



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Natália Corrêa Nami

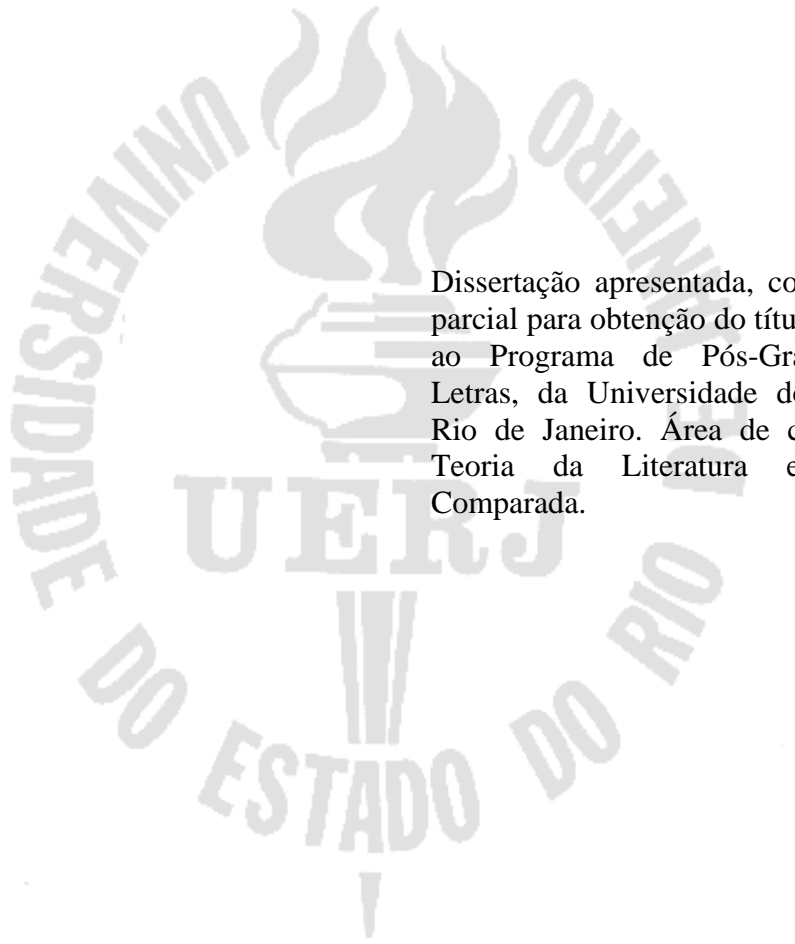
**A “palavra-bolha”:
um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles**

Rio de Janeiro

2011

Natália Corrêa Nami

**A “palavra-bolha”:
um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro
2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

T274	<p>Nami, Natália Corrêa. A “palavra-bolha” : um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles /Natália Corrêa Nami. – 2011. 115 f.</p> <p>Orientadora: Camem Lúcia Negreiros de Figueiredo. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Telles, Lygia Fagundes, 1923- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Telles, Lygia Fagundes, 1923- - Contos - Teses. 3. Análise do discurso narrativo - Teses. 4. Ponto de vista (Literatura) - Teses. 5. Estilo literário - Teses. 6. Realismo na literatura - Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU: 869.0(81) -95</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Natália Corrêa Nami

A “palavra-bolha”:

Um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 24 de março de 2011.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. José Luís Jobim
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Pascoal Farinaccio
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

A meus pais, Elias José Nami (*in memoriam*) e
Angela Maria Corrêa Nami,
por terem me contado histórias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Maurício Menezes,
que, desde os tempos do *campus* de Valença,
via as Letras com otimismo;

e à minha orientadora, Professora Carmem Lúcia,
que disse, quando eu estava triste,
que a tristeza duraria um pouco,
mas a Pesquisa ficaria.

Na escrita, é o corpo que se derrama.
Escritores ou bem escrevem de corpo inteiro,
ou apenas escrevinham.
José Castello

RESUMO

NAMI, Natália Corrêa. **A “palavra-bolha”**: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles. 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Neste estudo é analisado o conto da paulistana Lygia Fagundes Telles sob dois enfoques principais: a investigação a respeito do narrador e o exame das técnicas utilizadas na escritura lygiana em si. Em relação ao narrador, examinam-se as inovações trazidas pela escritora a partir do diálogo com a tradição machadiana de narrativa. Toma-se como ponto de partida da análise o conto “Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema” (1977), escrito por Lygia Fagundes Telles sobre o conto homônimo de Machado de Assis. No que concerne ao segundo aspecto, a escrita lygiana em si, são examinadas técnicas que resultam no que se chamará de “palavra-bolha”, ou seja, uma escritura na qual a característica primordial é a leveza narrativa, mesmo nos contos onde está presente a tragicidade, e investiga-se, através dessa técnica, o tipo de realismo presente no conto lygiano. A expressão “palavra-bolha” foi escolhida a partir do título de um dos contos da autora, “A estrutura da bolha de sabão”. Com o objetivo de analisar a “palavra-bolha”, ou seja, as técnicas lygianas de escritura, foi realizada uma divisão didática em quatro grupos de temas, nos quais foram encaixados e examinados os contos escolhidos como amostragens.

Palavras-chave: “Palavra-bolha”. Narrador. Conto. Realismo.

ABSTRACT

Two are the main viewpoints through which Lygia Fagundes Telles's short story is analysed in this paper: her narrator and her writing techniques. Concerning the former, we look into similarities between hers and Machado de Assis's narrator and examine the innovation Lygia has brought. The starting point for Lygia Fagundes Telles's narrator's analysis is "Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema" (1977), a short story she wrote based on Machado de Assis's original "Missa do Galo" ("Midnight Mass"). In relation to Lygia Fagundes Telles's writing itself, we examine the techniques which result in what we here call the "bubble-word", a way of writing whose main aspect is lightness, even in stories in which there is the traumatic element, and, through this "bubble-word" technique, we try to pinpoint the kind of realism present in Lygia Fagundes Telles's short story. The term "bubble-word" has been taken from a Lygia Fagundes Telles's short story called "The structure of the soap bubble" ("A estrutura da bolha de sabão"). For our objective of examining the "bubble-word" - *i.e.* Lygia Fagundes Telles's writing techniques - to be met, our study has been divided into four thematic groups, in which we have inserted and analysed the chosen short stories as samples.

Keywords: "Bubble-word". Narrator. Short story. Realism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	PRIMEIRA PARTE	14
1.1	O que faz de uma Lygia uma Lygia?	14
1.2	O narrador lygiano	18
1.2.1	<u>A herança de Machado de Assis</u>	18
1.2.2	<u>Inovações modernistas</u>	21
1.2.3	<u>A novidade lygiana</u>	23
1.3	A “palavra-bolha”	31
1.3.1	<u>Fragilidade e beleza</u>	31
1.3.2	<u>Três momentos do “estouro da bolha”</u>	35
1.3.3	<u>A “bolha” e a atenuação aparente</u>	38
1.3.4	<u>Palavras-“bolhas”</u>	42
1.3.5	<u>A enunciação da “palavra-bolha”</u>	45
2	SEGUNDA PARTE	49
2.1	A “bolha” e o desencontro	51
2.1.1	<u>A “bolha” e o desencontro familiar</u>	52
2.1.2	<u>A “bolha” e o desencontro amoroso</u>	61
2.2	A “bolha” e a traição	72
2.3	A “bolha” e o envelhecimento	83
2.4	A “bolha” e a morte	97
3	PALAVRAS FINAIS	110
	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

*O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução.
É como um condenado à morte, que precisa aproveitar
a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo.*
Lygia Fagundes Telles

Apesar de toda a tecnologia destes nossos tempos informatizados, poucas coisas se compararão ao poder de atração e fascínio que possuem estas milenares palavras, “Era uma vez”. A emoção e a expectativa das mãos que abrem um livro (ou apertam um botão, nesta época de iminentes *Kindles* e bibliotecas digitais) são como o bilhete de passagem para um universo paralelo – mítico, mágico, diferente ou parecido, porém tão real em termos de sensações vividas quanto o mundo visível que conhecemos.

A paulistana Lygia Fagundes Telles é uma contadora de histórias. Entretanto é, ao mesmo tempo, mais do que uma contadora de histórias; é uma artífice cuidadosa da palavra, matéria-prima que ela trata com o amor e a severidade de uma mãe. Tendo publicado o primeiro livro, *Porão e sobrado*, ainda menina, em 1938, e se firmado no cenário literário brasileiro em 1954 com o romance *Ciranda de Pedra*, Lygia foi contemporânea e companheira de Clarice Lispector, conheceu Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira (tendo ganhado deles poemas escritos especialmente para ela), porém nunca se fixou em tendências ou modismos. Karl Erik Schollhammer (2009) faz uma definição de contemporâneo que bem pode ser aplicada para descrever Lygia Fagundes Telles; o crítico cita o filósofo italiano Giorgio Agamben e lembra sua tentativa de responder à pergunta “O que é o contemporâneo?”, que retomou a leitura de Roland Barthes das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche. Karl Erik conclui que a frase de Barthes “o contemporâneo é o intempestivo” quer dizer que o verdadeiro contemporâneo não é necessariamente aquele que se harmoniza com o tempo em que vive, mas “aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.9).

