de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Esse estilo literário, alcançou popularidade entre leitores cultos, que inspirados no autor de *O Contrato Social*, puderam associar o fascínio da *Natureza divina da natureza*<sup>9</sup> a leitura de relatos de viagens. Nas páginas de Maria Graham encontramos diversas referências às tendências intelectuais de seu tempo, dentre elas uma menção a Alexander von Humbold. Ao conhecer o jardim botânico na ilha de Tenerife, durante a travessia atlântica em sua primeira viagem para o Brasil, a escritora documentou: “Vimos o jardim botânico, tão louvado por Humbold; mas está em triste desordem. Esteve mesmo por algum tempo abandonado”. (GRAHAM,1990, p.111)

---

<sup>7</sup> Podemos exemplificar esta tendência no Brasil do século XIX, nas palavras de Ana Maria Belluzzo: “A visão intelectual e reflexiva engendrada por uma cultura simultaneamente artística e científica, anunciada no século XVI, só se desenvolve plenamente com o projeto enciclopédico, vigorando até as primeiras décadas do século XIX. A formação dos cientistas europeus que se deslocaram em expedições científicas pelo território brasileiro desde o século XVIII, é, em linhas gerais, sustentada por, no mínimo, dois modelos científicos baseados em dados da observação visual, com correspondentes concepções de desenho e pintura[...]tema indissociável da experiência do viajante do século XIX é a paisagem.” BELLUZZO,1996, p.18.)

<sup>8</sup> Miriam Moreira Leite cita que “naturalistas e artistas muitas vezes vieram juntos, integrando expedições científicas que, através de viagens de circunavegação e roteiros mais delimitados, seguiram as pegadas e a orientação de Humbold (1789-1859). Quase todos vieram por recomendação ou estímulo do autor do *Cosmos*, cuja preocupação com as ciências naturais, abrangia os habitantes dos territórios percorridos e as línguas antigas e modernas que falavam”. (LEITE, 1997, p.18.)

<sup>9</sup> Rousseau defendia que o “estado de natureza divina da natureza” seria a condição libertária inata do homem. Sobre o conceito de liberdade humana sustentado pelo filósofo, Luís Sahd interpretou que “O homem realmente livre faz tudo que lhe agrada e convém, basta apenas deter os meios e adquirir força suficiente para realizar os seus desejos”. (SAHD, 2005, p.101)

Mary Del Priore (2012, p.35) assinala que a associação entre paisagem, natureza e estados de espírito, preconizados por filósofos como Rousseau ou Edmund Burke, inspirou toda uma geração de artistas. Poetas, pintores, escritores e músicos, ali encontraram terreno fértil para expressar seus mais profundos estados de melancolia. Nas palavras da autora: “Melancolia: uma indisposição da alma à qual inúmeros homens e mulheres foram confrontados. Artistas e escritores europeus dela deixaram sua descrição”. Ainda sobre o tema, Priore (ibidem: p.35) informa: “[...] nessa época, em que o romantismo fazia sua aparição, uma linha de pensadores associava a paisagem e a natureza aos estados d’alma”. Continuando, a autora reforça: “[...] A contemplação de cascatas, florestas e rios era incentivada. Tais formas da natureza eram consideradas exemplos sublimes, capazes de criar um sentimento melancólico muito poderoso”. E para complementar, esclarece: “Por exemplo, a “*beleza triste*” de uma noite de luar, anunciando o repouso e a morte, deveria ser também momentos de meditação e isolamento”. Encontramos alusões aos temas que relacionam melancolia à natureza, na escrita de Maria Graham, como a citação a seguir:

Não estou certa se é preferível a um claustro ou uma prisão dominar um belo panorama a não ter nenhum; se a contemplação de uma bela cena é, ela própria um prazer bastante para minorar a prisão; ou se não aumenta a angústia pela liberdade, da mesma maneira que uma bela melodia recordada desperta uma nostalgia, até a morte, pela casa em que foi ouvida pela última vez; parece-me que se um dia for prisioneira, quebrarei toda ligação com a liberdade e pouparei a meus olhos olhar para onde meus membros não me podem transportar.(GRAHAM, 1990,p.358)

A natureza nostálgica e a apreensão do ser individual, solitário... estas seriam enfim, as licenças poéticas libertadoras das vozes interiores e melancólicas da escrita de si, na Literatura de Viagem. Maria Graham delas muito se utilizou, colorindo com esmaecida palheta outonal, as narrativas autobiográficas em sua escrita. Ao longo da leitura da fonte, serão frequentes as menções da autora aos seus inconstantes e melancólicos estados de espírito, como veremos a seguir:

[...]A falta de saúde, entretanto, e, às vezes, a falta de disposição, impediram a autora de utilizar-se e todos os meios que podiam ter sido postos ao seu alcance para aperfeiçoar seus conhecimentos. [...]e que o Diário, cuja composição a entreteve em muitas horas de solidão e tristeza, não traga aborrecimento algum a quem quer que seja [...]. Não estive bem outra vez- mas acho que ficar em casa não me cura. Por isso, tanto ontem como hoje, fui à biblioteca, onde um pequeno gabinete agradável e fresco me foi destinado; qualquer livro que peço me é ali trazido, e ali tenho pena, tinta e papel à mão para tomar notas. Isto é uma gentileza e uma atenção a uma mulher, e estrangeira, para a qual não estava preparada. (GRAHAM,1990, pp.21-359)

Para concluir, tentamos evidenciar ao longo das reflexões expostas, a mentalidade curiosa e crítica da autora, quanto à concepção de uma escrita polissêmica. As plurais narrativas de Maria Graham, tecem tramas, onde a escrita de si, reveladora, individualizada, mescla-se ao olhar aguçado da escritora sobre questões sócio-político-culturais do Brasil nas primeiras décadas do século XIX, deixando transparecer ao leitor, a multiplicidade de intenções coexistentes em seu texto. Ao mesclar a realidade cotidiana na qual se encontrava, ao vasto acervo de sua formação intelectual, a autora salientou a originalidade da sua elaboração textual. Nesse sentido, Maria Graham simboliza um exemplo bem-sucedido de escritora Oitocentista. A autora, num constante esforço em dar voz autoral às suas palavras, esteve na contramão do discurso em voga desde o século XVIII, que naturalizou a mulher colocando-a num lugar para aquém da cultura. Ao contrário, Maria Graham escreveu e editou a totalidade de suas obras afirmando sua identidade feminina enquanto escritora e viajante, e legou com ineditismo, por tratar-se de uma mulher, páginas de grande relevância histórica para os estudiosos da História Social e Cultural dos controversos anos da Independência do Brasil.

#### FONTE PRIMÁRIA

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROSO, Gustavo SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é. (1824-1826)*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994.
- \_\_\_\_\_. O Viajante e a paisagem brasileira. *Revista Porto Alegre*: Porto Alegre, v.15, nº25, novembro/2008.
- CANDIDO, Luciana de Fátima. *Carl Fr.Ph. Von Martius: estudo e registro da flora brasileira*. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <http://www.bbm.usp.br/node/83>. Acesso em 20/01/2019.
- DARTON, Robert. Histórias da Leitura. In: Burke, Peter. (Org.) *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- LACOMBE, Américo Jacobina. (Trad.) In: GRAHAM, Maria. *Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Leopoldina e Cartas Anexas*. Belo Horizonte: Itatiaia 1997.
- LEITE, Miriam Moreira. *A condição feminina no Rio de Janeiro- Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- LEITE, Miriam Moreira. *Livros de Viagem-1803-1900*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- PRIORE, Mary Del. *A Carne e o Sangue*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2012.
- RÉMOND, René. *Introdução à História de nosso tempo: Século XIX-1815-1914*. V.2. São Paulo: Editora Cuttrix, 1974.
- SAHD, Luís. A noção de liberdade no Emílio de Rousseau. *Revista de Filosofia/UNESP* V.28 n.1(2005) p.101.



## NOTAS PARA UM ESTUDO DA OBRA ROMANESCA CACHOEIRA DOS AUSENTES, DE TENIZA SPINELLI

Dalma NASCIMENTO

**Resumo:** Leitura do romance *Cachoeira dos Ausentes*, de Teniza Spinelli. Nas bordas da autoficção, este romance se constrói a partir de um fato de 1930, numa cidade do Rio Grande do Sul, Brasil.

**Palavras-chave:** Autoficção, romance memorial autogeracional, literatura brasileira.

**Résumé :** Lecture du roman *Cachoeira dos Ausentes*, de Teniza Spinelli. Ce roman, qu'on pourrait appeler l'autofictionnel, se construit d'après un évènement qui a eu lieu en 1930, dans une petite ville du Rio Grande do Sul, au Brésil.

**Mots-clés :** Autofiction, roman mémoriel autogénération, littérature brésilienne.

### I. PINCELAS INTRODUTÓRIAS

*Cachoeira dos Ausentes* é o instigante título do bem urdido romance da jornalista, poetisa e museóloga gaúcha, Teniza Spinelli, editado em 2013, após publicar os livros de poemas *Genius Loci*, *Roda de bicicleta*, *Circo do Sol*, além de significativos ensaios sobre dois importantes museus brasileiros. Recentemente, *Dança dos cata-ventos*, de poesia. Sempre ampliando, com êxito, novas sendas em busca de inusitadas maneiras de escrever, a autora também incursionou, no mundo da criança. Embora *Cachoeira dos Ausentes* seja a estreia de Teniza Spinelli no romance, a obra pode figurar entre as expressivas produções da literatura brasileira contemporânea pela mestria do desenvolvimento temático e pela criativa construção textual.

Misturando realidade e fantasia numa linguagem poética adornada de metáforas, símbolos, alegorias, a obra tem como epicentro detonador um nefasto acontecimento verídico: a morte da jovem Olga Aguilar. No esplendor dos vinte e cinco anos, fora brutalmente assassinada por Estevão Bernardes, o namorado, um militar desvairado do pelotão especial de artilharia do exército brasileiro. Contrariado em seu delirante propósito de Olga não ter fugido com ele, apesar de amá-lo, resolveu matá-la, cometendo, de imediato, suicídio. Tal episódio ocorreu em 1930, numa cidade interiorana do Rio Grande do Sul, na qual a família da morta, de emigrantes argentinos, vinda da Província de Corrientes já por alguns anos no Brasil se radicara. O lutuoso acontecimento gerou intensa comoção, tanto no âmbito da cidade, quanto doméstico, levando o grupo familiar, de novo, a enfrentar mudança, agora para Porto Alegre. Ao deslocar-se mais uma vez, o imigrante argentino desviava-se das origens, diluindo, em parte, suas raízes identitárias na terra brasileira, a reviver a eterna sina dos que se afastam do país natal.

Entretanto, para que a esponja do tempo não apagasse as lembranças de Olga, formou-se, no núcleo estrangeiro dos Aguilar, verdadeira maratona de memórias, reativando os restos, rastros, resíduos da história da jovem assassinada. Recordações eram transmitidas de geração a geração pelas enlutadas mulheres da família, formando longa corrente de fragmentos memoriais reminiscentes. Cada uma das mais velhas reabastecia a seguinte com o legado da história que lhe foi entregue pela anterior. Assim, elas iam passando à frente – num *continuum* intergeracional –, o incandescente facho do sentimento do clã. Isso até que, um dia, uma das descendentes do grupo chegasse ao pódio literário e aceitasse assumir de frente aquela dor coletiva. Para consumir e consumir a catarse ancestral, realizando o luto familiar, numa espécie de missão a cumprir.