A escrita de Lygia Fagundes Telles é, portanto, contemporânea na medida em que não se prende ao que quer que seja de convencionalismos estéticos, mas, de dentro de seu tempo, observa criticamente o mundo e, dentro desse mundo, o humano. Observa e capta desse humano o particular e o íntimo sendo, por isso, paradoxalmente uma escritora universal. Silviano Santiago, em seu ensaio intitulado “A bolha e a folha: estrutura e inventário” (2002),

observa que o narrador do conto lygiano cultiva uma sensualidade que “obscurece o conhecimento que possa ter do mundo e favorece o conhecimento que venha a ter de si mesmo” (SANTIAGO, 2002, p.98), de modo que as questões metafísicas e históricas do homem ficam em segundo plano, e em primeiro plano estarão as “sucessivas *percepções* que abrem caminho e penetram com força e violência na mente humana” (p.98). É a própria Lygia quem revela uma certa antipatia por tendências supostamente inovadoras:

Experimentos vanguardistas? Bem, eu sei que é moda pôr em xeque a concepção da linguagem. Leio os experimentalistas, devasso-os, corro os olhos pelos ensaios críticos e pelas complexas teorias literárias. (...) Medito sobre tudo isso, anoto pesquisas, analiso experiências, pois evidentemente sou também atraída pelo canto da sereia experimentalista, procurando nela um provável instrumental que me auxilie no aperfeiçoamento de minha “escritura” (para usar uma palavra moderna!). Mas a verdade é que quando me sento para escrever, sozinha e em silêncio, tudo quanto é fórmula, cálculo, modelos estruturalistas – tudo, tudo é posto de lado. Esqueço. Estendo minhas antenas e como um inseto subindo pelo áspero casco de uma árvore faço minha escolha e sigo meu caminho. É difícil. É duro. Mas já optei. Carrego comigo a alegria dessa opção. (TELLES. *apud* COELHO, 1978, p.XII)

Em nosso estudo procuraremos investigar alguns dos mecanismos utilizados por Lygia nessa “subida pelo áspero casco”, através da qual são recolhidas e trabalhadas as percepções que penetram “com força e violência” na mente de suas personagens. Personagens estas que fomos buscar não nos romances mas em seus muitos contos – nossa escolha por essa modalidade de escrita se deve ao fato de o conto ser numeroso na ficção lygiana e por acreditarmos que, assim, nosso estudo de recorrências possa se beneficiar dessa opulência e variedade. Além disso, para a própria Lygia é o conto o “gênero de sua paixão” (TELLES. *In*:1995, orelha). Há muitas Lygias em Lygia, e o conto nos favorece procurá-las e encontrá-las. Será através do recurso que chamaremos de “palavra-bolha” que faremos nossa incursão pelo universo do conto lygiano – universo pulsante e pungente mas ao mesmo tempo suave como o flutuar de uma bolha de sabão. Como esta, entretanto, sua suavidade também poderá explodir em tragicidade e choque, com desfechos muitas vezes cáusticos e inesperados. A leveza da escrita, porém, será mantida mesmo no auge do trágico porque, acreditamos, é uma característica que reside no arcabouço da pena de Lygia Fagundes Telles.

Na primeira parte, traremos para perto o narrador lygiano e procuraremos examinar através de que meios ele se torna um narrador que pouco interfere diretamente com a história, ainda que seja um narrador “onisciente” de terceira pessoa. Partiremos de “Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema”, recriação de Lygia do conto homônimo de Machado de Assis que servirá a nosso propósito de investigar a opção por uma poética de inferências, de um “não dizer para dizer”. Prosseguindo nessa análise do narrador lygiano, procuraremos demonstrar que existem um “narrador tradicional” e um outro, que opta por vertentes diversas de

narração, como a de fluxo de consciência. Lygia não só ramifica seus narradores nesses dois tipos, como também por vezes os mescla numa mesma obra. Um dos recursos com que logra uma narração muito própria é o de contar através do que chamaremos de “descrições paralelas”, ou seja, uma espécie de subtexto que antecipará ou metaforizará o chamado texto (ou ação) principal.

Em seguida procuraremos dar uma definição mais específica para o que optamos chamar de “palavra-bolha”, e para tal tomaremos o texto de Karl Erik (2002) sobre o trabalho de Hal Foster (1996), “The return of the real”, e discorreremos sobre os fenômenos do super-realismo e do realismo traumático, descritos por Foster em sua análise da arte *pop* norte-americana. Apontaremos convergências entre a maneira de certos artistas enfocarem o choque (repetindo-o, superdimensionando-o e, assim, através de uma suposta banalização do choque, adiando-o) e a de Lygia Fagundes Telles relatar o trágico. Definiremos a “palavra-bolha” como um recurso estético utilizado pela autora para adiar o enfrentamento do trauma e, assim, proteger personagem e leitor do choque. Observaremos também que essa “proteção” será apenas aparente visto que, como uma bolha de sabão, a “palavra-bolha” em algum momento estourará, e o enfrentamento do choque no conto lygiano será inevitável.

Perguntar-nos-emos quais são os recursos estéticos e os mecanismos internos utilizados para que se manifeste a “palavra-bolha”, ou a escrita toda especial de Lygia, que, ao trabalhar com a força da palavra as emoções humanas, “sofisticou a forma para criar um mundo em que os limites entre o vivido e o imaginado se confundem e tocam as dimensões do onírico” (MASINA, 1999, p.5-6). Nos mecanismos contidos nessa “palavra-bolha” estarão a delicadeza de escrita, certos termos léxicos que se repetem, o mencionado recurso de descrições paralelas e o humor. A fim de ilustrar com mais clareza esse recurso da “palavra-bolha” na prática, dedicaremos toda a segunda parte deste estudo para uma análise mais detalhada de vários dos contos da autora, distribuindo-os em grupos temáticos.

A escolha dos temas, dos contos em si e do encaixe dos contos nos temas é aleatória, no sentido de que não seguimos nenhum tipo de ordem (cronológica ou proporcional, no sentido de utilizar uma quantidade equivalente de contos de cada livro citado), mas não é aleatória no que concerne à pertinência de cada um deles em nosso estudo. Optamos por incluir (e até repetir) alguns contos e excluir outros, por acreditarmos que dessa maneira nossa análise estaria mais bem fundamentada, já que nossa intenção é demonstrar os recursos estéticos

lygianos em exemplos que consideramos os mais apropriados para uma análise satisfatória. Não nos prendemos, portanto, a um “recorte” de certo período de produção da autora, e nem partimos dos contos mais antigos até os mais recentes – preferimos mesclá-los à medida em que apresentavam características similares ou contrastantes, acreditando que dessa forma poderíamos desenvolver mais adequadamente nossas hipóteses. As datas que acompanham cada conto na primeira vez em que os citamos se referem à sua primeira publicação.

Os eixos temáticos em que estarão divididos os contos na segunda parte serão “a ‘bolha’ e o desencontro”, “a ‘bolha’ e a traição”, “a ‘bolha’ e o envelhecimento” e “a ‘bolha’ e a morte”. Dentro dessas escolhas e através da vasta obra de Lygia, nos movimentaremos com certa liberdade a fim de examinar essa “bolha de sabão” bem de perto e vê-la em ação quer seja nas táticas narrativas, quer nos dramas de cada personagem, quer nos mecanismos sintáticos e semânticos, quer na estrutura interna em que se entrelaçam não só as problemáticas das personagens que interagem umas com as outras mas também na macroestrutura das personagens e enredos dos vários contos observados em conjunto, como numa tapeçaria cujos pontos formam desenhos inteiros que se unem a outros desenhos para formar o todo do tecido.

Esperamos alcançar nosso objetivo de definir e demonstrar a “palavra-bolha”, com o cuidado e o rigor do pesquisador que recolhe suas amostras, e com o amor extasiado do leitor que desfolha o universo fascinante de Lygia Fagundes Telles. Esse amor, segundo ela mesma, é via de mão dupla: “essa certeza de que posso servir ao próximo, essa esperança, não vai desaparecer enquanto eu for viva. É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor” (TELLES, 2002, p.43)

1 PRIMEIRA PARTE

O traço marcante da ficção de Lygia Fagundes Telles é algo que, entre nós, talvez só tenha sido alcançado em sua plenitude pela obra de dois poetas: Bandeira e Drummond. Trata-se da capacidade de tirar peso das coisas, mesmo as mais terríveis. Nenhuma obscuridade e nenhuma tragédia resistem a prosa tão cristalina, capaz de transformar em poesia os piores dramas do cotidiano.
Flávio Carneiro

1.1 O que faz de uma Lygia uma Lygia?

Lygia é exímia observadora dos detalhes que passam despercebidos a tantos. Um objeto, um gesto em falso, um olhar dissimulado, uma paixão não explicitada, uma sedução...
Anesia Pacheco e Chaves

Admirando a arte da paulistana Lygia Fagundes Telles (1923-), tanto no conto quanto no romance, na vertente da análise psicológica e nos domínios do fantástico, na temática do trágico ou através do viés do humor, no hibridismo do linear com os mosaicos narrativos, nos quais o cronológico intercala-se à densidade simbólica e ao tempo rememorativo – seja como for, perguntamo-nos, como nas séries do Metropolitan Museum of Art que investigam os segredos dos grandes mestres, como Rembrandt, editadas pela Cosac & Naify, “O que faz de uma Lygia uma Lygia?”

Seguindo o caminho iluminado por Machado de Assis, de quem é admiradora confessa, Lygia Fagundes Telles opta por uma ficção tecida por mão firme mas nunca pesada, em que múltiplos significados são possíveis e em que finais em aberto são preferíveis a soluções de fácil interpretação. Suas personagens debatem-se nas intrincadas teias do desencontro amoroso, da busca de si mesmas, do medo da morte e da solidão, sempre à procura de uma redenção que parece estar na zona limítrofe entre o possível e o impossível. Embora se considere otimista e exalte a missão do escritor de testemunhar seu tempo, seu ceticismo – como o ceticismo de seu muito estimado prógono – e seu pessimismo (ou talvez assombro) com o humano se deixam entrever em grande parte de seu texto, na narrativa que confere

autonomia a suas personagens e as deixa até certo ponto como que “abandonadas”, ou livres para seguirem seus rumos, ainda que por vezes a transformação redentora seja vislumbrada, mesmo que para além do final da obra.

Os narradores lygianos, de forma geral, não parecem ter o “desejo moralizante” de que estavam imbuídos tantos dos de Balzac ou de Alencar, os quais expunham as mazelas da sociedade ou da alma humana com o intuito de, através dessa mesma exposição, denunciá-las e corrigi-las. São mais próximos dos de Flaubert ou dos machadianos, em cujos textos a moralização cede lugar ao testemunho, como se os narradores perdessem um pouco sua função (de contadores de histórias e propagadores de idealismos), e passassem a agir como câmeras de fotografia ou de cinema, que captam as imagens e, apesar de escolherem os ângulos que vão iluminar e os que vão manter à sombra, deixam a cena livre para as personagens se movimentarem com mais independência.

Para exemplificar, tomemos aleatoriamente os protagonistas de três contos lygianos; Gaby, do conto homônimo, de 1964, Leontina, de “A confissão de Leontina” (1949) e Tomás, de “As pérolas” (1958). Tendo originalmente figurado na antologia *Os sete pecados capitais*, idealizada por Ênio Silveira, o conto “Gaby” traz um protagonista que é a encarnação da preguiça mas que, a despeito disso, não configura um personagem-tipo; trata-se de um homem que, embora limitado por sua própria falta de disciplina e determinação, deseja mudar seu estilo de vida, libertando-se da amante mais velha que o sustenta, unindo-se à mulher que ama, abraçando sua arte e indo visitar seu pai doente. Não concretiza, porém, nenhuma dessas intenções. Mas a narrativa é tecida de modo a deixar que o protagonista se movimente em direção a esses objetivos, os analise, e, cedendo à própria fraqueza, opte em não materializá-los. Como Ema Bovary ou Bento, de *Dom Casmurro*, Gaby apresenta-se como um ser cindido, no qual as qualidades (físicas ou morais) têm o mesmo peso dos defeitos, que, de maneira similar aos protagonistas dos romances de Flaubert e Machado, não são encobertos.

Estamos utilizando não só em nosso estudo, de maneira geral, mas também nessas aproximações o conto de Lygia em vez do romance por ser o primeiro mais recorrente em sua obra, e por acreditarmos que a densidade psicológica das personagens é suficiente para esse tipo de análise, mesmo estando os protagonistas em modalidades narrativas de dimensões reduzidas. Prosseguindo com esta aproximação, de forma análoga Leontina – uma exceção à maioria burguesa das personagens lygianas – sai da periferia, onde é vítima da miséria e de

maus tratos, para a cidade grande a fim de melhorar de vida. Trabalha como dançarina de aluguel e, vítima da própria ingenuidade, deixa-se envolver por promessas e acaba sendo violentada e acusada de um crime que na verdade configuraria legítima defesa. Diferentemente dos dois outros contos, “A confissão de Leontina” é narrado em primeira pessoa, e é através da própria voz da protagonista que nos familiarizamos com sua tragédia e desejamos, inutilmente, que ela escape de seu destino de condenada.

Se compararmos a trajetória de Gaby e Leontina com a de, por exemplo, Eugéne de Rastignac, em *O pai Goriot*, ou com a Lucíola de Alencar, observaremos que tanto a personagem de Balzac quanto a do autor de *O guarani* também passam por provações e desilusões, no entanto, ao final, purgam seus delitos, seja através do exercício da solidariedade, seja pela morte. Sem desconsiderar a relativa complexidade de várias personagens balzaquianas ou alencarianas, podemos, todavia, observar-lhes o percurso de ascensão e queda, e a moralização ou aconselhamento dado pelo narrador, de maneira mais ou menos explícita ao final. Muitas vezes os defeitos transformam-se em qualidades e, de uma forma ou de outra, o objetivo de melhora é atingido. Gaby e Leontina, como a maior parte das criações de Lygia, *não* têm suas qualidades exaltadas e, ainda que despertem empatia no leitor, também permitem que este lhes perceba (com bastante nitidez) as limitações e deficiências. Não são, contudo, personagens estáticas, paradas em suas imperfeições: ao contrário, têm consciência de suas desvirtudes (como Brás Cubas, por exemplo), mas não parecem ver, como talvez Rastignac e Lucíola vejam, uma possibilidade mais atingível de perfeição, uma espécie de modelo (religioso ou moral) a ser seguido e, principalmente, não parecem sentir em si mesmos motivação suficiente para fazê-lo.

O terceiro protagonista de nosso comentário inicial é Tomás, do conto “As pérolas”, um homem devastado pela doença e a certeza da morte próxima, e pelo ciúme que sente de sua mulher, Lavínia. Enquanto ela se apronta para uma festa, à qual ele não irá, Tomás tortura-se imaginando Lavínia junto a Roberto, o admirador que provavelmente se tornará marido, depois que Tomás vier a falecer. Num movimento muito presente na narrativa de Lygia, o conto segue o plano linear da ação ao mesmo tempo em que, num plano paralelo, os pensamentos de vaivém do protagonista ganham corpo e caminham livremente pelo passado (o início do relacionamento com Lavínia) e o futuro (a cena imaginada da mulher com Roberto aproximando-se em silêncio, na varanda da casa onde será a festa). A ação em si é mínima, consiste apenas no intervalo de tempo no qual Lavínia termina de aprontar-se para a

festa, mas é o plano da divagação do pensamento (em discurso indireto livre, já que o conto é narrado em terceira pessoa) que configura o fulcro da narrativa.

Se Gaby é preguiçoso e Leontina, ingênua, Tomás é ciumento e possessivo, ainda que, como os outros dois, lute contra essas fraquezas. No caso específico de Tomás, uma mudança é, com efeito, possível: em seu ciúme, ele esconde o colar de pérolas, adereço que lhe lembra o passado e metonímia do amor da esposa, mas, ao final, depois de ela procurar insistentemente pelo adorno, ele acaba lho devolvendo. Todavia Gaby, Leontina e Tomás conservam seus defeitos aos olhos do leitor, que os identifica consigo mesmo, já que no ser humano sabemos ser infelizmente mais comum o fracasso na busca da melhora do que a efetiva transformação no que é considerado bom e nobre.

Muito desse efeito está no modo de narrar lygiano: é preciso testemunhar, dar liberdade, e não interferir diretamente com os fatos. Ainda que Lygia de certa forma “proteja” personagem e leitor com sua linguagem – através da qual a *lembrança* do trauma é adiada (falaremos a respeito disso com muito vagar em breve) –, não os poupa da experiência trágica e das consequências da mesma. É através dessa vivência muito junto à personagem, em particular ao protagonista, que o leitor pode experimentar uma espécie de catarse através da identificação, já que, se o mundo na maioria das vezes oferece assombro e dificuldades em vez de finais felizes, a narrativa que por aqueles opta parece estar mais próxima do leitor que, em vez de acomodar-se a fantasiosas saídas “fáceis” e folhetinescas, é obrigado – ou convidado – a enfrentar o problema, que muitas vezes é seu, no problema da personagem.

1.2 O narrador lygiano

*Não é uma ilusão minha de agora a imagem
de terna atenção e respeito com que todos nós,
portugueses e brasileiros, escutávamos o falar
de Lygia Fagundes Telles, aquele seu discorrer
que às vezes nos dá a impressão de se perder no caminho,
mas que a palavra final irá tornar redondo, completo, imenso de sentido.*

José Saramago

1.2.1 A herança de Machado de Assis

Além de ser percebida no produto final de sua obra, de maneira geral, a escolha narrativa de Lygia Fagundes Telles é também enunciada através de um de seus contos, justamente o (podemos dizer metaconto) “Missa do Galo (Variações sobre o mesmo tema)”, uma recriação do conto homônimo de Machado de Assis feita para a antologia idealizada por Osman Lins, *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema* (1977), em que a escritora cria um narrador ciente do enredo e ciente de sua impotência para modificar esse mesmo enredo, por mais que o deseje – um narrador onisciente, portanto, porém impotente no que concerne a interferir com a história original. A propósito, na antologia mencionada, outros autores (como Antonio Callado e Nélide Piñon) optaram por trabalhar sob pontos de vista mais livres, enquanto Lygia escolheu um narrador que apenas observa, “respeitando” a história original e suas impossibilidades (o desencontro amoroso entre Conceição e o jovem estudante), sem interferir com elas, da mesma forma como não interfere com o destino inúmeras vezes trágico ou infeliz de suas próprias personagens.

O termo usado acima (“*justamente*”), ao nos referirmos ao conto machadiano, não é gratuito: a opção pela não-interferência com os fatos vem exposta no conto em que Lygia homenageia o admirado escritor como numa alusão à poética do próprio mestre. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o narrador, em primeira pessoa como o de Lygia em “Missa do Galo”, também expõe suas preferências narrativas, como expresso por Jobim no capítulo de sua análise intitulado “Tudo se pode meter nos livros omissos” (JOBIM, 2008, p.62): a repulsa pelo inventário, e a escolha de uma “poética da sugestão”, da omissão, dos “vazios” a serem preenchidos pela imaginação do leitor. A expressão dessas escolhas é feita pela metáfora (ou metonímia) através da qual o narrador afirma (no capítulo LIX, “Convivas de boa memória”) não ser possível nem se lembrar das calças que vestira no dia anterior. A afirmação da

fraqueza de memória é uma espécie de aviso: a objetividade do relato é apenas aparente (como tão bem se vê em sua descrição para sempre dúbia de Capitu!), sendo na verdade discutível e passível de interferências da memória e de deficiências da personalidade (como o ciúme).

Noutro momento, Machado dá voz a um narrador extremamente volúvel, que não só anuncia sua poética narrativa, como discorre sobre ela em muitos momentos durante todo o relato. Naturalmente estamos nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra com certeza cara a Lygia Fagundes Telles, como lhe é o *Dom Casmurro* (além de ter escrito um roteiro para cinema com Paulo Emílio Sales Gomes, *Capitu*, Lygia trata sobre o binômio culpa/inocência dessa personagem dentro de um conto, “Rua Sabará, 400”, de *Invenção e memória* [2000]). Brás Cubas, por seu turno, é um narrador caprichoso e imprevisível, que, admitindo suas fraquezas (sobretudo porque admite sua hipocrisia) e narrando suas torpezas, aparece para o leitor como carismático e inovador. Nessa mostra de sua humanidade, identificamo-nos com ele, e, como numa experiência catártica, somos forçados a olhar para o mais sombrio de nós mesmos, a região que preferimos deixar encoberta.