Passaram-se oitenta anos da infausta ocorrência. Já sendo Teniza Spinelli, reconhecida escritora e descendente de Olga – hipótese que um atento leitor formulou e depois, a autora confirmou – ela acolheu tal herança. Desde menina, ouvira o drama de Olga contado/recontado pelas mulheres da família. Curiosa, certa feita, ao devassar antigos arquivos domésticos, descobriu velhos retratos, amareladas cartas, recortes de jornais da época e disso não mais se esqueceu. Adulta, mergulhou a pena na alma e transfigurou em letras literárias aqueles vestígios e resíduos memoriais meio soterrados pela pátina do tempo. Compôs fascinante trama. Exorcizou, pela escrita o *pathos* trágico da traumática recordação cultivada, cultuada com devoção pela ancestralidade do lar.

Desenvolvidos os episódios em 15 capítulos, totalizando 127 páginas, a obra *Cachoeira dos Ausentes* ancora-se na ocorrência verídica do assassinato, embora tenha sido ficcionalmente narrada pela criativa ressignificação da autora. Inclusive a cidade em que se deu o lutuoso acontecimento: Cachoeira dos Ausentes, nome que figura como título do livro. Narrado na onisciência da terceira pessoa do discurso, o texto caleidoscopicamente, por vezes, circula por outros pontos de vista, a fim de acrescentarem-se importantes informações à trama. Várias são essas fontes esclarecedoras: cartas; diários; registros de amigos; mensagens do próprio Estevão a colegas da corporação; depoimento do comando do pelotão; fragmentos de jornais da época, uns, de forma rebuscada, outros, mais objetivos e modernos. Por meio desses documentos escriturais, principalmente pelas cartas trocadas entre os familiares de Olga, o leitor vai juntando as pedras do quebra-cabeça dos dados informativos ali salpicados. Ao confrontar essas várias fontes, pouco a pouco, ele monta a árvore genealógica da família Aguilar, a partir da matriarca Arieta.

Quanto ao espaço geográfico, todos os episódios se passam na cidade ficcional de Cachoeira dos Ausentes, tendo a memória – um dos pontos mais altos da construção textual – a '*sombrailuminar*' os eventos em esvoaçantes e frequentes vaivéns. Em meio a ocorrências insólitas com atmosferas de suspenses e tons hithcockianos, por vezes de viés policialesco, existem situações em que o texto cinzelado de Teniza, cria uma perspectiva pictórica. O leitor parece estar contemplando um quadro pintado com palavras à maneira de *ekphrasis*, expediente retórico antiquíssimo da Grécia Clássica. Por meio do artifício da conjunção da palavra-imagem, visualizam-se certas situações narradas como uma pintura, evocando com tal intensidade a cena como se ela estivesse diante dos olhos do sensível leitor.

### **A histórias *in media res***

Ao iniciar *Cachoeira dos Ausentes*, a história não alude logo à odisséia de Olga. Ainda que a jovem assassinada tenha sido o farol, a bússola da trama, o relato começa *in media res*, no meio do caminho dos acontecimentos, após oitenta anos do brutal crime. Na narração introdutória está a personagem Vera, ser ficcional criado pela imaginação da autora, perfeito paradigma da mulher do século XXI. Jornalista atuante na área da comunicação, ativa participante dos movimentos da vida, Vera encontra-se num ônibus, deslocando-se de Porto Alegre, prestes a chegar à cidade de Cachoeira dos Ausentes, cenário da tragédia.

Sua viagem tem por meta o desafio de elaborar matéria jornalística para um periódico feminino do centro do país. Pretende escrever sobre estranhos crimes passionais perpetrados contra a mulher, conforme combinara com a amiga e editora, Lygia. Tendo logo escolhido por mote, a morte de Olga, a elaboração desse texto fora a oportunidade de Vera conhecer o local, tão presente ao longo de sua vida também marcada pelo assassinato. Esclareceria dúvidas sobre o acontecimento, indo lá tentar detectar os vazios, os hiatos da ocorrência esfumados pelas neblinas do tempo ou reprimidos pelo poder androcático. Ao buscar a verdade dos fatos, Vera – não traindo o significado de seu nome – preferiu ir à fonte originária das águas profundas da memória local. Ela parte de Porto Alegre à procura de imagens-relâmpagos do passado que clarifiquem, indiretamente, também seu presente.

No início da trama, no caminho para Cachoeira dos Ausentes, já quase chegando, a jornalista divisa pela janela do ônibus os arrabaldes da cidade, e o universo de Olga vai gradativamente emergindo em sua mente com sutis traços mnemônicos. Na cuidadosa seleção das palavras bem incrustadas nas frases, aqui e ali, em pequeninas doses homeopáticas, Teniza Spinelli foi salpicando lembranças de Olga, mas sem nomeá-la. Recordações entrelaçam-se ao pensamento de Vera, no início com imagens surrealistas para o entendimento ainda do leitor. Entretanto, logo ele constata coerência e perfeita adequação das cenas da abertura à proposta da construção bem realizada da autora.

### **A chegada de Vera e o feitiço da praça**

Num simbólico final de tarde, descrito com total interação de Vera com a paisagem exterior, Teniza focaliza o que se passa no íntimo da jornalista: mescla de sentimentos confusos e emoções estranhas. A ida de Vera àquele local propiciou-lhe inesperadas surpresas. Desde o desembarque, inicia-se a sequência de mistérios. Um gentil e ainda jovem senhor, companheiro da viagem, cede-lhe a vez na fila do táxi. E situações enigmáticas vão surgindo em profusão durante toda a sua estada. Vera, mal chega ao hotel, abre a janela do quarto e, diante dela, lá se encontra a praça – coração da cidade – apelando-a. Com sua configuração redonda – centro-mandálico, núcleo de força labiríntico e fatal –, a praça guarda sortilégios. Ansiosa e emocionada – e a emoção e sentimentos são muito enfatizados em todo o livro – ela atravessou a rua em direção àquele ônfalo imantador para o qual convergem ruas da cidade. Enfeitiçada por estranho apelo psicológico, seus sentidos afloram em turbulência em torno do mesmo e

"conhecido" alvo: "a praça e seu significado de permanência" (p. 14). Personificada no texto, o reduto se assemelha a "um ente vivo a alimentar-se de vidas, a sugar e devorar sem clemência os incautos, a manter os seres cativos de seus encantos, a enredá-los, puxando-os para seu centro fatal." (p. 14).

O espaço simboliza um local mítico. Sagrado. A todos envolve com fascinante sedução e também devora em torvelinho mortal. Planejada com requintes na cor branca – e o branco, de certo modo, é um motivo recorrente na obra –, ela tem ao centro uma torre de três andares coroada pelo elemento arquitetônico denominado *castelo d'águas*. Passadas oito décadas, o recinto permanecia, diante de Vera, da mesma forma do tempo de Olga: impávido e poderoso com seu reservatório; as alegóricas estátuas das ninfas; o barco de Caronte, o condutor das almas pelas águas do Aqueronte para o mortal espaço em que os sonhos humanos se acabam.

Não sem razão, simbolicamente na praça-mandala, a presença da água aponta também para as águas profundas da memória de Olga. No entanto, a jovem assassinada só aparece nomeada no texto no final do primeiro capítulo, quando a voz onisciente da narradora proclama: "A praça fora algoz de Olga, sua tia-avó. Ao ignorar a força e o poder do amor, Olga se perdera nos corredores tortuosos desse labirinto interior sem encontrar a saída." (p.14). Naquele urbano lugar, incendiara-se, pela primeira vez, o amor, ao defrontar-se com o tenente Estevão, o guapo oficial do exército brasileiro, que a matou.

Ali, inundados de paixão, eles se encontravam, nas tardes domingueiras quando Vera ia passear com as amigas, situação frequente nas cidades interioranas nas décadas de 1930 a 50. Exatamente, na praça, o destino a envolvera com os engodos de um amoroso sonho impossível. Também, ali, uma velha cigana previu a maldição em sua sorte. Portanto, nas águas daquela praça estaria, em grande parte, o sentido da própria existência de Olga. Certamente bem mais do que nos registros escriturais, depois pesquisados por Vera, nos arquivos oficiais da cidade.

Caminhando, agora, por aquele território, guardião de tantas lembranças, Vera recém-chegada à cidade de Cachoeira dos Ausentes estranhamente teve a sensação do *déjà vu*. "Não só ela conhecia o lugar, mas o lugar a conhecia. Havia um resto da memória coletiva pairando no ar." (p. 16). "Ao fixar qualquer ponto, este lhe parecia familiar." (p. 16). O texto esclarece que a jornalista ouvira desde criança falar daquele cenário e que até fizera uma cópia de uma foto de Olga lá tranquila, preservada pela avó e pela mãe. Ela a trouxera, como "Uma espécie de talismã para se inspirar e escrever." (p. 16). Conhecia agora "o exato local onde começara o romance, a conturbada relação dos enamorados, o trágico desfecho da paixão, os objetos testemunhos guardados, tudo se misturava como num jogo de peças desconectadas do tabuleiro." (p. 16). Querendo entender o que sentia, olhando as estátuas da praça, "A visitante seguiu os olhares enigmáticos das divindades, procurando neles rastros dos fatos decorridos." (p. 17).



### Um vulto na sombra

Vera intuiu que naquele recinto congregador existiam elementos enigmáticos para seus frequentadores, "puxando-os para seu centro fatal." (p.14). De repente, dentro do círculo mandálico, ela "percebeu o espírito da cidade impregnado na praça. Inquieta, apurou o olhar e detectou um vulto intronando-se entre os canteiros. Seria uma personagem da imaginação?" (p. 17). Dúvidas vão instaurando sensações alucinatórias. Ela que "repelia manifestações místicas" vivia "uma experiência surreal" (p. 18). E a narradora onisciente penetra nos meandros da mente da jornalista e lê suas já confusas e inquietantes inquirições:

Quem sabe uma pomba a levantar voo noturno ou ninfa inquieta. Num ímpeto, perseguiu a sombra movente para surpreendê-la. O farfalhar etéreo a desafiava, a figura brincava entre os arbustos, num jogo de esconde-esconde. (p. 17).

Até então conscientemente racional, ela, desde a chegada àquela terra, pôs-se a questionar a coerência de sua própria razão, apalpando-se. Exausta, atribuiu o delírio à expectativa da viagem. De fato, o mistério ronda esse episódio e os demais que virão. Situações enigmáticas ampliam-se sempre na trama. As cenas se apresentam no lusco-fusco de expressivas imagens, meio distorcidas, fragmentadas. Quando vai à praça, ela quer buscar o passado, e este emerge de forma insólita, diversa do imaginado. Aliás, como diz o texto: "Cachoeira dos Ausentes era um repositório de interrogações, herméticas, quase insolúveis para sua inteligência e sensibilidade." (p. 19).

Teniza Spinelli '*pintou*' com palavras a cena. O leitor parece '*ver*' a movimentação estranha, '*ekphrasicamente*' emergindo das letras. Construiu com perfeição o clima de mistério característico de casos detetivescos, produtores de impacto e *frisson* peculiares às narrativas policiais. Hitchcock tecedeira, com fios de suspense, '*bordacosturou*' cenários e atmosferas de incógnitas, e, a partir do início, criou ambientes de suspense, de mistério, de dúvida para gerarem também curiosidade no leitor. E tudo construído com pormenores torneados de matizes, peculiares à poética escrita da romancista,

[...] a figura brincava entre os arbustos, num jogo de esconde-esconde. Vista no espelho aquático, a face furtiva lhe era familiar e a personagem sumia para reaparecer mais adiante, à direita, à esquerda, em pontos imprevisíveis. Em seguida, na penumbra, o vulto retornou ao pedestal. Seria ilusão, desvario? (p. 17).

Além de questionar ser ilusão ou verdade a existência daquela figura "vista no espelho aquático", Vera percebe que "a face furtiva lhe era familiar". Por que, familiar? O mistério se instala para o leitor que ainda desconhece, em detalhes, o caso de Olga. Já estão também aí dois índices que serão importantes: "espelho" e "aquático". Espelho (*speculum*) no duplo sentido de reflexão das imagens e especulação dos fatos. Também a água será um signo recorrente, com várias interpretações no decurso do livro.

Na praça, diante do vulto percebido na sombra, a voz narrativa afirma: "Não, não se tratava de sonho, com imagens facetadas, transversas, sem conexões palpáveis.". Apesar de não ser mística, Vera "acabava de vivenciar uma experiência surreal". E conclui que: "Estava acordada e viva. Tudo é real, afirmou para si, a cabeça rodando." (p. 18). Tal referência enseja ratificar – o que aqui já foi dito – que Vera é um ser ficcional. Seu mundo existe somente na ficção e ela, dentro da própria ficção, está a discutir, se é verdade ou ficção o que ela – ser ficcional – está percebendo. E tudo isso debatido no interior do Macrotexto da Própria Ficção dessa história, em se contando, em se construindo.

Elaborado com argutos detalhes, o texto de Teniza põe em questão, desde o início, o jogo do ato literário entre verdade e mentira, como se o mundo de Vera não fosse ficcional. Ela, um ser construído pelas palavras da autora, no espaço inteiramente de ficção, aventa a problemática de verdade x fantasia. Tem-se aí um índice de metaficção porque um ser ficcional está discutindo no interior da ficção os artificios dela própria. Eis, portanto, a dualidade que Teniza, com sutileza, vai construindo. E, ao mesmo tempo, desconstruindo a pista lançada, num contínuo jogo de faz de conta verdadeiro. Ou realizando "a verdade das mentiras", conforme Vargas Llosa deixou marcado no título de um dos seus livros.

Aliás, a ambiguidade geradora da dúvida sobre a verdade e a ilusão constitui um *leitmotif* percutindo em toda a obra por diferentes caminhos. Tudo na trama flutua entre o que é, e o que não é, irradiando-se da tensão entre o real e a mentira. Ora essa problemática aparece clara, ora, subjacente, nas entrelinhas do não dito, do que não pode ser dito, mas que sustenta as formas do dizer. A discussão da verdade, por exemplo, surge em outra situação quando Vera dirige, pela primeira vez, palavras ao misterioso advogado Escobar, ao encontrá-lo no fórum. Ele afiança-lhe a veracidade dos autos judiciais, evitando a fantasia da imaginação, o que a jornalista questiona: O que é a verdade e a ilusão?". E, colocando em dúvida o relativismo dos fatos, Vera conclui com o conhecido verso: "*Tudo depende do cristal com que se mira*" (p. 37), retirado de um poema do escritor espanhol Ramón de Campoamor. Asserção, que, no original, é antecedida por: *En este mundo traidor / nada es verdad ni mentira*, para completar-se, então, com: *todo es según el color / del cristal con que se mira*. Aliás, essa quadra filosófica convida a pensar como é cambiante, através dos tempos e espaços, a verdade do que vemos ou julgamos ver.

Retornando, porém à análise da cena na praça, de repente, em meio a tantos mistérios, a luz ali se acende. Vera descobre o vulto verdadeiramente perceptível na sombra. "Gente de carne e osso" (p. 18). Será mesmo? "Não era visão, não era estátua, era um ser real.". Novamente a questão do real, de '*gente de carne e osso*', reaparece no interior da grande ficção que engloba Vera e seu mundo totalmente ficcional. Assim, em meio ao arvoredo da enigmática praça, enxerga de forma integral o misterioso ser antes '*sombrailuminado*' no recinto. E o destino, tão presente, reserva-lhe mais surpresas...

Construir um romance no jogo de múltiplas ambiguidades – sobretudo em obra de estreia no gênero romanesco – não é tarefa nada fácil. No entanto, a autora, com cartadas de mestre e vigor nas palavras, corajosamente acolheu o repto e saiu vitoriosa.

Desde o início da história, embaralhou o drible do "faz de conta" verdadeiro do fingir da ficção, nessa escrita ficcional em que existem dados de autêntica realidade.

### **Mais lances de mistérios**

Em andanças por Cachoeira dos Ausentes, Vera viveu outras inesperadas surpresas ao pesquisar documentos nos arquivos locais, ao visitar o cemitério e as redações de jornais. E, foi no fórum que ela, mais uma vez, se deparou com aquela enigmática figura que, inesperadamente, sempre lhe surgia. A partir desses misteriosos encontros, a jornalista foi-se envolvendo com o estranho homem até aos incandescentes momentos de amor. Acompanhado de inexplicáveis situações, o romance tivera instantes de plenitude numa noite com passos e compassos de avassaladora música.

Novamente, a tensão entre verdade x mentira reinscreve-se na trama, agora por intermédio de um tango, sucesso na época de 1930, o *Yira-Yira*, de autoria de Discépolo. Sua letra, canto de nostálgica dor, incendiou a alma de Vera na calorosa celebração do Amor com o indecifrável Escobar, o homem que lhe cedeu o táxi ao chegar àquela terra; vulto que vislumbrou na praça; advogado com o qual falou no fórum e, parceiro, com quem, ela, enamorada, dançou, no salão do hotel do rio, a coreografia erótica e significativa do tango. Música prenunciadora da verdade, cujas palavras da letra preludiavam a fantasia da ilusão nas falácias amorosas e nos desencantos do mundo: *Verás que todo es mentira, verás que nada es amor, que al mundo nada le importa... yira! yira!...* Em meio ao resplendor do Amor, sutilmente, a narrativa, por meio do tango, ensaiava o tenso diálogo entre realidade x irreabilidade, a circular nos episódios da história. E Vera, inerte diante do inexorável poder do destino, vive ainda ilusões sem prestar atenção no conselho – da letra do tango – de que: "*todo es mentira*", de que "*nada es amor, / que al mundo nada le importa... yira! yira!*" (p. 104).

Lances inexplicáveis prosseguem turbilhonando o mundo interno de Vera com estranha força, desconstruindo-a de seu antes equilibrado controle de mulher dona de si, precocemente independente. Cada vez mais ela se sente envolvida em nebulosos caminhos de um amor estonteante, que a toma por inteiro. É o misterioso feitiço, iniciado na mesma praça, em que exatamente Olga conheceu Estevão, seu amado e futuro assassino.

Há momentos em que, "*clarões do passado relampejam*" na vida de Vera sugerem aproximações de sua vivência à de Olga. É como se as duas estivessem misturadas, ainda que em tempos diferentes. Mas que, pelo sentimento atemporal do amor e da própria condição humana, em radical instância, elas se aproximassem. Até o nome dos amados das duas, em parte se assemelham: Estevão, de Olga, Escobar, de Vera. Nesses mágicos instantes em que o passado de Olga parece migrar ao presente de Vera, tal junção de uma na outra – embora seja muito rápida e logo se desfça – faz o leitor, sem dúvida, lembrar-se da famosa frase de Rimbaud "*Jê est un autre*". Apesar do erro sintático, intencional, cunhado pelo grande poeta francês, a afirmação traz verdade psicológica. Exemplo disso, na obra de Teniza: ao prepara-se para a grande noite de

amor, Vera, diante do espelho, está-se maquiando para encontrar Escobar. De súbito, sente estarem ali, refletidos no espelho, os olhos de Olga. Ela, em parte, é a Outra, no *speculum* do espelho.

Enquanto fatos estranhos prosseguem no universo ficcional de Vera, sutilmente a romancista sugere, nas entrelinhas, delitos passionais perpetrados contra o Ser Mulher no passado. O que persiste até os dias de hoje. No capítulo "Um tango argentino", Vera se lembra de uma conversa com a mãe sobre as mutações contextuais. Discute a posição da mulher e menciona a visão da colega Lygia, a editora do número dedicado a mortes passionais, certa vez a explicar como funciona a mente masculina. No caso de Olga, a jornalista amiga, exteriorizando sua opinião, afirmara à Vera: "Ele matou porque ela se negou a seguir com ele e, se ele não podia tê-la, ninguém mais poderia. Puro egoísmo. Não há morte por amor, só há morte quando existem mágoa e ódio doentio." (p. 102).

Aliás, já é consensual que, nos estudos literários das últimas décadas, as escritas femininas venham sublinhando tais questões e aludam também a mudanças alvorecentes. A Mulher de agora, não mais submissa, silente e servil, assumiu, soberana, seu espaço em tom maior nos horizontes do mundo. E a literatura – local de excelência para pensar problemas existenciais – não poderia deixar de traduzir o desempenho feminino, ao marcar sua diferença, antes negado pela prevalência masculina.

A partir de Vera, a Mulher fictícia de '*Agora*' e de Olga, a Mulher verdadeira de '*Outrora*', a obra ilumina também as diferenças entre dois momentos históricos cronológicos que se entremeiam. O texto sugere as mutações pelas quais o mundo passou. Teniza Spinelli enfatiza, sobretudo, as metamorfoses do Feminino das primeiras décadas de 1930 ao segundo decênio do século XXI, quando foi publicado *Cachoeira dos Ausentes*, em 2013.

Doze capítulos focalizam a ficcional Vera, com existência concreta apenas no interior da narrativa. Dois outros capítulos são dedicados inteiramente à Olga, ser factual, portanto, com existência no mundo real. Embora fisicamente já de há muito falecida, sua lembrança cintila em todos os demais capítulos. O oitavo, único de dicção meio à parte, centra-se na mãe de Olga, Arieta.

O pesadelo: o sonho enigmático de Vera

*A história não poderia ficar no baú, o fato não devia permanecer impune. Aquele corpo insepulto era o testemunho de todas as mulheres, em especial as mulheres da sua família, um pouco de todas nós, dizia para si mesma, bisavó, avó, mãe, filha, todas elas parte da mesma teia.*  
(p. 28)

Esta era a reflexão de Vera, já exausta, em *Cachoeira dos Ausentes*, quando analisava o "material simbólico" da saga de Olga e transcrevia "o pensamento em palavras". Percebendo haver algo bem maior oculto no intrincado dos fatos, ela, para desanuviar a mente, correu em direção à janela (signo de abertura a outros horizontes) com o sol já

declinando (hora sempre propícia de inteiração entre Vera e a natureza). A seguir, deitou-se em local aconchegante e teve um pesadelo estranho, mas bem significativo pelas cicatrizes, psiquicamente marcantes. Todo esse episódio é transcrito na primeira pessoa da narrativa e com mudança nos caracteres das letras.

Imagens oníricas, captadas por associações de ideias, cenarizam um cortejo fúnebre integrado de várias gerações, uma vez que "Coube às mulheres da família, carregar o pesado andor onde fora depositado o corpo ainda quente de Olga, envolto apenas em um lençol branco, à maneira dos sepultamentos antigos." (p. 29).

Mesclando ritos cristãos a pagãos – em conjunção de forças primordiais – as velhas da família mexiam os lábios em silentes rezas e participavam de um cerimonial bem primitivo. Ritual similar ao dos antigos povos pré-cristãos, em que pese Olga tenha sido fervorosa cristã. Esse metafórico retorno a situações primaciais de crenças misturadas, visava a demonstrar que a situação da vítima "era o testemunho de todas as mulheres" desde épocas pretéritas ao presente tempo. E que seu sofrimento refletia "um pouco de todas nós", mulheres. Afloram no sonho o residual e o que ficou submerso, obliterado pela memória coletiva apreendida de formas fragmentadas, fugazes, distorcidas. Na teia do inconsciente tudo se interliga, simbolizando o cortejo fúnebre de Olga. À maneira das procissões arcaicas, as mulheres da família, compungidas e contritas, carregavam num andor, o corpo "santificado" da morta. Isso se dá numa espécie de ritual, como ocorre nos passos da sua *via crucis*.