De forma análoga, o mencionado Gaby, de Lygia, nos comove com suas boas intenções, ao mesmo tempo em que nos incomoda (como o faz Brás Cubas) quando não as leva adiante. As personagens lygianas são, em sua maioria, como também o são tantas de Machado de Assis, prioritariamente humanas. Além dessa convergência nas personagens, o narrador de Lygia dialoga com o narrador volúvel das *Memórias*, anunciando-se em seu “Missa do Galo”: enquanto este se faz presente confessando que gostaria de que “alguma coisa” acontecesse, crítica (Conceição está “dando corda” para um menino!), opina, reclama, urge, impacienta-se, Brás Cubas se faz presente com seu temperamento provocador, dá piparotes no leitor, anuncia que dirá a verdade porque está morto e portanto não tem motivos para ser hipócrita. Roberto Schwarz observa que, sob a “capa” de um narrador volúvel e manipulador, é possível como que escutar uma outra voz, a voz do “narrador atrás do narrador”, que organiza o texto de modo a permitir que “Brás ponha as manguinhas de fora” a fim de que a crítica social seja feita, de que “venham à luz as consequências espirituais e históricas da volubilidade nas circunstâncias brasileiras”. (SCHWARZ, 2008, p.83).

Perguntamo-nos qual será a “outra voz” do narrador que observa nesse “Missa do Galo” de Lygia Fagundes Telles. Na releitura do conto homônimo original, praticamente um epítome

machadiano da imprecisão, do disfarce e do desencontro humanos, o “narrador atrás do narrador” lygiano, em tom por vezes melancólico ou angustiado, por vezes jocoso, parece não só revisitar o cenário que prefere manter irretocável, mas também dispor – como se dispusesse sua mobília no cenário armado pelo mestre – as bases de sua própria escritura:

Espero enquanto pego aqui uma palavra, um gesto lá adiante – e se com as brasas amortecidas eu conseguir a fogueira? (...) As omissões. Os silêncios tão mais importantes (...) Sinto mais agudo o desejo de entrar na casa e abrir caixas, envelopes, portas! Queria ser exata e só encontro imprecisão, *mas sei que tudo deve ser feito assim mesmo, dentro das regras embutidas no jogo.* (TELLES, 1991, p.142-147, grifos nossos).

A percepção de que não é possível interferir com o destino das personagens machadianas parece ser, portanto, o eixo estilístico do narrador lygiano de forma geral: em suas próprias criações literárias, a pena de Lygia Fagundes Telles por vezes chega a “abandonar” a personagem (e o leitor) às tragédias miúdas do cotidiano ou até à crueldade de certos crimes hediondos, como acontece com a personagem que é praticamente enterrada viva em “Venha ver o pôr-do-sol”(1958) “o mais impressionante dos escritos [dentre as narrativas de impacto] até hoje por Lygia Fagundes Telles”, segundo comentário da Professora Nelly Novaes Coelho (COELHO, 1978, p.85 *apud* TELLES, 1978). O narrador não é mais um intérprete dos fatos, mas, como em *Madame Bovary* ou, entre nós, já em Clarice Lispector ou Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos, que seguem e aprofundam o diálogo com Flaubert, ele testemunha esses fatos através de uma perspectiva aparentemente imparcial, por vezes crua ou seca como uma câmera num deserto.

1.2.2 Inovações modernistas

Percebe-se então uma instabilidade semântica, ao passo que cresce o apuro sintático, formal. O sentido das coisas muitas vezes não é captado, as coisas permanecem mesmo por vezes sem sentido, como carece de sentido o mundo quando se despe de sua crosta religiosa e romântica, no sentido lato. Quando analisam as transformações no romance do século XIX, John Fletcher e Malcolm Bradbury afirmam que, depois das modificações trazidas pelo romantismo, pelo realismo e pelo naturalismo, é compreensível que a etapa seguinte, o modernismo, traga o romance para dentro de si mesmo, resultando num “romance de introversão” (BRADBURY ; FLETCHER, 1989, p.322-339). No entanto é preciso, advertem os autores, diferir essa nova escrita, de fato original, da narração autoconsciente, comum na ficção anterior e cujo efeito muitas vezes é a comicidade (como é o caso de *Tristram Shandy*, de Sterne, e das *Memórias póstumas*).

A narrativa de introversão, ao contrário, consegue efeitos mais “sérios”, “literários”, que, em vez de destacarem o próprio narrador e lhe darem plena autonomia (lembremo-nos novamente da liberdade celebrada de Brás Cubas), chamam atenção para a autonomia da própria estrutura fictícia, ou seja: de certo modo a forma *é* o conteúdo. Apontando os alicerces dessas mudanças em Flaubert e sua guinada em Henry James, os autores chegam a Joseph Conrad e demonstram o quanto essa nova possibilidade de escrita (e de leitura) é enriquecedora, ou no mínimo inovadora: descobre-se “algum desenho no tapete”, uma lógica criadora antes oculta, uma tessitura que remete ao simbólico, traçado pela própria linguagem.

Proust é analisado em seguida, e *À la recherche du temps perdu* é descrito como uma comunhão entre realidade (o passado) e palavra, transcendendo o realismo social e histórico de uma época e atingindo na arte, na narrativa em si, seu verdadeiro significado (a recriação do passado através da busca poética). “A literatura é um ordenamento posterior dos desencontros caóticos da vida” (p.335), afirmam os autores numa referência a *Les faux-monnayeurs*, de André Gide, no qual a instauração da ordem na narrativa apesar da desordem na realidade da história é, segundo eles, irônica, no romance que é ele mesmo ambíguo e ambivalente em sua forma, como um jogo de caixas dentro de caixas (um romancista escrevendo um romance dentro do romance). Gide propõe (através de seu escritor-personagem) uma nova narrativa que não se prenda à realidade, mas que enfoque as relações entre realidade e forma.

Todavia, de maneira um pouco diversa à de Gide, que vê a realidade em si como pobre e a arte como provida de recursos, Virginia Woolf abre outra vertente de introversão e propõe uma exploração maior da consciência, que em si mesma é estética, e o romance moderno torna-se então “o romance da consciência refinada”. Sabemos que Clarice Lispector foi exímia nessa arte do fluxo de consciência, e tanto seu estreante *Perto do coração selvagem* quanto o canônico *A paixão segundo G.H.* o demonstram, sendo narrativas nas quais o plano da ação em si é mínimo. O que impera é a técnica com que a autora faz oscilarem os frágeis limites do consciente com o subconsciente, num refinamento linguístico que de certo modo coloca a própria palavra, portanto a forma, sob os holofotes. Se retomarmos sua contemporânea (e amiga) Lygia Fagundes Telles, nos questionaremos: em que medida seu texto seguiu as inovações modernistas e, por outro lado, o que trouxe de seu, de original?

1.2.3 A novidade lygiana

Numa primeira e mais imediata análise podemos responder que a inovação em Lygia é uma espécie de junção dessa narrativa de fluxo de consciência (em primeira pessoa ou em discurso indireto livre, em terceira pessoa, na narração através do olhar de suas personagens) com a narrativa mais tradicional. Embora não possamos falar em pioneirismos absolutos no momento pós-utópico em que surge Lygia no panorama brasileiro, sua técnica de fato configura, a nosso ver, um modo muito particular de narrativa, sobretudo se a compararmos à de seus contemporâneos Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, por exemplo, que parecem optar por narrativas nas quais uma das técnicas sobressairá (não importa quão originais se afigurem seus estilos), seja o fluxo de consciência (em Clarice), seja uma narrativa que remonte à oralidade dos grandes narradores (Guimarães e Graciliano Ramos). Esta última nos lembra o narrador descrito por Walter Benjamin, em seu ensaio sobre Nicolai Leskov (BENJAMIN, 1991, p.197-221); esse narrador analisado por Benjamin conta histórias à maneira das histórias transmitidas pela tradição oral, e Lygia Fagundes Telles cumpre esse papel com a mesma mestria com que rompe com ele, como veremos dentro em pouco.

A fonte de todos os narradores (em contraposição aos romancistas) é a experiência, segundo Benjamin, que os subdivide em dois grupos; os narradores que vêm de longe e os que não saem de sua terra e transmitem oralmente suas tradições. Vejamos, em Lygia Fagundes Telles, um exemplo desse narrar que convida à transmissão de experiência: no primeiro texto de *Invenção e memória*, “Que se chama solidão”, a narradora (talvez a própria autora, que admite a confluência entre ficção e realidade desde o título do livro) anuncia nas primeiras linhas que está no “chão da infância”, no território “movediço” de onde começam a se despregar as lembranças:

Chão da infância. Algumas lembranças me parecem fixadas nesse chão movediço, as minhas pajens. Minha mãe fazendo seus cálculos na ponta do lápis ou mexendo o tacho de goiabada ou ao piano, tocando suas valsas. E tia Laura, a viúva eterna que foi morar na nossa casa e que repetia que meu pai era um homem instável. (TELLES, 2000, p.9)

Ao dialogar com esse contador de histórias, Lygia parece fazer parte de ambos os grupos de narradores (os que vêm de longe e os que transmitem, em sua própria terra, suas tradições), já que afirma (em entrevistas e através de sua narradora, no próprio “Que se chama solidão”) ter se mudado de casa e cidade inúmeras vezes, devido à profissão de seu pai, mas também ter

ouvido “histórias apavorantes” contadas por suas pajens, dados que também figuram em sua biografia. E essa experiência narrada é menos uma resposta pronta, ainda segundo Benjamin, do que uma sugestão à continuação da história. Ao contrário da informação (que “mataria” a narração porque já conteria em si as explicações), a experiência transmitida pelo narrador pode vir na forma de uma história surpreendente, que ofereça inúmeras interpretações.

Uma modalidade que favorece esse tipo de narrativa é o fantástico, muito na preferência temática de Lygia. Quando recorda sua infância e suas pajens em “Que se chama solidão”, a narradora dá especial atenção a Leocádia, a pajem misteriosa que não fala em namorados mas que, grávida de quatro meses, morre, talvez em consequência de um aborto induzido, e marca profundamente a menina. Algum tempo depois esta pajem inteligente e que “queria tanto aprender a ler, queria até aprender música”(p.13-14) reaparece para a narradora num jasmineiro do quintal:

(...) vi o vulto esbranquiçado por entre os galhos. Parei. A cara úmida de Leocádia abriu-se num sorriso.

- A quermesse, Leocádia,! Vamos?, eu convidei e ela recuou um pouco.