Consagrado e, envolto em lençol branco, igual aos dos antigos sepultamentos, assim o corpo da assassinada era conduzido num *continuum* intergeracional da bisavó à quarta geração. Esta, representada por Vera, assumiu o último lugar no cerimonial, segurando a trave do andor à esquerda. O sangue de Olga, a princípio, era um filete, mas, ao subir o morro, com o aclave, o "infausto líquido" começou a pingar. Gotas tombam, justo no lado esquerdo, duplamente simbólico: lugar do coração e índice da mão com a qual Vera escreve, por ser canhota.

Diante de tais significativas marcas e o sangue a derramar cada vez mais intenso, a voz narrativa na primeira pessoa entende naqueles sinais o recado da morta a ela endereçado por imposição do "destino". Carecia-lhe, então, perenizar por meio da escrita, por ser jornalista – apenas ela – a '*saga*' familiar. E ao falar de Olga estaria traduzindo, de forma metonímia, a própria condição humana, conforme diz o texto:

Interpretando o sinal, percebi a obrigação de a levarmos juntas, mas por destino, enquanto as outras rezavam apenas eu a poderia resgatar. Só eu tinha o poder de, com palavras, transformar a dor, a saga da condição humana de minha família num pergaminho, para purgar a todos nós. (p. 30)

Ciente de ser a tradutora de seu núcleo, Vera, transtornada pelo sangue, mais e mais forte, encaminha-se para o cimo da montanha, junto às demais mulheres da família, "Pedras e cascalhos, trilhas de areias movediças nos esperavam e a subida não

terminava." (p. 31). O leitor novamente '*parece ver*' a cena saltando das páginas do livro descrita com beleza poética, caminhando todos, em

direção à necrópole, um local montanhoso, onde um céu de nuvens azuis mostrava a claridade aberta em fenda luminosa. A luz sugaria o corpo e o deslocaria no espaço, entre vozes, de romarias e cantochão. Do lençol empapado de sangue, a cabeça de Olga surgiu ativa, os cabelos escuros, em desalinho, ascendendo ao limite do andor e se tornando raízes, vindo a se infiltrar no escarpado do monte. (p. 30)

Eloquente e forte é a comunhão de Olga com os elementos cósmicos. Seu corpo, levado pela corrente de mulheres enlutadas, infiltra-se, no sonho de Vera, na terra do escarpado monte, transformando-se em raízes. É o retorno de Olga ao útero telúrico, em onirismo reintegrador, enquanto "um céu de nuvens azuis mostrava a claridade aberta em fenda luminosa" (p. 31) para receber o espírito da jovem morta.

Todavia, o estranho pesadelo acordou Vera. Sentindo-se febril, para acalmar emoções, "tomou uma ducha morna". A água, elemento da natureza, está sempre presente atravessando os inúmeros momentos tensos dos episódios. Aqui, nesse banho, talvez seja a memória das águas num batismo lustral por ser ela, Vera, a tradutora da voz de Olga? Ou um retorno às águas do renascer em outro estágio? Várias são as exegeses até ao apoteótico final do livro. Naquelas páginas, há o conluio perfeito dos signos de Eros e Tântatos.

### **Olga, a mulher de outrora**

No nono e no décimo primeiro capítulos, respectivamente nomeados "Cartões postais" e "O quarto de Olga", a narrativa dá um salto. Retrocede no tempo para 1930. Já a escolha do título "Cartões postais" configura um achado, *une trouvaille* da autora. Revive e ressignifica, com propriedade, a época em que a fotografia se popularizava, após seu advento no princípio do século XX. Teniza captou "a linguagem simbólica de costumes e atitudes" (p. 67) do espírito do tempo e descreveu Olga, ainda dotada de esfuziante vida, na praça da cidade:

Num domingo de verão, Olga foi fotografada nos degraus da escada do *castelo d'águas*. Sua figura magra, os cabelos escuros, franja repartida na testa, olhar suave, boca interrogativa, revelava uma sensibilidade afluando. Estava sentada, trazia o vestido bordado e pespontado em fitas, a sombrinha aberta, apoiada ao ombro. (p. 67)

Ao interar-se daquela descrição, o atento leitor liga-a, de imediato, à foto da capa do livro, que o despertara, antes de abri-lo. No paratexto da capa, veem-se, lado a lado, duas imagens, ambas em tom sépia, que lhe chamaram atenção. À esquerda, uma carta em espanhol. À direita, um retrato de mulher. Os detalhes visuais comprovam ser aquela moça, cuja memória as velhas do clã cultuavam. Porém a máquina fotográfica apenas captara o exterior, o aspecto físico. A narradora traça-lhe agora o perfil. Decidida, naturalizou-se brasileira, aos dezoito anos "para poder exercer uma função

pública e dedicar-se à carreira da comunicação." (p. 67). Diferente, pois, era do estereótipo da professora, único emprego até então permitido à Mulher. Assumir função nos correios era situação incomum à época. De fato, Olga não se restringiu a tarefas domésticas: a receitas de comidas, à cesta de costura, aos riscos de bordado, em que pese fosse exímia nesses afazeres. Portanto, não permaneceu nas prendas do lar, embora fosse emérita bordadeira dos pontos do *richelieu* e também costurasse com destreza. Até às vésperas de ser assassinada, ela, hábil no corte e costura, concluiu uma veste para a sobrinha recém-nascida, sua afilhadinha, filha de uma das irmãs.

Sua atitude de trabalhar fora de casa adveio-lhe de ter seu pai falecido bem cedo, e ver a mãe Arieta assumir a responsabilidade de cinco filhos. Diante da triste ocorrência, adquiriu independência incomum à mulher daquele tempo. Embora ainda presa a certos paradigmas, seu mundo difere da cosmovisão das jovens brasileiras da época. O caráter foi-lhe moldado pela segura "educação familiar", por arraigados "princípios religiosos" acrescidos da "bagagem diferenciada, pela formação escolar na cidade natal na fronteira argentina, onde as exigências culturais e os conteúdos mais extensos." (p. 67-68) eram bem desenvolvidos.

Pelos atos de Olga e dos frequentadores da praça, o leitor capta o espírito daquele tempo. Percebe também que o contexto social já começara a refletir pequenina mutação num Brasil interiorano de 1929-30. Na movimentada praça, convergência de todas as classes sociais, o fotógrafo "lambe-lambe" – signo tão expressivo daquele momento – registrava também "mulheres de classes abastadas [...] desfilando os figurinos recentes vindos da Europa" (p. 69). Era Paris, a Cidade Luz, já ditando a moda. Era a nova capital do mundo, envolta no efêmero dos prazeres, a estimular as vestes refinadas, que atravessaram o Atlântico e chegaram à Cachoeira dos Ausentes. O fotógrafo clicava: "Tecidos suaves, encurtamento dos vestidos e das mangas, os decotes mostrando o colo e as costas, os sapatos confortáveis de presilhas, as meias de seda natural, simulando a pele nua." (p. 69).

Tais novidades "eram símbolos da nova mulher e do romantismo a redescobrir as formas do corpo", situação, aliás, traduzida pela escrita penetrante da autora, ao fazer o leitor imaginar aquele centro urbano febricitante, tão diverso do mundo de Olga. Em meio àquela algaravia, o leitor talvez pense no vazio daquelas mulheres com "olhos esfumados e bem marcados", as "maçãs do rosto acentuadas pelo pó de arroz", as "bocas em forma de coração" e em torno delas "jovens cavalheiros de trajes impecáveis: colete, camisa branca e gravata." (p. 69). Primoroso é o quadro pintado em palavras pela romancista. Traz ao palco narrativo os dândis, sofisticados seres da época, figuras brasileiras tipicamente interioranas, imitando a *jeunesse dorée* (juventude dourada) dos ambientes franceses.

Junto àquela sofisticação, "somava-se, agora, um contingente de forasteiros recém-chegado. Eram os oficiais integrantes do batalhão especial, cujos fins específicos nem sempre eram conhecidos. Porém, as moças do lugar os tinham como bons partidos" (p.69). Extraordinário, o toque psicológico dessa passagem. Palavras ganham efeitos *ekphrásicos*. O leitor visualiza o alvoroço das moças casadoiras, assanhadíssimas, à chegada de homens solteiros – os famosos bons partidos – sobretudo da capital e em

rebrilhantes fardas. Era mesmo a sorte da loteria para os pais, ao mexerem, com discreto fingimento, como se nada quisessem, "o tabuleiro onde se moviam as peças" (p. 69). Mas como diz o texto: "Esses arranjos sociais não passavam na cabeça de Olga". Moça singular, filha de "pai artesão, produtor e vendedor de artigos de couro", ela "se orgulhava de guardar, como lembrança dele, a carteira de trabalho vermelha, expedida em Buenos Aires, em 1906" (p. 69).

Porém o destino, em estranhos arranjos, engendrou o encontro de Olga com Estevão Bernardes, um dos integrantes do grupo de oficiais dos cobiçados bons partidos. Um daqueles homens que vieram de longe para revolucionar as mulheres da praça. Ele mudou a rotina de Olga. Escondeu-lhe ser casado, até que inesperadamente a mulher com filhos apareceu na casa da família de Olga. Em que pese a jovem fosse independente, um dos exemplos precursores do novo tempo ao exercer um cargo público, em contrapartida conserva ainda traços que a prendem à família, à religião e à moral do coercitivo contexto do Brasil dos anos 30. De certa forma, ela está afinada com o ideário histórico-cultural dos primeiros decênios do século XX, embora vislumbre o mais além no estreito aquém de seu mundo pessoal.

Assim, a narradora a flagra dividida na tensa encruzilhada de sua existência. E seu tumulto interior está também em perfeita consonância com o momento conturbado e incerto dos destinos do Brasil. Planos de mudanças no governo federal se anunciavam. Comícios tumultuavam a praça. A revolução estava prestes a estourar. Momento dilemático! Intenso o movimento do telégrafo e fonogramas na Companhia Telefônica onde Olga exercia responsável papel de destaque.

Similar ao clima tenso da cidade, a moça também se encontra em fundamental impasse. Insone, noite avançada, rola na cama, conforme diz o capítulo "O quarto de Olga". Internamente se debate na crucial gangorra da incerteza. Hora da opção entre dois caminhos nebulosos: qual deles seguir? Colocada pelo destino diante de escolhas, encontra-se entre incertezas. Pressionada por Estevão para abandonarem ambos suas famílias e partirem para nova vida, Olga está na fronteira limite-limiar da "de-cisão", ou seja, da "cisão", do corte, da ruptura para o definitivo voo: ir com Estevão ou permanecer enredada pelo sistema? Assemelha-se a uma heroína trágica do mundo grego, dividida entre tensões. Dotada da *hybris*, a marca da desmedida, antevê a possível mudança. Quer ir, mas, ao mesmo tempo, está presa ao amor à família, a preceitos religiosos, filiada a uma irmandade. Se partisse cairia em *hamartia*, no erro trágico. Mas, ao ficar, também cairia. Estevão a matou e a seguir, matou-se. O destino, a moira grega, armara-lhe a armadilha.