- Não posso ir, eu estou morta. (p.14)

Benjamin prossegue em sua análise apontando o romance como o primeiro indício de que a narrativa tradicional está fadada à morte: a raiz do romance é, ao contrário da da narrativa, o indivíduo isolado, desprovido dessa sabedoria adquirida pela experiência, e que portanto não pode nem sabe dar conselhos, como o primeiro grande exemplo do gênero, o *Dom Quixote*, cujo protagonista prova que mesmo com intenções nobres a sabedoria não é mais atingível. Ora, de fato Lygia, tanto em seu romance quanto no conto, corrobora esta teoria, ao romper com a narração tradicional, cujo realismo era, em tese, moralizante, e ao apresentar personagens que se debatem nas angústias da existência não interferindo, como dissemos, com seu destino, e utilizando recursos linguísticos inovadores, também como dissemos. É em alguns momentos de seu conto, porém, que ela incorpora esse narrador tradicional, e, mais surpreendente, o mescla com um “outro” narrador no mesmo texto, através da mesma voz, que se bifurca, seguindo uma delas por outra via, adotando recursos como o fluxo de consciência. Esse efeito é atingido pela técnica que anteriormente mencionamos, a de amalgamar o plano do interior da consciência – a divagação da personagem – ou a descrição aparentemente aleatória de elementos do ambiente ao plano linear da ação.

Vejamos um exemplo prático desse percurso narrativo duplo tomando de volta “As pérolas”, no qual o marido enfermo, Tomás, debate-se contra a angústia de saber que, agravando-se sua

doença e culminando esta com sua morte, perderá Lavínia para sempre. Como dissemos, no plano linear da ação a esposa está preparando-se para uma festa, à qual diz que nem faz questão de comparecer, mas que dilacera Tomás porque este sabe que é lá que ela encontrará o possível futuro marido, Roberto. Observe-se o tom de narrativa tradicional no convite à história que ainda vai acontecer (a ida de Lavínia à festa) e na descrição dos preparativos para o evento, logo no início do conto: “Demoradamente ele a examinava pelo espelho. ‘Está mais magra, pensou. Mas está mais bonita.’ Quando a visse, Roberto também pensaria o mesmo: ‘Está mais bonita assim’.” (TELLES, 1982, p.101).

Embora haja a referência ao futuro, a continuação esperada é a do narrador descrevendo as impressões de Tomás sobre a moça que se apronta em frente ao espelho. Isto de fato acontece, mas antes há mais uma interferência do pensamento de Tomás, em fluxo de consciência, na forma da pergunta preocupada, que vem imediatamente depois do parágrafo de abertura: “Que iria acontecer?” (p.102). Em seguida, retorna-se ao tempo da ação: Tomás desvia os olhos do espelho para o assoalho; mas segue-se a esse movimento mais uma longa divagação sobre o futuro próximo:

Presentia a cena e com que nitidez: com naturalidade Roberto a levaria para a varanda e ambos se debruçariam no gradil. De dentro da casa iluminada, os sons do piano. E ali fora, no terraço deserto, os dois muito juntos se deixariam ficar olhando a noite. Conversariam? Claro que sim (...) (p.102)

A narrativa vai seguindo com uma exposição do futuro como se já fosse passado: embora o narrador utilize o futuro do pretérito, os fatos são relatados como se já tivessem acontecido, porquanto configuram realidade na mente atribulada de Tomás, que sabe que está prestes a morrer e que Lavínia, cheia de vida, se envolverá com outro homem. É a voz de Lavínia que traz o marido de volta, fazendo o movimento contrário e olhando para ele: “-Tomás, você está se sentindo bem? (...) Ele estremeceu. Agora era Lavínia que o examinava pelo espelho.” (p.102). Prossegue o diálogo, que é seguido de um outro, desta vez de Tomás com ele mesmo, em seu pensamento, como se dialogasse com Lavínia: “‘Você está bem?’ O sorriso postiço. ‘Estou bem’. A insistência era necessária. ‘Bem mesmo?’ Oh Deus. ‘Bem mesmo’. A pergunta exasperante: ‘Você quer alguma coisa?’ A resposta invariável: ‘Não quero nada’.” (p.102).

Os movimentos da consciência vão-se intercalando à narração linear: pouco depois Lavínia está penteando os cabelos, e a cena continua, passo a passo; ela se inclina sobre a mesa, puxa assunto com o marido, ele responde e sorri. E logo intercala-se outra cena imaginária de

Lavínia com Roberto na festa iminente, descrita no futuro do pretérito, seguida do gesto de Tomás (no tempo presente) de cruzar os braços e esfregar o pijama nas axilas suadas. O tempo verbal da intercalação seguinte de futuro próximo não será o futuro do pretérito mas o pretérito imperfeito, como se estivesse acontecendo no mesmo plano cronológico do pensamento, e unindo em fluxo de consciência a imagem do futuro (Lavínia e Roberto na festa) com a do presente (Tomás sentado na poltrona próximo ao toucador):

Cruzando os braços com um gesto brusco, ele esfregou o pijama nas axilas molhadas. Disfarçou o gesto e ali ficou alisando as axilas, como se sentisse uma vaga coceira. Cerrou os dentes. Por que nenhum convidado entrava naquele terraço? Por que não se rompiam, com estrépito, as cordas do piano? Ao menos – ao menos! – por que não desabava uma tempestade? (p.103)

De maneira similar, no conto “Um chá bem forte e três xícaras” (1965), Maria Camila, a protagonista, está à espera de uma visita que lhe causa temor, já que a convidada ao chá é uma jovem que trabalha com seu marido e que Maria Camila desconfia de que seja sua amante. Embora essa desconfiança pareça ser o enredo principal, que deverá se desenrolar através do diálogo de Maria Camila com sua empregada, Matilde, o conto é todo entremeado de alusões a pequenos acontecimentos que parecem não ter importância alguma: o pouso de uma borboleta, o estudo de piano numa casa vizinha, o zunido de uma abelha. Contudo é justamente através da intercalação desses pequenos fatos ou descrições da natureza (essas interrupções) que a trama se desenvolve e solidifica; as “interrupções” cumprem o papel de contar a mesma história que está sendo contada no plano linear da ação, só que por uma via metafórica. Vera Maria Tietzmann Silva chama o fenômeno de “descrições paralelas”, e observa que elas confirmam os acontecimentos vividos pela personagem, ou até os antecipam, “atuando como representações metafóricas das atitudes do protagonista” (SILVA, 2009, p.120).

Certas vezes, entretanto, o narrador tradicional surge soberano e, como se estivesse se acomodando no centro de uma roda de ouvintes, começa a contar sua história. É o caso do motorista que frequenta a pensão onde mora “O moço do saxofone” (1969), conto selecionado por Ítalo Moriconi para integrar a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, editada em 2001 pela Objetiva. Chegamos praticamente a ouvir sua voz, quando inicia seu relato:

Eu era chofer de caminhão e ganhava uma nota alta com um cara que fazia contrabando. Até hoje não entendo direito por que fui parar na pensão da tal madame, uma polaca que quando moça fazia a vida e depois que ficou velha inventou de abrir aquele frege-mosca. Foi o que me contou o James, um tipo que engolia giletes e que foi o meu companheiro de mesa nos dias em que trancei por lá. (TELLES *apud* MORICONI, 2001, p.233)

Incorporando o narrador itinerante a que se refere Benjamin, o chofer lygiano, apesar de com certeza possuir no alforje dezenas de aventuras, escolhe relatar a experiência que viveu no breve período em que frequentou a pensão onde se hospedava uma mulher casada que, a despeito da presença do marido no quarto ao lado, deitava-se com vários dos hóspedes. Assim que um visitante entrava no quarto da esposa, o marido começava a tocar seu saxofone, cujas notas soam, para o narrador, como uivos contidos. Não fica claro para este (e tampouco para o leitor) se o motivo do comportamento excêntrico do casal é relacionado ao regime financeiro a que pudessem ter-se submetido, ou se a mulher dá vazão aos hábitos noturnos por gosto e o marido os aceita, por fraqueza de caráter.

A exposição do relato parece ser necessária ao próprio narrador, para que tente compreender a experiência. Ao final, tendo sido convidado pela esposa do músico para subir a seu quarto, o motorista de caminhão erra de alcova, e o choque de encontrar o marido com seu saxofone, em vez da mulher, o faz ficar paralisado durante algum tempo e só conseguir sair de costas, magnetizado certamente pela visão do homem traído e por seu silêncio. No último momento, efetivamente entrando no quarto da adúltera (ou da prostituta), o narrador escuta o saxofone ao lado e foge, descendo “a escada aos pulos”(p.238). Não se trata, portanto, de um narrador que conta uma história apenas para deleite de um suposto ouvinte – este chofer relata uma experiência em que espanto, culpa e revolta (pelo comportamento submisso do marido) se mesclam e permanecem sem solução até o final: o esclarecimento sobre a atitude do casal não é dado, da mesma forma que o último toque do instrumento, agudo, que desespera o narrador, “não chegava nunca ao fim” (p.238).

Também se destacando, como o chofer, da maioria das personagens lygianas, que em regra pertencem a uma esfera social mais alta, a acusada de homicídio Leontina, do conto a que nos referimos no início, é uma narradora que, dentro dos conceitos aqui expostos, podemos de chamar de “benjaminiana”. Tendo sido criada na zona rural em meio de extrema pobreza, Leontina vai para a metrópole em busca de um destino menos injusto, sendo sua experiência, como a do narrador de “O moço do saxofone”, adquirida através de viagens e convivência com pessoas e lugares diferentes. Seu relato, porém, não é linear: na exposição da tragédia de sua vida, Leontina costura o passado recente com o passado da infância num movimento ágil e pungente. A oralidade da narrativa abarca termos chulos, abreviações, falta de pontuação e repetições, e contudo “A confissão de Leontina” configura-se um conto de densidade e delicadeza impressionantes.

De modo diferente ao do narrador chofer, Leontina fala diretamente a “uma senhora”, que pode ser uma promotora de justiça, assistente social ou uma visitante que fizesse trabalhos voluntários em cadeias. Embora Leontina esteja condenada por assassinato, a verdade que sua narrativa nos transmite é a de que ela não só é inocente, como foi injustiçada durante toda a vida. A força do relato alimenta-nos a esperança de que, ao final, Leontina será libertada e salva, e que a justiça prevalecerá, esperança esta já fermentada desde as primeiras linhas:

Já contei essa história tantas vezes e ninguém quis me acreditar. Vou agora contar tudo especialmente pra senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como fazem os outros. É que eu não sou mesmo essa uma que toda gente diz. O jornal me chama de assassina ladrona e tem um que até deu o meu retrato dizendo que eu era a Messalina da boca do lixo. Perguntei pro seu Armando o que era Messalina e ele respondeu que essa foi uma mulher muito à-toa. E meus olhos que já não têm lágrimas de tanto que tenho chorado ainda choraram mais. (TELLES, 1980, p.44)

A esperança que porventura persistisse no decorrer da história é, todavia, desfeita no final que não redime Leontina mas que, ao contrário, em seu corte brusco sugere que as coisas continuarão como estão, devido à aparente gravidade do crime (na verdade legítima defesa) e à impossibilidade de Leontina de defender-se. A ouvinte permanece “invisível” durante todo o relato, e, no fim, temos apenas silêncio. Aí está, de certa forma, mais uma ruptura de Lygia com o narrador tradicional: ainda que o relato seja trazido por personagens que o viveram diretamente (Leontina, o chofer, a menina de “Que se chama solidão”), esses narradores não parecem conseguir escapar da “bolha” de sua própria história. A despeito de sua narrativa sedutora (como a tradicional, em que o narrador é onisciente), aquilo que contam ainda os assombra, os deixa sem resposta. Não se trata apenas de transmitir uma experiência e deixá-la aberta a múltiplas interpretações, como ocorre, por exemplo, na história de Heródoto que Benjamin cita em seu estudo (p.203-204). Nesse relato, o rei egípcio Psammenit é derrotado pelo rei persa Cambises, que o obriga a assistir um cortejo em que sua própria filha é degradada à condição de criada e seu filho está prestes a ser executado. O rei prisioneiro contraria todas as expectativas ao manter-se impassível diante do espetáculo, e ao manifestar desespero apenas quando vê um de seus antigos servidores na fila dos cativos. Embora não haja uma resposta única para a reação do rei, a impressão que temos é a de que o narrador tem conhecimento dos motivos que levaram Psammenit a essa atitude e que deseja justamente suscitar em seus leitores (ou ouvintes) múltiplas interpretações, como se propusesse uma charada.

Já o narrador lygiano, mesmo aquele em profundo diálogo com o narrador tradicional, deste difere-se quando não sabe ou não consegue a resposta para o enigma ou a dor de seu relato. Se a intenção da fábula é propor interpretações diversas e difundir preceitos, se as parábolas bíblicas almejam a moralização e o ensino de princípios religiosos ou éticos por meio de histórias cifradas ou alegorias, o narrador que nos contos de Lygia Fagundes Telles nos convida a sentar com ele e compartilhar sua experiência não parece desejar nos ensinar coisa alguma porque ele mesmo não adquiriu conhecimento ou sabedoria suficientes para interpretar a si mesmo (como se fosse uma junção do narrador e do romancista segundo as definições de Walter Benjamin, que lembramos há pouco).

Como Leontina, que não compreende seu próprio destino, ou o chofer de caminhão, que foge do saxofonista cuja tibieza lhe permanece um mistério insolúvel, a menina em “Que se chama solidão” não está apenas revivendo os bons momentos de sua infância ou desabafando os desagradáveis: talvez esteja tentando entender sua dor. Não só a morte da pajem Leocádia é um mistério (e um choque), mas também o é seu comportamento fugidivo, diferente da pajem anterior, a mais acessível Maricota. Porém o fato de Leocádia não dar muita atenção à menina não afrouxa o laço de afeto que a une à pajem, e ela sofre com as perdas:

- Vem brincar, Leocádia! eu chamava e ela ria e dava um adeusinho, Depois eu vou! Fiquei sondando, e o namorado? Da Maricota eu descobri tudo mas dessa não descobri nada.
 (...) Por que Leocádia não foi me buscar? E cadê minha mãe? Tia Laura baixou a cabeça, cruzou o xale no peito, fechou o leque e foi saindo meio de lado, andava desse jeito quando aconteciam coisas. (...) Tia Laura demorou para falar: Agora é tarde!, gemeu.
 (...) - A quermesse, Leocádia! Vamos?, eu convidei e ela recuou um pouco.
 - Não posso ir, eu estou morta.
 (...) [A cozinheira, Custódia,] parou um pouco para me examinar melhor.
 - Mas o que aconteceu, você está chorando?
 Enxuguei a cara na barra da saia.
 - Me deu uma pontada no dente.
 (...) Enxuguei os olhos com raiva e cruzei os braços contra o peito, outra vez o tremor? Fomos andando lado a lado e em silêncio. (p.12-15)

Se em Lygia a narrativa que identificamos com a tradicional já rompe com esta em sua forma (algumas vezes não linear em termos cronológicos) e com o conteúdo (no plano da intenção, que não é necessariamente moralizar nem suscitar diversas interpretações), que dizer com sua narrativa menos convencional, ou seja, aquela em que o narrador parece manter-se invisível, como o de “Missa do Galo (Variações sobre o mesmo tema)”? É preciso que nos voltemos para o interior de sua “tapeçaria”, e procuremos, na junção dos pontos precisos, desvendar o avesso do bordado, ou ao menos nele nos demorarmos um pouco a fim de lhe contemplarmos os desenhos, ocultos a um primeiro olhar mais superficial.

A escrita de Lygia é flor cujo miolo não está exposto; ao contrário, é preciso descobrir as pétalas superpostas, espiar por baixo de cada uma, perguntar, como Luisiana, a narradora-personagem do afitivo “Apenas um saxofone” (1969), “Onde, onde?”, buscar nas palavras e na insistência de certas imagens simbólicas a beleza escondida da dor exposta, aceitar tanto a esperança da redenção quanto a certeza de que redimir-se não é mais possível, a não ser pela possibilidade de narrar essa mesma impossibilidade. “Onde agora? Onde?”, a narradora aflita clama, em busca não sabemos bem do quê, talvez do amor perdido. Faz-se necessário termos paciência para penetrar na derme do texto lygiano, porque a dor está no fundo da carne, e a agulha precisa entrar de leve, aos poucos:

Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes e pregou retratos de antepassados e gravuras da Virgem de Fra Angélico, tinha paixão por Fra Angélico.
 Onde agora? Onde? Podia mandar acender a lareira mas despedi o copeiro, a arrumadeira (...)
 Onde agora? Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo (...)
 Onde, onde? Olho meu retrato em cima da lareira.
 (...) Onde?... Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes (...)
 Onde, meu Deus? Onde agora? Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba. Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate – trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. (TELLES, 1982, p.16-20)

Será apenas na última linha que saberemos que o namorado músico está não só distante mas morto, e morto por ter se suicidado supostamente a pedido de Luisiana, que lhe pedira a prova máxima do amor. Antes dos fechos de impacto ou dos finais que parecem imprecisos, como se a história fosse ter as pontas atadas para além dos limites do texto (ambos recursos muito presentes no conto de Lygia Fagundes Telles), o leitor percorre um caminho de adiamentos e interrupções, essenciais para a delicada harmonia de sua escrita. No meio-tempo, estarão a melancolia ou o humor, muitas vezes lado a lado, na medida certa, para deleite do leitor. O “interromper” de Lygia é um irromper de imagens, percepções sensoriais e passeios pela memória e o sonho, que na verdade trará, interrompendo a ação linear e adiando o enfrentamento da dor, o olhar do leitor para dentro da tapeçaria, confeccionada por essa agulha que espeta e ao mesmo tempo tece.

1.3 A “palavra-bolha”

Consegue a autora [Lygia Fagundes Telles] com prodigiosa força e sutileza exprimir a diversidade e os contrastes através de uma linguagem extremamente flexível e que se ajusta a todas as metamorfoses, seja de forma apenas alusiva, seca, ou com envolvimento e fascínio.

Michel Nuridsany

1.3.1 Fragilidade e beleza

Retomando as “interrupções”, como aquelas a que nos referimos nas ocasiões da análise de “As pérolas” e da menção a “Um chá bem forte e três xícaras”, podemos dizer que elas funcionam como uma superposição de incidentes os quais costumam aparecer mantendo duas características, tanto no romance quanto no conto lygiano: antecipam ou confirmam os fatos da ação principal, como dissemos, e também funcionam como atenuantes do problema em si, distraindo a atenção de personagem e leitor, como se abrandassem o choque do enfrentamento, enquanto o adiam. Partindo da simbologia da bolha de sabão, elemento presente de maneira especial num dos mais memoráveis contos de Lygia (“A estrutura da bolha de sabão”, 1978) e no título escolhido para este estudo, diremos que esse fenômeno digressivo na narrativa lygiana é como uma “superposição de bolhas”, ou seja, várias “interrupções” que vão preparando personagem e leitor para o enfrentamento do choque, de um modo ao mesmo tempo insistente e delicado.

No início deste capítulo, mencionamos a série do Metropolitan Museum of Art de Nova York para fazer a mesma pergunta, sobre Lygia, que é feita sobre os mestres, como por exemplo, “O que faz de um Rembrandt um Rembrandt?” O livro sobre o pintor holandês segue analisando doze de suas obras, e procura investigar através de quais técnicas se manifesta o gênio do artista; aponta-se o efeito *chiaroscuro* como responsável pela beleza dos contrastes, destacam-se a raspagem da tinta ainda úmida com o cabo do pincel para imitar bordas de papel e a misteriosa tática de “pintar atmosfera”. Ao final concluímos que a genialidade, por mais que seja perscrutada, permanece mesmo um mistério, o que não nos impede de a continuar estudando, a fim de que os efeitos estéticos e os múltiplos ângulos de observação e apreciação artística sejam cada vez mais explorados.

É com um objetivo muito parecido que tomamos então o conto de Lygia Fagundes Telles, e, como os observadores da obra do mestre holandês, o olhamos também de vários ângulos, examinamos seus jogos de luz e sombra, consideramos as cores preferidas das pinceladas dessa mestra brasileira. Sabemos, no entanto, que os segredos mais íntimos da inspiração continuarão para nós ocultos, como a semente sob a escuridão da terra. No entanto prosseguimos e, para potencializar essa escolha da bolha de sabão como metáfora da obra da autora (ou metonímia, se pensarmos no conto que lhe leva o título), lembramos a descrição que a própria Lygia faz da tênue substância, citando suas palavras, que estão no estudo de Vera Tietzmann, já mencionado aqui: “Então comecei a imaginar que a bolha seria um símbolo do amor, que é frágil como película, fácil de ser rompida, e ao mesmo tempo é beleza e plenitude” (TELLES *apud* SILVA, 2009, p.38).