### **A cerimônia do adeus em "liturgia"**

Descrito com sensíveis tons poéticos, sem dúvida, "Liturgia" é o capítulo de maior pungência narrativa. Dividido em quatro momentos – três com títulos musicais: Prelúdio, Andante e Finale, e concluído com "A mulher de branco" – nele, está Arieta, mãe de Olga, após dois anos da morte da filha. Profundamente abalada, envelhecida e vestida no eterno preto do luto, a matriarca nesse quadro está prestes a deixar, para



sempre, Cachoeira dos Ausentes. O texto flagra-a na antevéspera da mudança para Porto Alegre. Para compor essa página de dor e beleza, a romancista Teniza passou sua pena à poetisa de *Genius Loci*, de *Roda de Bicicleta*, de *Circo do Sol*, de *Dança dos cata-ventos*, que a molhou inteiramente na alma e nos zigue-zagues esvoaçantes do passado. E, escrevendo o que sentia e o que supunha ter visto pelo imaginário, Teniza Spinelli, com as palavras sugerindo imagens, desenhou em letras o patético momento da velha senhora a lavar, amorosamente, os ossos da filha. Impactante cena de dramático *pathos*! Tocante cerimônia do adeus! Tal é a adequação das palavras, incrustando-se nas frases, que o leitor julga "ver" a dor daquela mãe emergindo do negro vestido tal a densidade do episódio narrado. Sendo a escritora, também museóloga e amante da pintura – arte irmã da literatura – ela se serviu intuitivamente desse recurso em várias capítulos, inclusive neste.

Para completar a cena, com a lua a iluminar a praça em frente à casa de Arieta, houve a estranha visita da maior amiga de Olga, Samantha. Viera comunicar à sofrida anciã o antigo desejo de Olga, a ela confiado, de permanecer, para sempre, na cidade em que Estevão também fora enterrado. Na manhã seguinte, Arieta toma conhecimento de que justamente naquela noite Samantha falecera. Demove de seu plano de levar consigo os ossos da filha... e parte...

### **O apoteótico final do romance**

Encerra-se a obra *Cachoeira dos Ausentes* no décimo quinto capítulo com outro momento apoteótico. Epifânico! A romancista, sempre mantendo a ambivalência em todos os pontos do relato, descreve Vera, ao cair na realidade dentro da própria irrealidade da ficção. Relata o confuso momento em que a jornalista vai ao hotel em que vivera o incompreensível e alucinante romance com o misterioso Escobar. Lá, fica perplexa diante da inexistência de qualquer registro sobre aquele homem com quem ela ali passara uma noite de amor.

Aturdida com tão inusitada situação, foge. E transpõe a porta giratória da portaria do hotel, simbólica divisória dos universos da ficção e da realidade. Em desequilíbrio emocional, refugia-se nas forças primaciais dos elementos. Caminha na natureza, junto às raízes da terra. Por fim, mergulha nas embalantes águas do rio. Profundas águas... da morte? Pura prosa poemática, rendilhante beleza em aberto, como é, de fato, sem hora e sem explicação o grande mistério da vida e da morte:

O rio se transmutava estendendo véus no leito incorpóreo, espalhando um limo de pétalas aquáticas. Diferentes águas a banhavam, diáfanas texturas fluíam, dançavam, seduziam, convidando-a a retomar com lucidez a identidade, o impulso vital de origem. Brotava silencioso o orvalho das nascentes, as escassas gotas a borbulhar, escorrendo logo após em sussurros, acariciando o granito das pedras, polindo-as com brandura, sulcando fios no solo árido, desenhando margens, para enfim se esparramar e desaguar em múltiplas cachoeiras com rendas de espuma.

O ciclo materno se encerrava no seio das águas. Apaziguada e protegida, Vera emergiu plena, impregnada do mistério da revelação. Uma parte dela ficou para trás, a outra renasceu exuberante, a face refletida na superfície espelhada, a retina transfigurada pela luz. Juntava-se o elo do existido e do inventado. (126-127)

Teniza deixa o livro em aberto, em perfeita harmonia com o fluxo movente da líquida modernidade do mundo atual em profusão de incertezas. Aliás, rio e águas são temas que vêm e que voltam, sonorizando-se em vários sentidos na história. A água está presente desde o copo d'água, artifício usado por Estevão para atrair Olga e assassiná-la. Tranquiliza Vera em tensas situações. Traz alento à amiga Samantha ao relatar o desejo de Vera. As águas do rio destruíram o muro do cemitério, espalhando os ossos de Olga, levando-a à perda até de seu nome no registro dos arquivos da necrópole. Em vários outros momentos de alta voltagem literária, a água e o rio ora são signos de morte, ora, de vida. É consabido que a água se reporta diretamente ao princípio feminino e, de fato, a Mulher pontifica no livro. Na poética interpretação da autora, rios são também textos que correm, como consta em: "O texto era também um rio. Às vezes fluía caudaloso, às vezes árido, contido, em margens de pedra." (p. 114)

Mais um detalhe de significação reside na insistente presença do destino, da "moira" grega, ao transformar Olga numa heroína trágica. E, passadas oito décadas, indiretamente também Vera, ao reassumir, em parte, a história da Outra.

Mais traços relevantes deveriam ser aqui comentados. Dentre eles, a questão do Imigrante e sua luta num país estrangeiro, conforme escreve Olga em seu diário: "Tenho pensado muito da vida, a começar por nossa saga, cruzando fronteiras" (p. 89) e sua irmã Amália comenta: "De novo precisamos partir. É nossa sina. Estamos reunindo força para emprendermos nova travessia." (p.85).

O combate à aculturação do estrangeiro aparece desde o paratexto da capa, com a imagem de uma carta em espanhol, forte vínculo mantenedor das raízes nativas dos Aguilar. Figura também na dedicatória da obra nas três linhas do uruguaio Mario Benedetti: "*Todo se hunde en la niebla del olvido pero cuando la niebla se despeja el olvido esta lleno de memoria.*"; no nome dos filhos de Arieta – Ramon e Juan Carlos –, no verso de Campoamor e, sobretudo no tango, signo de pertencimento, a chorar em sons a memória da pátria.

Por ora, apenas aqui se tangenciaram alguns aspectos de *Cachoeira dos Ausentes*. Questões ficaram em aberto para o curioso leitor conjecturar. Breve, outra análise mais completa participará de uma obra a publicar-se.

## II- CACHOEIRA DOS AUSENTES, UMA AUTOFICÇÃO?

Sendo um livro de memórias verídicas de Olga mescladas a lances imaginativos da autora ao criar a personagem Vera, o texto abraça a realidade com a fantasia e flerta com a prática textual da autoficção. Em outros momentos escapa de padrões

paradigmáticos desse gênero. O leitor, voltado para estudos literários, fica então inseguro em que etiqueta narratológica situar o livro. Impregnada, de sentidos simbólicos, a escrita vai pouco a pouco deixando entrever os resíduos, os restos memoriais da história, gradativamente se iluminando pela investigação da jornalista Vera, sobre Olga. Ao mesmo tempo, fica ressoando na mente do leitor aquele coral de vozes de mulheres que na corrente de lembranças iam eternizando, intergeracionalmente, a memória da morta.

A fim de clarificar em que modelo situar essa obra de Teniza Spinelli o leitor consultou com afincos os primeiros estudos autoficcionais dos teóricos franceses: Philippe Lejeune com a criação do pacto ficcional; Serge Doubrovsky, ao batizar de autoficção seu livro *Fils*, introdutor da questão, embora não seja ideia tão nova assim. Antes já empregado por outros autores sem este nome pomposo.

Sendo a autoficção, procedimento textual muito usado na escrita literária contemporânea, embora com algumas celeumas, o leitor também leu muitas teses e livros publicados sobre o assunto. Ficou a par das características e mutações narratológicas que se operaram no antigo romance tradicional. Dentre elas, uma fundamental foi a introdução do autor no interior do texto, diretamente participando da trama narrativa. Isso ocorreu, após saírem dos holofotes da cena literária, nas primeiras décadas do século XX, as correntes teóricas do Estruturalismo e dos Formalistas Russos. Durante a vigência de ambas – conforme é sabido – estudava-se a obra em si mesma, sem a interferência do autor presente no interior do texto. Era, pois, uma análise "autotélica", sendo apenas a obra focalizada em si mesmo sem a presença autoral.

Com a entrada da autoficção, modificou-se a construção textual. No princípio, o esquema da narrativa autoficcional deveria ser, segundo Doubrovsky: o autor igual ao narrador e igual ao personagem. Exatamente como ele o fizera em seu livro *Fils*. Diante disso, desaparecera do texto literário aquele tradicional narrador na ficção que atuava como um falso autor e era conhecido como o "narrador de papel" ou "narrador ventríloquo". Esse tipo só possui existência dentro das páginas ficcionais, isto é, no interior da história narrada. O verdadeiro autor – que, em verdade, é o próprio autor – ficava fora do texto, não obstante manejasse – como é óbvio – os cordéis da narrativa para "o narrador de mentira", aquele falso sujeito, verdadeiro sujeito fictício, dentro da narrativa '*finjir*' dar rumo à história.

Entretanto, tais mutações não surgiram de um momento para outro como passe de mágica. Sua origem – similar à de todas as outras metamorfoses ocorridas no mundo ocidental na década de 1960 – resultou de um gradativo e longo processo gestado passo a passo no decurso de anos anteriores no grande movimento do Macrotexto da Cultura. A partir dos tempos rebeldes dos 60 – época do *boom* das mutações em todos os setores na Europa das Artes, Tecnologia, Política, Filosofia, História – o que estava sopitado nos subterrâneos culturais aflorou tempestuoso na claridade meridiana do mundo. Inverteu-se o consignado. A literatura, espelho e prisma das instâncias humanas, acolheu as transformações e participou do desconstrutivismo que sacudiu os alicerces do cânone academicista. Os pressupostos críticos das então análises textuais autotélicas vieram abaixo. Modificou-se o panorama narratológico, trazendo o autor para

diretamente participar da trama narrativa e esta a oscilar entre dois polos: verdade ou mentira, instaurando ambiguidades.

A biografia e a autobiografia que estavam meio à margem do processo histórico-literário reamanheceram com novos clarões. A linguagem do eu, do si, do *moi* francês, do mim como dizia Artur da Távola, ressurgiu, contudo embaralhada a fantasias da imaginação. De fato, aquela escrita autobiografia, antes certinha, ao tentar traduzir a verdade o mais exata possível, contaminou-se pela imaginação criadora. Já não tão compromissada com a fidelidade factual e das fontes, a biografia e a autobiografia, harmonizando-se com a fertilidade do imaginário ondulante do escritor, transformaram-se na autoficção. E esta foi angariando cada vez mais prosélitos. Difundiu-se com rapidez em diferentes regiões do mundo, inclusive no Brasil, tendo seus maiores focos na França e no Canadá. Desdobrou-se em sempre novas criações, em compasso com os passos da dinâmica transitiva dos tempos líquidos do mundo de agora, em perpétuo vir a ser heraclitiano.

Para melhor entender o processo da autoficção, e tentar enquadrar *Cachoeira dos Ausentes*, o astuto leitor consultou amplo instrumental teórico de abalizados críticos. Dissecou os vários volumes da tese de Vincent Colonna, bíblia da autoficção, intitulada *L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, defendida na França em 1989, tendo como orientador, Gérard Genette, luminar em narratologia. O interessado leitor também se aprofundou em obras autoficcionais literárias dos palcos nacionais de que são exemplos *O filho eterno*, de Cristovão Tezza e os textos ficcionais de Silviano Santiago. Este, sem dúvida, foi a grande voz introdutora da autoficção no Brasil. Assim, após muitas leituras de ensaios, de livros publicados e de teses orientadas por renomados mestres do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Niterói, Bahia, sempre cotejando com a escrita de Teniza Spinelli, surgiu-lhe o impasse: *Cachoeira dos Ausentes* seria uma autoficção? Caso contrário, em que tipologia narratológica inserir o bem construído texto de Teniza?

Em regra geral, a princípio, para ser autoficcional o autor deveria ser, igual ao narrador e ao personagem – como, no início, defendeu Doubrovsky, embora depois, repensasse tal posição. De acordo com modelo de sua obra, o autor e narrador deveriam ser a mesma pessoa. Portanto, diante da regra consignada, *Cachoeira dos Ausentes* não estaria no modelo. Primeiro: o narrador na terceira pessoa é, pois, um narrador onisciente. Logo, "aparentemente" não é a autora (apesar de Teniza – é lógico – manejar por trás os cordéis da narrativa). Segundo, questão ligada à anterior: a autora não está presente com sua pessoa física em carne e osso, cidadã rio-grandense dentro do narrado.