Se o amor é frágil e fácil de ser rompido, também a proteção que é conseguida através dessas “bolhas” é relativa e não durável. Enquanto “protege” suas personagens e seus leitores do embate com o choque, o narrador lygiano na verdade também faz com que, paradoxalmente, o enfrentamento seja ainda mais doloroso, pois essa “bolha” narrativa, como a de sabão, quando se rompe, o faz de repente, sem aviso, aniquilando a redoma imaginária de maneira irreversível. A irreversibilidade, porém, não anula a delicadeza da escrita de Lygia nem a beleza que a técnica lhe confere, como também não há nenhum prejuízo estético ao final de, por exemplo, “A cartomante”, quando o narrador machadiano anuncia ao perplexo leitor: “ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o [a Camilo] pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão”. (ASSIS, s.d., p.57)

Verdade é que no decorrer de “A cartomante” há indícios que podem, senão evitar, minimizar o choque do leitor; um deles já se anuncia na abertura: o fato de Hamlet observar a Horácio sobre o imponderável do mundo pode servir de mote ao tema da suposta vidência da cartomante; mas, ao mesmo tempo, não deixa de remeter-nos à tragédia. Tragédia essa que, revelando-se apenas ao final, vai se insinuando, ritmada e ambígua, na tessitura sintática e semântica: o horror de Camilo é progressivo (“ia andando inquieto e nervoso”, p.53; “a agitação dele era grande, extraordinária”, p.54; “via as contorções do drama e tremia”, p.54), como também o é a esperança (“tudo lhe parecia agora melhor”, p.56; “o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir”, p.57).

O contraste (que lembra o *chiaroscuro* de Rembrandt) sugere estados de alma extremos. Entre os dois sentimentos, porém, como uma zona de cinza que vai justamente atenuar a extrema luz e a extrema sombra, comparece também a curiosidade de Camilo em visitar a cartomante e ver se as palavras da mãe crédula e as do príncipe da Dinamarca sobre o imponderável poderiam tornar-se verdadeiras. O que se torna verdadeiro no fim é o trágico em si, o que não deixa de ser irônico, sobretudo pelo fato de que, somente três parágrafos antes, nos ecoava nos ouvidos o tom excessivamente confiante da vidente (“Vá, *ragazzo innamorato...*”, p.56), embora – já fôramos avisados – esta habitasse “a morada do indiferente Destino” (p.54)

Perguntamo-nos, então, se os indícios do trágico em Lygia são semelhantes aos de Machado, já que em ambos há o choque e o adiamento (este último em Machado por vezes se prolonga até depois dos limites do texto, como é o caso em *Dom Casmurro* e “Missa do Galo”, nos quais a certeza da traição e o encontro amoroso, respectivamente, não são concretizados. O “choque” aqui talvez esteja na própria ausência do choque, mormente se nos recordarmos de que os “vazios”, lacunas e adiamentos de Machado floresceram num tempo em que ainda havia muito de pormenor e inventário na boa tradição brasileira, como é o caso em Alencar). Procuraremos responder sobre os indícios do trágico em Lygia observando mais de perto seu narrador: a construção parece retomar Machado e seus adiamentos, mas o arranjo sintático e semântico compõe um quadro quase palpável, no jogo imagético que lembra a eficácia da fotografia e do cinema: não é preciso dizer muito, já que se irá mostrar.

Se Machado adia seu trágico através do jogo linguístico, das variações de sentimentos e interpretações que o narrador faz de si mesmo ou junto com seus protagonistas, em terceira pessoa, se cita Shakespeare e “o traduz” para vulgar através dos lábios da mulher adúltera que consulta sua cartomante ou descreve as mangas desabotoadas e os braços claros de uma outra que quase desejaríamos que se tornasse adúltera em plena noite de Natal – se, enfim, o autor de *Dom Casmurro* aplica seus recursos e constrói (ou talvez disséssemos, inaugura) um narrador elíptico, Lygia constrói sua própria elipse narrativa através de uma espécie de câmera que capta o essencial, sem precisar exatamente dizê-lo.

Machado cita, provoca, deduz, conclui, desvia com palavras – Lygia sai de seu próprio tema principal para dizer. Como Machado, só que a seu modo, Lygia não diz para dizer. Em vez de focar sua “câmera” na trama principal, ela a faz ir por outras direções e captar a essência (da

trama, dos embates do protagonista) através dos elementos secundários, como se, a fim de filmar a verdade de um rosto, captasse o que está em volta desse rosto ou apenas partes dele – um movimento de cabelos, um olhar vago, o voo de uma borboleta sobre uma roseira em segundo plano. O narrar torna-se aparentemente imparcial e objetivo: o leitor vê o que vê o narrador que, sendo personagem ou não, tem uma visão limitada dos fatos. Como em Machado, não serão dadas explicações ou interpretações (as quais poderiam atenuar o choque), e em vez disso haverá o focar fragmentado da câmera que, cuidadosa e pacientemente, escolherá seus ângulos.

Se ousássemos metaforizar o narrar de Machado, diríamos talvez que fosse o arremessar à distância de uma pequena pedra num rio: a pedra atravessaria vários cenários em seu voo (copas de árvores, montanhas ao longe) e, ao chegar ao fim aparente (a superfície da água), seria engolida por ela, lentamente, atingindo camadas profundas. Já o percurso das bolhas de sabão lygianas não é linear, mas aparentemente impreciso – por vezes uma bolha desvia-se tanto que julgamos que vá acabar se perdendo das outras; porém, ao final, quando achamos que a bolha desviada conseguirá escapar inteira pela janela, haverá o espinho, e com ele o estouro inevitável.

1.3.2 Três momentos do “estouro da bolha”

Voltemo-nos então para a protagonista e narradora deste “A estrutura da bolha de sabão” e analisemos os três momentos em que se dá a ruptura da “bolha”, ou seja, o enfrentamento do choque depois do adiamento. O primeiro surge logo no início do texto – depois da abertura com a alusão ao antigo namorado, cientista que estudava a estrutura da bolha de sabão, e às bolhas que ela mesma soprava com canudos de mamoeiro na infância –, quando é apresentada à nova namorada do excêntrico cientista. O parágrafo já se principia com a metáfora:

Ainda fechei a janela para retê-la [à bolha de sabão], mas com sua superfície que refletia tudo ela avançou cega contra o vidro. Milhares de olhos e não enxergava. Deixou um círculo de espuma. Foi simplesmente isso, pensei quando ele tomou a mulher pelo braço e perguntou: “Vocês já se conheciam?” (TELLES, 1991, p.198)

Embora narre sua dor utilizando-se de imagens agradáveis e suaves (como a menção à brincadeira de infância, no início), a protagonista admite na metáfora que a proteção se rompe. Outro artifício (muito empregado em Lygia) é o humor, essa espécie de bolha (também ao gosto de Machado) que faz com que o trágico perca um pouco de seu peso. Observe-se esta passagem, ainda no mesmo conto – a narradora está sentada à mesa de um bar com o ex-namorado e sua nova amante, que é descrita como uma mulher ciumenta e que parece reclamar de dores de cabeça todas as vezes em que é acometida pelo ciúme: “Uma dor fulgurante que começava na nuca e se irradiava até a testa, na altura das sobancelhas. Empurrou o copo de uísque. ‘Fulgurante’. Empurrou para trás a cadeira e antes que empurrasse a mesa ele pediu a conta.” (p.199)

A mistura dos estilos, segundo Erich Auerbach, embora tivesse seus alicerces já nas Escrituras (o sublime e o cotidiano são inseparáveis no Velho Testamento), não era vista com bons olhos pela tradição clássica, de modo que Dante, ao nomear sua grande obra, optou por chamá-la *comédia*, mostrando em suas declarações teóricas uma certa insegurança de tratá-la por título mais “sério” (AUERBACH, 2007). Isto porque imiscuíam-se em suas formulações elevadas objetos do estilo chamado baixo (e portanto inúmeras vezes grotesco e cômico), sem que no entanto o tom de *A divina comédia* deixasse sua gravidade, sua sublimidade. O modo como Dante trata e ordena os elementos considerados tradicionalmente como grotescos, repugnantes e baixos faz com que se tornem sublimes no arranjo geral da obra. Com isso expande, pela primeira vez, a visão da realidade humana; Auerbach chega a afirmar que sem *A divina comédia* o *Decameron* de Boccaccio não poderia ter sido escrito, sugerindo que a “ironia maliciosa”, inovação deste último, não existiria se não tivesse existido Dante.

Depois vieram Shakespeare, com sua aberta defesa à mistura do sublime com o cotidiano, e Machado, com sua ironia além de maliciosa, sarcástica, seu humor e seu ceticismo. Lygia Fagundes Telles, a seu modo, parece seguir os passos dessa escola: seu humor em doses certas e nunca exageradas está presente nos momentos mais trágicos do humano, como o envelhecimento, a perda do amor, a traição, a doença e a morte. Falaremos a respeito dessa técnica e a ilustraremos com exemplos de vários contos mais adiante, na segunda parte deste estudo, em que observaremos as situações diversas em que essa “bolha” aparece, protegendo e, depois, se rompendo e destruindo a proteção que aparentara oferecer.