Então, como classificar o livro de Teniza, embora a ficção e a realidade se acasalem no interior da obra? Mas, em contrapartida, isso não valida ser o texto autoficcional, uma vez que, em qualquer obra literária, o escritor normalmente transfigura fatos reais, tornando-os literários. Interrogações vão surgindo à mente de um leitor estudioso das letras: teriam as produções autoficcionais evoluindo com o transcurso do tempo? Sendo a autoficção uma formulação contemporânea, ela também não partilharia das líquidas mobilidades dos tempos presentes? Hoje tudo não flui na dinâmica da corrente da

modernidade tardia? Assim, esse gênero também rapidamente não se transformaria, coparticipando igualmente do eterno vir a ser da mutante atualidade?

Em meio a tais dúvidas, a pergunta principal sempre voltava obsessiva: então como classificar o livro de Teniza? Seria mesmo *Cachoeira dos Ausentes* uma autoficção? Ou teria ocorrido um deslocamento da linha autoficcional para outras tipologias teóricas nascentes nos primórdios do século XXI? Isso porque certos teóricos renomados afirmam que, na segunda década do presente século, a escrita autoficcional, saturada dos excessos dos romances compostos com tal prática narrativa, modificou-se. Ainda que haja no texto algumas divergências dos modelos costumeiros da escrita mais tradicional da autoficção, o fato é que Teniza Spinelli construiu um romance com marcas bastante criativas. Misturou realidade e imaginação nessa extraordinária prosa narrativa, tendo a memória intensa participação, com sua mobilidade e deslocamentos. A construção de *Cachoeira dos Ausentes*, marcada por suspenses, jogos de tempos e alta voltagem literária, apresenta também viés detetivesco. Com lances de mestre, a romancista montou uma intrincada história narrada com documentos reais sobre Olga inseridos na ficção por meio da personagem Vera.

Porém ao aludir a ela, surge outra pergunta: que representaria Vera em tal contexto textual? *Alter ego*, um duplo, um clone, ainda que imperfeito, da autora "outreando-se" travestida em Vera? O "eu" de Teniza estaria embutido na *persona*, na máscara da personagem Vera, ao trazer à tona a história familiar da própria autora, nestes tempos moderníssimos, em que tudo está em cambiâncias? Teniza estaria no texto, embora não nomeada? Deste modo, o leitor poderia pensar num tipo de autoficção especular, segundo explicação na tese de Vincent Colonna, ao aludir a três modelos autoficionais em seu estudo: 1- fantástico; 2- especular; 3- autobiográfico, segundo Lucien de Samosate.

Na autoficção especular, o autor não ocupa o centro de seu livro, mas sim um pequeno papel. Assume uma posição no canto da obra, como ocorre nas expressões do pintor no quadro e nele autocolocar-se num ponto, meio obscuro, da tela. Assim, ele assume uma posição reflexiva para propor um modo de leitura. Ora, há um encontro de Vera com sua mãe (a única personagem sem nome na trama) no qual elas trocam ideias, sobre visão da mulher no passado e no presente. Seria Teniza, a mãe inominada e disfarçada, colocando-se reflexivamente na trama, refletindo-se num cantinho do texto? Significativamente sem nome, ela está disfarçada no capítulo "Um tango argentino" no exercício de seu papel especular (no duplo sentido de *speculum*, espelho-reflexo e reflexiva especuladora sobre o que as duas conversam. De fato, ela assume uma posição reflexiva, como se intrometesse na história, de forma simbólica e indireta, no canto da obra, para propor reflexões.

Após essa provável hipótese, outra indagação surge em diferente linha de pensamento: quem é verdadeira protagonista da trama de *Cachoeira dos Ausentes*? Vera, o ser ficcional que só existe dentro do livro, criado pela escrita de Teniza? Ou Olga, ser factual, que teve existência real no universo familiar da escritora, deu origem à narrativa e agora está ficcionalizada no interior da macroficção? Várias questões vão-se

imbricando. Algumas ficam aqui para serem desenvolvidas em outro ensaio em processo, mais aprofundado, muito breve a publicar-se.

Entretanto, a inquirição primeira retorna insistente: afinal, em que tipologia narratológica enquadrar esse livro centrado em alguém da família, cuja memória literariamente se perpetuou pelas lembranças transmitidas de gerações entre os seus membros? De repente... Eureka! O leitor descobriu o caminho. Desfez-se o nó górdio. Eis o esclarecedor livro teórico *A persistência da memória – Romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional*, da pesquisadora Zilá Bernd, editado em 2018, complementado por outro, *Por uma estética dos vestígios memoriais*, também de sua autoria. Ambos reportam-se às mutações narrativas da atualidade, oferecendo amplo material para fundamentar a pesquisa de *Cachoeira dos Ausentes*. Embasada no aparato crítico dos variados pontos de vista de relevantes teóricos, a ilustre professora gaúcha esclarece o leitor. Leva-o a perceber que, com variações apenas de nomenclatura, os pesquisadores do assunto convergem para a existência na atualidade de uma modalidade escritural advinda da autoficção, gerando o romance memorial de família.

*Cachoeira dos Ausentes* representa de fato, um romance de memórias de família, empenhado em transmitir a lembrança de Olga e não deixá-la fenecer. Porém é um "romance de família" fora dos moldes do caudaloso *roman fleuve* dos inícios do século XIX, com vários tomos de que são exemplos – citados por Bernd –, *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, de 1901, *Os Thibault*, de Roger Martin du Gard que exaltavam os grandes feitos familiares nobres desde os inícios. E a pesquisadora gaúcha, na página 43 de seu livro *A persistência da memória*, esclarece

a grande transformação do romance de família se dá na pós-modernidade, na esteira do romance autobiográfico e autoficcional da virada do século XX para o XXI, com o chamado *roman mémoriel* (romance memorial) em um primeiro momento e com o romance de filiação com a chegada do século XXI. Em tais romances, o foco deixa de ser a interioridade (o "eu" narrador) para ser a anterioridade (focalizando na história dos ascendentes, o narrador acaba relatando sua própria história e destacando seu papel de herdeiro de seus ancestrais ...).

Daí, poder-se concluir que a obra de Teniza Spinelli, pela modalidade textual, aproxima-se de um "romance de família" sem que a própria autora necessite de aparecer com seu nome. Isso porque, em verdade, não é um romance sobre ela, mas em que ela, Teniza, é apenas um veículo transmissor da memória de Olga. E não de sua vida particular, em que pese seja a romancista, parente da morta. E o assunto lhe seja importante. Portanto, a construção de *Cachoeira dos Ausentes* recai na tipologia do romance de anterioridade e de seus modos de transmissão intergeracional, questão narratológica estudada em profundidade por Zilá Bernd, ancorada em incontáveis teóricos e sempre remetendo às fontes primárias.

Cabe agora ao curioso leitor – autor do presente estudo – de posse das seguras indicações oferecidas pelos dois esclarecedores livros da pesquisadora, conjugada à

plêiade de críticos apontadas na extensa bibliografia citada abaixo, mergulhar ainda mais na criativa obra *Cachoeira dos Ausentes*. Isso porque o presente texto representa mero esboço, conforme proclama seu título "Notas para um estudo da obra romanesca *Cachoeira dos Ausentes*, de Teniza Spinelli". O estudo por vir enfoca, sobretudo, três pontos centrais:

Primeiro: tentar responder às questões acima formuladas e demonstrar como a escritora está afinada com os pressupostos teóricos da novíssima narrativa romanesca do presente tempo, retirando do texto significativos exemplos;

Segundo: detectar a participação de Teniza Spinelli nos problemas atuais da nova mulher ao produzir uma escrita em que a presença feminina é a grande voz acionadora da construção de sua poética;

Terceiro: enfatizar alguns momentos significativos de *Cachoeira dos Ausente* quando a romancista Teniza passa a pena à poetisa Teniza para as letras cinzelarem imagens visuais em líricas construções romanescas.

Centrada principalmente nos itens acima, o ensaio bem mais amplo visará a demonstrar, numa leitura aprofundada nos meandros mais significativos de *Cachoeira dos Ausentes*, que a produção romanesca de Teniza Spinelli, pela qualidade de sua diferença, marca lugar no procênio do romance contemporâneo brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Luciene. «*Autoficção e literatura contemporânea*». Revista Brasileira de Literatura Comparada. São Paulo, v. 12, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. «*Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*». São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.
- BARTHES, Roland. «*Roland Barthes par Roland Barthes*». Paris: Ed. Seuil, 1975.
- BERND, Zilá. «*Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros*». Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- BERND, Zilá. «*A persistência da memória*». Porto Alegre: BesouroBox, 2018.
- CARNEIRO, Flávio. «*No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI*». Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

**PRINCESAS EM TEMPOS SEM SOL<sup>1</sup>: AS MENINAS, DE LYGIA  
FAGUNDES TELLES**

Eliana BUENO-RIBEIRO

*Para Mary-Jo Zilveti e nossas meninas*

Publicado em 1973, *As meninas*<sup>2</sup> propõe a seu leitor um pacto de leitura diferente dos que haviam proposto os romances anteriores de LFT, o da militância política. Assim, aparece em primeiro lugar como um manifesto contra a censura que então vigia no país sob a ditadura militar em sua mais dura fase. De fato, a partir logo das primeiras páginas nomeia, dando-lhes visibilidade, os acontecimentos políticos da atualidade tais como assaltos a bancos, sequestros políticos por organizações de esquerda e torturas nos porões da repressão do Estado, integrando a seu texto mensagens realmente trocadas entre perseguidos políticos e suas famílias, o que provocou de imediato a admiração da intelectualidade e do público leitor em geral. Outro de seus motivos é o uso de drogas que, no Brasil, difundia-se naquela década entre a juventude, fazendo com que se opusessem « engajados » e « desbundados » em sua luta comum contra a ditadura sustentada pela sociedade burguesa.

Saudado como vivo e corajoso testemunho de um tempo e considerado como sendo « *em plena quadra de horror, o nosso primeiro depoimento de tortura.* »<sup>3</sup>, no momento de sua publicação suas qualidades documentais destacaram-se a ponto de obscurecer todos os demais aspectos do romance. Tratou-se nele de demonstrar como as três maneiras retratadas de viver a juventude - correspondendo a três possíveis maneiras de viver naquele momento numa grande cidade – encontravam-se cerceadas e como, para muitos brasileiros no início da idade adulta, os caminhos só podiam levar à morte, ao exílio ou a uma interiorização estagnante que correspondia a um exílio interior.

O romance, narrado majoritariamente em terceira pessoa, se faz pelo entrelaçamento de três personalidades e de suas muitas reflexões. A história se passa em São Paulo, no início dos anos 70, num pensionato chique, para universitárias ricas, dirigido por freiras. Nesse espaço protegido e assexuado – como a casinha dos anões na clareira da floresta do clássico Branca de Neve - encontram-se Lorena, a paulista fina e um pouco « *blasée* », pertencente à classe dominante; Lia, a baiana, estudante em São Paulo e militante de esquerda; e Ana Clara, também paulista mas pobre. Seu espaço temporal é o período correspondente a uma greve universitária, uma brecha na rotina universitária, o que permite que a cena narrativa seja, quase sempre, o quarto de Lorena ou, ao menos, o espaço do pensionato. Um tempo de exceção, um espaço concentracionário.

---

<sup>1</sup> Edu Lobo, « Tempo de guerra » : « É um tempo de guerra é um tempo sem sol, sem sol, sem sol, sem dó »

<sup>2</sup>

<sup>3</sup> AM. Ricardo Ramos, segunda “orelha” de Lygia Fagundes Telles. *As meninas*.



O pensionato assume neste romance, como em *CDP*, o caráter de lugar de passagem, de não-lugar, de refúgio antes do salto, *AM* desenvolvendo assim o que fora calado no primeiro romance da autora, a propósito do que poder-se-ia ter passado durante os tantos anos vividos por Virgínia entre freiras mais ou menos idiotas ou condescendentes, entre companheiras mais ou menos próximas. No entanto – marca da situação política e social na qual nasce a obra – a igreja e seus servidores não são mais visto somente com desconfiança e desdém, e a figura de uma freira – ao menos uma – no pensionato desta história inspira agora respeito.

De fato, tradicionalmente, as freiras dos colégios ou pensionatos de elite acolhem as meninas e dão-lhes conselhos, acolhendo com benevolência as mais frágeis, como pretenderam inutilmente fazer com Virgínia, Marfa ou Ana Clara. Em *Verão no Aquário*, aliás, dizia Marfa: « *As freirinhas me adoram, compreende? É aquela velha história, atração do abismo... (...) Sou para elas uma espécie de penitência, compreende? (...) Eu não faço mistério. Pois é esta ovelha a mais amada.* »<sup>4</sup>.

Mais particularmente, nesse momento, uma determinada fração da Igreja no Brasil move-se ao lado da oposição ao Estado ditatorial. Por isso irmã Alix, ao ouvir a denúncia de torturas que Lia acaba de ler-lhe, responde: « - *Conheço isso, filha. Esse moço chama-se Bernardo. Tenho estado muito com a mãe dele, fomos juntas falar com o Cardeal.* »<sup>5</sup> E o leitor contemporâneo do lançamento do livro, participante do pacto de leitura política que propõe a autora, reconhecia na personagem aludida o Cardeal de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, enérgico defensor da democracia e da dignidade. O romance cumpria assim, no momento de sua publicação, uma função religatória, de reconhecimento mútuo dos opositores à ditadura pertencentes a diversos segmentos sociais.

Ao caracterizar as três meninas do Pensionato Nossa Senhora de Fátima, por seus nomes, seus traços físicos e pelo universo que cada uma delas abre, a autora utiliza modelos da literatura de massa. De fato essas meninas, construídas tão esquematicamente de modo a bem marcar a posição de cada uma e seu significado social, bem poderiam ter saído de um seriado televisivo, no qual representariam respectivamente, a pobre menina rica, a engajada e a arrivista.

---

<sup>4</sup> VNA, p. 7.

<sup>5</sup> Idem, p. 147.

Sua descrição começa pelos sobrenomes que exibem e que, para o leitor brasileiro são claros indicadores de sua origem social. LFT evita longas descrições e caracteriza fisicamente cada uma a partir de poucos traços, beirando o croquis, roçando o clichê. Assim ficamos sabendo que Lorena Vaz Leme, de acordo com os padrões da classe social a que pertence, a alta classe média tradicional, é branca (porque não há nenhuma marca no texto de que não o seja), magrinha e elástica, afeita à ginástica e ao regime vegetariano; Lia (Lião) de Melo Schultz, filha de mãe baiana e pai alemão, pela ótica da narradora paulista, é gordinha (gorda?) mulata, e de maneiras descontraídas demais para os padrões da sociedade paulista que se considera tradicional e « quatrocentona », da qual faz parte Lorena que, como fica claro, é o padrão do romance, a partir do qual são avaliados os demais personagens; Ana Clara Conceição, descrita como muito bela e completamente dentro dos cânones de beleza da época, se é forçosamente branca, é mesmo ruiva, e esforça-se por copiar comportamento, linguagem e preconceitos da classe dominante. De fato, é pela linguagem que as três se distinguem: Lorena mostra toda a insensibilidade e preconceitos de classe (quanto a uma pretensa “elegância de maneiras,” quanto a marcas de origem social, etc.), Lia utiliza não apenas palavras de ordem da esquerda da época como gírias do momento, e a linguagem de Ana Clara expressa não só sua compreensão da injustiça social de que é vítima como também o ódio de classe.<sup>6</sup>

Essas três meninas não se distinguem apenas pelas origens sociais e econômicas ou pela aparência física mas também e talvez principalmente pela maneira como vivera cada qual até então a relação original - com a mãe - e como chegara cada uma ao pensionato. Lia de Melo Schultz, lá está para estudar na universidade de São Paulo e deduz-se que sua estada seja paga pelos pais uma vez que nenhuma questão se apresenta a esse respeito. Ana Clara, vaga estudante de psicologia, trabalha como modelo,

---

<sup>6</sup> Quanto à linguagem, a utilização da gíria da época aparece, na maior parte das vezes como postíça como por exemplo os repetidos « - entende? » utilizados como apoios de frases (« -Será que amanhã sua mãe podia emprestar o carro? Depois do jantar. Digamos às nove, entende. » p. 13). E por vezes parece que a autora se engana e utiliza, por uma gíria da época, a adaptação ao português de uma expressão francesa, como por exemplo: « - Você acha pouco? Eu me ficho com isso mas precisa ver se ele também se ficha. (...) ». Não quereria a autora empregar o verbo « lixar-se », com o sentido de « não se importar » em vez da adaptação do verbo francês de significado análogo « se ficher », presente na expressão « je m'en fiche » (« estou pouco ligando »)?

Também ao descrever Lia por sua militância, a autora se arrisca a cair no absurdo ou no descrédito. Como já se afirmou, para o público desse romance na época de sua publicação as referências do texto às atividades militaristas da esquerda não têm necessidade de explicação, pois são de conhecimento geral e seu reconhecimento no texto provoca um sentimento jubilatório. De fato, na época da publicação do livro, nenhum leitor de LFT ignorava os assaltos a bancos e muito menos os sequestros de diplomatas estrangeiros, ações que permitiram a libertação de prisioneiros políticos enviados, por exigência das organizações de esquerda, ao México e, no caso em questão, à Argélia.

Assim sendo, como é possível crer em diálogos tais como: « (...) – Que é que você tem aí? Metralhadora? (...) – Vocês deviam sequestrar o M.N., Lião. Por que é que não sequestram o M. N.? Ele ficaria escondidinho debaixo da minha cama per omnia saecula saeculorum. Amen. »p.14-15

Como é possível crer numa personagem que, tendo o nível de inserção política que parece ter Lia, confia detalhes – ou a mera existência dessas operações – a uma companheira de pensionato, a uma amiga, tão despolitizada quanto Lorena? A uma companheira, uma amiga - apesar de sua boa vontade (de sua condescendência?) - tão francamente reacionária quanto Lorena? A uma moça que, a partir de reflexões políticas feitas por Lia, pensa que:

« (...) Mas precisa lembrar a estatística das criancinhas morrendo de fome no Nordeste, esse assunto de Nordeste às vezes exorbita. Não sei até quando a gente vai ter que carregar esse povo nas costas, horrível pensar isso mas agora já pensei e estou pensando ainda que se Deus não está lá é porque deve ter suas razões. » . p.18.

eventualmente como prostituta e, fiel a sua origem no lumpemproletariado, aposta na possibilidade de um casamento com um industrial – que paga sua permanência no pensionato (o que não deixa de provocar a estranheza do leitor) – para estruturar-se econômica, social e existencialmente. E Lorena, acadêmica de direito, está no pensionato e não em casa de sua família, como era uso na época, como consequência da nova relação conjugal de sua mãe.

As três nos são apresentadas em sua identidade e em suas diferenças. Jovens, estudantes, amigas entre si, trocam confidências e farpas, emprestam uma a outra dinheiro, roupas, sonhos e esperanças. Porta cada uma delas uma carga - dramas individuais, no caso de Ana Clara e Lorena, um projeto, ao mesmo tempo coletivo e individual, no caso de Lia.

Como nos demais romances, em *AM*, os homens são fracos. O noivo de Ana Clara é desprezado por ela e, tolo, nada sabe da verdadeira personalidade da noiva; Max, seu amor, é fraco demais para protegê-la ou mesmo proteger-se; os diferentes homens que passaram por sua vida e pela de sua mãe caracterizam-se pela violência. Quanto a Lorena, « Mieux », o companheiro da mãe, é pintado como sem caráter; Remo, seu irmão, eterno fugitivo de um passado que não consegue assumir; MN, o misterioso amor está sempre ausente, o colega de faculdade que a visita em seu quarto não tem força para dela se aproximar. Apenas na esfera de Lia os homens parecem ter importância - a lembrança de um Miguel forte acompanha-a e protege-a, o garoto que ela inicia sexualmente é cheio de vida, idealismo, respeito e admiração por ela, e mesmo seu pai, embora pintado ambigualmente pela narração, compõe, com sua mãe, a figura de um casal estruturante e protetor.

Não se pode dizer que haja propriamente crescimento e mudança nas três meninas deste romance que, por esse motivo, não pode ser considerado um romance de formação. Apresentam-se elas como partes de um painel, como tipos sociais reunidos para representar, em 1973, uma frente supra ideológica radicalmente contra a situação então vigente, contra a ditadura em seu período mais destrutivo e violento.

Por isso, para lê-las hoje sem que sua função nos pareça apenas histórica, será necessário aproximar essas três meninas de suas irmãs mais velhas Virgínia e Raíza e vê-las na busca que perfazem de separação da mãe e do núcleo familiar original, em seu processo de crescimento.

Assim, se em *CDP* Laura, a mãe, é louca e Patrícia, em *VNA*, parece à filha, durante quase todo o romance como distante e indiferente, em *AM*, só a mãe de Lia parece responder às expectativas da filha quanto à maternidade. (Embora a voz narrativa, identificada à personagem Lorena, parecer querer rebaixá-la quase à condição animal. E parece curioso que tenha essa mãe recebido da autora o nome que, em seu conjunto romanescos, designa em todos os outros casos, uma empregada doméstica: Dionísia, neste romance, Dona Diú).

As mães de Ana Clara e de Lorena são pintadas como frágeis e incapazes de oferecer às filhas o amparo de que elas mesmas necessitariam. Assim, as histórias dessas duas meninas tão diferentes social, econômica e culturalmente têm entre si mais pontos de contato que têm as de Lia e Lorena, mais próximas nesses aspectos. Pois Lorena e Ana Turva são meninas que tiveram de enfrentar o luto da mãe, a imagem da mãe morta. André Green<sup>7</sup> caracteriza essa imagem como decorrente não da mãe efetivamente morta mas daquela que, em virtude de uma depressão, aparece à criança como desprovida de toda vitalidade, longínqua, quase inanimada. A mãe morta é aquela que, psiquicamente morta, impedirá a criança sob sua responsabilidade de desenvolver-se adequadamente. Green avança que mesmo nos casos de morte prematura da mãe, mesmo quando se trata de um suicídio, os danos à criança só são irreparáveis quando as relações entre a mãe e o filho já estavam prejudicados e que a imagem que a criança tinha da mãe era já a da mãe morta no sentido do conceito em questão.

As consequências para o sujeito tendo vivido uma tal experiência são uma « depressão branca » (Green), que nem sempre é percebida como tal pelos que a cercam. Mas que expõe-se pelo fracasso da vida amorosa e/ou profissional e por conflitos mais ou menos agudos com seus próximos. O sentimento de impotência do sujeito é claro. Impotência para sair de uma situação de conflito, impotência para amar, para tirar partido de seus dotes, para aumentar seus ganhos ou ainda, quando da obtenção de sucesso, impossibilidade de daí tirar satisfação.

A experiência dessa “morte” da mãe constitui para a criança uma mudança brutal. Até então sentira-se ela amada, mesmo em todas as circunstâncias a que possa ter estado exposta. Subitamente eis que tudo termina e tem ela de contrapôr-se a um « núcleo frio » (Green) que, mesmo quando ultrapassado, deixará uma marca indelével em sua vida. Não apenas sente ela que brutalmente perdeu o amor de sua mãe; como não tem nenhuma explicação para tal fato, o mesmo provoca-lhe uma perda de sentido. A criança interpreta que o que lhe acontece decorre de suas pulsões agressivas com relação a sua mãe. A situação se agrava se sobrevém no momento em que ela descobre a presença de um terceiro na vida da mãe, a quem atribuirá o desastre.

Após ter inutilmente tentado reanimar sua mãe com sua presença, para suportar tal situação a criança adotará, inconscientemente, duas posições defensivas: a primeira consistirá em retrain o amor investido na mãe e isso radicalmente pois tal retirada não se substitui pelo ódio, a criança dando-se conta de que a mãe já está suficientemente aniquilada. Por outro lado, de modo a conservar de alguma forma o objeto mãe dentro de si, a criança identifica-se a ele, isto é, deprime igualmente. Daí em diante de outros objetos de amor – que podem sempre decepcionar – o sujeito repetirá o mesmo processo de retirada do amor.

A segunda posição defensiva diz respeito à perda do sentido experimentada pela criança. Mesmo que esta atribua o desastre a seus impulsos destrutivos, dá-se conta de

---

<sup>7</sup> André Green. *La mère morte in Narcisisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, Les Editions de minuit, 1983 .

que há grande assimetria entre a falta de que poder-se-ia ela culpar e a reação materna. No máximo concluirá ela que não é uma falta o que lhe reprova sua mãe mas o fato mesmo de existir. Como consequência, por não poder descarregar seus impulsos agressivos sobre a mãe, que vê como já frágil demais, a criança é obrigada a encontrar um responsável para o que acontece à mãe, mesmo que seja este um bode expiatório. Instala-se pois, não só um certo sentimento de ódio a partir do qual o sujeito quer dominar o objeto que seria a causa da situação, vingar-se dele, « enxovalhá-lo ». Mas também uma separação entre prazer sensual e sentimentos, no limite de atividades autoeróticas sem fantasias e finalmente o desenvolvimento precoce, como compensação da falta de sentido experimentada, de grandes capacidades imaginativas e intelectuais. Sem o que o sujeito seria levado a deixar-se morrer.

Não é necessário grande esforço para reconhecer na descrição da síndrome da mãe morta a situação das personagens Ana Clara e Lorena. A mãe da primeira, aos olhos da filha já estava morta antes de tomar formicida, dado seu aparente desinteresse pela filha e por si mesma, deixando-se atacar pelos amantes sem esboçar reação. E assim sendo, não é de estranhar o caminho que toma Ana Clara, marchando diretamente em direção a seus objetivos de ascensão social ao preço do sacrifício do amor, nem seu destino, que repete o da mãe:

*« Uma débil, minha mãe. Fazia amorzinho até em terreno baldio isso ela sabia fazer, mas agarrar um daqueles vagabundos pelo cabelo e levar ao registro, vamos, você é o pai dela dê aí seu nome que você é o pai. Porque morreu vou ficar sentimental? » (...) Fica às vezes na minha frente com aquele olho pingando de amor e dizendo pra gorda que o Jóge dança qualquer musga na perfeição e que no programa ganhou um troféu deste tamanho. (...) Minha mãe já tinha apanhado feito um cachorro e agora estava deitada e encolhida gemendo ai meu Jesus ai meu Jesus meu Jesusinho. Mas o Jesusinho queria era distância da gente. Entao catei a primeira barata que passou pelo fogão e joguei dentro da panela de sopa. Ai parei de chorar, chorava de ódio e o choro de ódio é estimulante as minhas melhores idéias nasceram do ódio.(...) Uivou de desgosto o dia inteiro e nessa noite mesmo tomou formicida. Morreu mais encolhidinha do que uma formiga, nunca pensei que ela fosse assim pequena. Escureceu e encolheu como uma formiga e o formigueiro acabou. »<sup>9</sup>*

Por sua vez, a mãe de Lorena chegaria a negar a morte de um de seus filhos – origem provável de seu desinvestimento vital – a ponto de fazer crer que é a filha que alucina um desastre ocorrido em sua infância. E sua exclamação está ainda no ouvido da filha:

*« - Mas como foi isso, Lorena? perguntou com voz rouca. Apenas rouca. Os dois estavam brincando, acho que Remo era o bandido, só sei que trouxe a espingarda e apontou, não foi por mal, mãezinha, não foi mesmo. Imitei-a falando baixo e quase num cochicho me ofereci para chamar o médico. Ou o Lauro. Quer que chame a Jandira? Ela fez que não com a cabeça, não, não era preciso. Fiquei ali pregada, a boca abrindo e fechando ressequida, sem nenhum som. A boca de Rômulo também se abriu e se fechou silenciosa como a de um peixe atirado na areia que a água não alcança mais. Foi ficando suave. Se pudesse pediria desculpas por estar morrendo. »<sup>10</sup>*

---

<sup>8</sup> AM, p. 81

<sup>9</sup> Id, p. 82-83.

<sup>10</sup> Id, p. 122

E Lorena também repete o destino de sua mãe. Sem conseguir investir realmente em nenhum afeto real, apegando-se a uma fantasia amorosa que apenas cobre o vazio que lhe restou após o desinvestimento materno, vai deixar o pensionato para trancar-se no apartamento atapetado, onde a luz será sempre filtrada. Sem sequer desejar o mar, voltará ao primeiro aquário. Só Lia caminhará em direção a uma liberdade a um tempo privada e pública. Como se a voz narrativa, num esforço político, tivesse querido articular vida privada e vida social, mostrando, através da bem resolvida Lião, como uma personalidade bem formada, apoiada incondicionalmente pelos pais devém um ator social consequente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GREEN, André. La mère morte in GREEN, A. *Narcisisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, Les Editions de minuit, 1983 .
- LOBO, Edu, GUARNIERI, Gianfrancesco. Eu vivo num *tempo de guerra*. Lado A do compacto simples de Maria Betânia. RCA, 1965.
- Lygia Fagundes Telles. A confissão de Leontina in *Filhos Pródigos*. S. Paulo, Cultura, 1978. p.73-107.
- “Venha ver o pôr do sol” in *Venha ver o pôr do sol e outros contos*. S.Paulo, Atica, 2007, p.26-34.
- Edições utilizadas: *Ciranda de Pedra* (CDP, 1954). Rio de Janeiro, José Olympio, 1974; *Verão no Aquário* (VNA, 1963). Rio de Janeiro, José Olympio, 1976; *As Meninas* (AM, 1973). Rio de Janeiro, Rocco, 1998; *As Horas Nuas* (AHN, 1989). São Paulo, Circulo do Livro, 1989
- “Venha ver o pôr do sol” in *Venha ver o pôr do sol e outros contos*. S. Paulo, Atica, 2007, p.26-34.
- Edições utilizadas: *Ciranda de Pedra* (CDP, 1954). Rio de Janeiro, José Olympio, 1974; *Verão no Aquário* (VNA, 1963). Rio de Janeiro, José Olympio, 1976; *As Meninas* (AM, 1973). Rio de Janeiro, Rocco, 1998; *As Horas Nuas* (AHN, 1989). São Paulo, Circulo do Livro, 1989
- “Sombras silenciosas: estranheza e solidão em Lygia Fagundes Telles e Edward Hopper” identifica esse quadro como sendo uma reprodução de Edward Hopper. Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras “Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Lia Luft e Lívia Garcia-Roza” analisa algumas das principais “mães más” na narrativa brasileira. <http://www.lettras.ufjf.br/posverna/doutorado/SantosJR.pdf>
- Cf. Cristina Ferreira Pinto. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- “Poder-se-ia pois concluir-se que todo romance conta uma educação; de Homero a Kafka, de Chrétien de Troyes a Proust, a literatura narrativa foi sempre concebida a partir desse modelo: (...).
- Assim a ficção aparece como o lugar da tomada de consciência: todo romance ( G.Deleuze mostrou-o a propósito de Proust) é uma empresa semiológica de decifração de signos; idealmente, o romance propõe assim um aprendizado da leitura do mundo e

de suas ambiguidades.” Claude Burgelin. Roman d’éducation in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 658 (tradução minha).

Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris, Albin Michel, 2002.

G.Devereux. *Femme et mythe* (1982). Paris, Flammarion-Champs, 1988, p.13-14. Apud C. Eliacheff et N. Heinich, op. cit. p. 385-386. Trad. minha.

Eliacheff e Heinich, op.cit. p. 386

Idem, p. 386, nota 2. Todas as traduções são minhas.

M.Mahler. *Psychose infantile* (1968). Paris, Payot, 1973 e J. Benjamin. *Les liens de l’amour* (1968, Paris, Métailié, 1993, p. 28 in Eliacheff, C. et Heinich, N. op.cit, p.387, nota 1 e 2.

Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris, Albin Michel, 2002.

G.Devereux. *Femme et mythe* (1982). Paris, Flammarion-Champs, 1988, p.13-14. Apud C. Eliacheff et N. Heinich, op. cit. p. 385-386. Trad. minha.

Eliacheff e Heinich, op.cit. p. 386

Idem, p. 386, nota 2. Todas as traduções são minhas.

M.Mahler. *Psychose infantile* (1968). Paris, Payot, 1973 e J. Benjamin. *Les liens de l’amour* (1968, Paris, Métailié, 1993, p. 28 in Eliacheff, C. et Heinich, N. op.cit, p.387, nota 1 e 2.

Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris, Albin Michel, 2002.

G.Devereux. *Femme et mythe* (1982). Paris, Flammarion-Champs, 1988, p.13-14. Apud C. Eliacheff et N. Heinich, op. cit. p. 385-386. Trad. minha.

Eliacheff e Heinich, op.cit. p. 386

Idem, p. 386, nota 2. Todas as traduções são minhas.

M.Mahler. *Psychose infantile* (1968). Paris, Payot, 1973 e J. Benjamin. *Les liens de l’amour* (1968, Paris, Métailié, 1993, p. 28 in Eliacheff, C. et Heinich, N. op.cit, p.387, nota 1 e 2.

Maria Adelaide Amaral, *Uma relação tão delicada* (1989) Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. *Mères-filles. Une relation à trois*. Paris, Albin Michel, 2002.

G.Devereux. *Femme et mythe* (1982). Paris, Flammarion-Champs, 1988, p.13-14. Apud C. Eliacheff et N. Heinich, op. cit. p. 385-386. Trad. minha.

Bruno Bettelheim em B. Bettelheim. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlete Caetano. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 239-254.

R. Chemama (direction). *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, Larousse, 1993, p. 37-41 ; J.Laplanche e J.-B. Pontalis. *Vocabulário de Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen com colaboração de João Santos. São Paulo, Martins Fontes, 1983; *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001.

*CDP*, p. 3-4.

*O cacto vermelho*, Rio de Janeiro: São Paulo, Mérito, 1949.

R. Chemama (direction). *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, Larousse, 1993, p. 37-41 ; J.Laplanche e J.-B. Pontalis. *Vocabulário de Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen com colaboração de João Santos. São Paulo, Martins Fontes, 1983; *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001.

*CDP*, p. 3-4.

Benjamin

*O complexo de Portnoy*, de Philip Roth, 1969. Companhia das Letras 2013. Trad. de Paulo Henriques Britto

*VNA*, p. 153.

assinala Mabel Knust Pedra em sua tese de doutorado em Literatura Comparada “Sombras silenciosas: estranheza e solidão em Lygia Fagundes Telles e Edward Hopper”. Niterói, UFF, 2010.