Retomemos nosso conto: a narradora agora está saindo do bar, e comenta que na rua o cientista das bolhas tencionara beijá-la “de leve”, mas não o fez, como se o beijo, antes mesmo de existir, se desfizesse como uma bolha imaginada. Depois, como se fizesse referência à própria técnica lygiana de fazer digressões na ação principal, a narradora fala sobre o telefonema recebido do ex-namorado no dia seguinte, em que ela mesma evita os assuntos constrangedores, com medo de a nova mulher do cientista, ciumenta como é, estar na extensão, e assim admite enveredar “para as amenidades, oh, o teatro. A poesia. Então ela desligou” (p.199) Repare-se essa última frase, “então ela desligou”, que faz com que as amenidades desapareçam como no estouro de uma bolha. Vem então o segundo momento de ruptura: a narradora está num baile quando recebe a notícia de que o cientista está doente. De novo a referência ao mecanismo de adiamento do choque, num momento meta-narrativo:

Estendi a mão e agarrei seu braço porque a ramificação da conversa se alastrava pelas veredas, mal podia vislumbrar o desdobramento da raiz varando por entre pernas, sapatos, croquetes pisados, palitos, fugia pela escada na descida vertiginosa até a porta da rua, espera!, eu disse. Espera. (p.200)

E imediatamente em seguida à pergunta sobre a doença, vem o adiamento através de ações aparentemente banais:

Espera. Mas que é que ele tem? Esse meu amigo. A bandeja de uísque oscilou perigosamente acima do nível das nossas cabeças. Os copos tilintaram na inclinação para a direita, para a esquerda, deslizando num só bloco na dança de um convés na tempestade. O que ele tinha? O homem bebeu metade do copo antes de responder: não sabia os detalhes e nem se interessara em saber, afinal, a única coisa gozada era um cara estudar a estrutura da bolha, mas que ideia! Tirei-lhe o copo e bebi devagar o resto do uísque com o cubo de gelo colado ao meu lábio, queimando. (p.200-201)

Por fim a narradora decide ir visitá-lo; observa as mudanças na casa, modificações sutis – menos livros, mais cheiros, a falta de objetos únicos, que foram substituídos por outros frívolos. Mas falta outra coisa, que não é logo identificada. Com o progresso da ação o leitor

logo nota que essa coisa é a manifestação de ciúme pela nova companheira do físico das bolhas (que, como elas, é descrito como “delicadíssimo”, quando, muito sutil, afeta no olhar um resto de amor pela narradora). O ciúme, na forma da dor de cabeça “fulgurante”, entretanto, não vem. A informação que é dada à narradora e ao leitor é de que o amigo cientista está bem de saúde, se recuperando, e algum otimismo pode se infiltrar numa primeira leitura incauta dos momentos que antecedem o final, quando a nova mulher chega a deixar a narradora sozinha com o enfermo, saindo um instante e pedindo até que ela atenda o telefone. É apenas na última linha que nos é revelado o motivo da ausência do ciúme, que é o próprio evento trágico; como um estouro repentino, que é o terceiro e último momento de ruptura, ficamos sabendo: “Saiu e fechou a porta. Fechou-nos. Então descobri o que estava falando, ô! Deus. Agora eu sabia que ele ia morrer.” (p.203)

1.3.3 A “bolha” e a atenuação aparente

Cento e trinta anos interpõem-se entre *O Pai Goriot* (1835) de Balzac, e o conto “Antes do baile verde” (1965), de Lygia Fagundes Telles, e no entanto em ambos é possível encontrar o tema da família cindida na dificuldade de optar pelo dever em detrimento da diversão. Tanto no romance quanto no conto lygiano, que conquistou, em 1969, o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros (Cannes), há um pai agonizante e uma filha ou, no caso de Balzac, duas filhas, que desejam – ou antes precisam – comparecer a um baile. No duelo de justificativas para o comportamento socialmente reprovável, o prazer acaba sendo mais imperativo do que a obrigação, derrotando-a, ao menos no nível mais externo da narrativa – todas as filhas optam por deixar o doente onde está e seguem para a festa –, embora as consequências psicológicas (remorso, culpa, exasperação) se manifestem até mesmo antes do abandono efetivo.

A consumação da morte parece ser o único motivo que possuiria autoridade para desviar as meninas de seu caminho de prazer e, como não há a certeza dessa morte, elas prosseguem. Tatisa, que no conto está com a empregada, Lu, terminando de colar as lantejoulas verdes na fantasia de carnaval, insiste em que o pai não morrerá nesta noite de baile, e procura legitimar o argumento auto-justificativo com a observação de que, se ele viveu sessenta e seis anos, não lhe custa ficar mais um dia, a fim de que ela possa (sem remorsos) ir ao baile para o qual se prepara há meses. A iminência da morte por si não tem o direito de privá-la do divertimento e, como nem ela nem a empregada decidem ir ao quarto do enfermo a fim de constatar se houve ou não o suspiro final, o baile se justifica, como a própria vida.

Enquanto no conto as fronteiras entre dever e lazer, certo e errado, amor e abandono são sutis e manifestam-se nas auto-justificativas da filha inquieta, que procura culpar o destino, o médico e a própria empregada pelo abandono que está prestes a efetivar, no romance balzaquiano a indiferença e o egoísmo surgem de maneira explícita. As irmãs Goriot recebem de Eugênio Rastignac, que mora na mesma pensão onde está o pai moribundo, a notícia de que o velho poderá expirar naquela mesma noite, e a refutam com as explicações menos cabíveis: que Eugênio por favor não seja um moralista, que elas conhecem o pai há muito tempo, que as lágrimas atrapalharão a maquiagem, que ficarão, sim, à cabeceira do velho, mas depois do baile. Como Tatisa, a condessa Restaud e a senhora Nucingen prometem que serão

boas filhas e cumprirão o seu dever, porém é necessário que este dever não interfira com o baile, como a morte não deve interferir com a vida.

Numa de suas considerações sobre o percurso da escrita em direção a um *status* artístico, define Roland Barthes que ela “atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar [com Chateaubriand], depois de um fazer [Flaubert], e, finalmente, de um homicídio [Mallarmé]”, até atingir, na contemporaneidade, “um último avatar, a ausência” (BARTHES, 2000, p.6). É justamente com os chamados realistas que a escrita torna-se, de uma maneira muito particular, este fazer: trabalho, obra, escrita-feitura ou, ainda com Barthes, artesanato. Antes de sua sagração com Flaubert, porém, e já depois do terreno preparado por Hugo, cuja temática – que está menos vinculada à tradição e mais ao “avesso formidável de sua própria essência” (p.53) – abre as portas para um rompimento com o legado clássico, surgem, segundo Erich Auerbach, os criadores do realismo moderno: Stendhal, com suas fortes referências sócio-políticas, e Balzac, que “tomou a representação da vida contemporânea como uma tarefa pessoal” (AUERBACH, 2007, p.419).

Em relação a Balzac e em *O Pai Goriot*, em particular, Auerbach observa a correspondência entre a descrição material – de ambiente, vestuário, mobília, hábitos alimentares – e a atmosfera moral, e a ilustra com uma passagem do primeiro capítulo do livro, em que aspectos físicos da pensão de Mme. Vauquer dão vários indícios da personalidade de sua proprietária (numa palavra, repulsiva, tanto para uma quanto para outra). Auerbach comenta minuciosamente a técnica utilizada por Balzac, que alcunha de “realismo atmosférico”: desde a aparição “à maneira das bruxas”, com a presença de um gato, de Mme. Vauquer, até a descrição de sua anágua, que é referida pelo narrador como o resumo da própria pensão (o tecido é puído e gasto, como os cômodos são decadentes).

Se o realismo atmosférico de Balzac antecipa características da personalidade e traços do caráter das personagens com as descrições do ambiente físico, o narrar de Lygia Fagundes Telles, tanto no romance quanto – e de maneira muito particular – no conto, faz o movimento contrário, ou seja: envolve o real numa espécie de névoa que, ao “esconder” o que é doloroso, ou vil, ou indizível, acaba, paradoxalmente, o expondo. Quando Karl Erik menciona o trabalho de Hal Foster sobre a expressão artística do real, na pós-modernidade, como um evento chocante e portanto irrepresentável (*The Return of the Real* - 1994), afirma que “ele percebe, nas artes e na cultura contemporâneas, uma manifestação da modernidade, no seu

extremo, como uma experiência traumática” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.81). Ao discorrer sobre o realismo traumático e citar exemplos na arte pictórica contemporânea, Hal Foster alude ao fenômeno que chama de *super-realismo*, termo que já etimologicamente sugeriria um “estar posicionado sobre” o real, no sentido de escondê-lo ou disfarçá-lo, de mantê-lo submerso. Todavia, embora esteja reprimido no super-realismo, o real acaba voltando ao foco, através do mesmo mecanismo que o tentou ocultar - o desespero em conter o real acaba apontando para ele.

Um exemplo dado por Karl Erik, que “põe em evidência a força e os perigos da experiência de um novo realismo” (p.87), é uma fotografia de Sebastião Salgado na qual um cenário de catástrofe é “atenuado” pela indiferença de um passante. Ao fundo vê-se uma paisagem devastada pelos vendavais, num pequeno bairro da Cidade do México, por onde passa de bicicleta um garoto. No primeiro plano, porém, outro menino para e olha diretamente para a câmera, e é esse olhar inquietante que parece desestruturar a suposta banalidade do conjunto e o próprio olhar do espectador. A atenuação, portanto, é apenas aparente, e o desespero emerge da tentativa de enfraquecer esse mesmo desespero.

De maneira oposta a *O Pai Goriot*, em que a descrição da pensão de Mme. Vauquer, por exemplo, corrobora sua personalidade declinante, “Antes do baile verde” inicia-se com um colorido e vibrante desfile de rua. Há perucas prateadas, lantejoulas verdes, sedas brilhantes, cervejas geladas, carnavalescos aquecidos pela música alegre e pelo próprio suor, e encontros românticos, prometidos para dali a pouco, assim que Tatisa e a empregada, Lu, conseguirem acabar de arrumar a fantasia e sair de casa. Não há nada que denuncie, de maneira explícita, o cenário da morte, a qual espreita dentro do quarto. Entretanto, como na fotografia de Salgado, é a própria indiferença (das personagens indo a seus bailes e do narrador que descreve o clima festivo) que acaba denunciando o real doloroso. O desespero mudo de esconder o trauma o revela.

E em que nível se dá essa revelação? O espectador da fotografia de Salgado, como em nosso caso o leitor, “é, assim, exposto à catástrofe da história, encarnado no olhar hostil do ‘outro próximo’, perdendo seu domínio representativo, e virando, ele mesmo, o objeto passivo e culpado deste olhar” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.88). Queremos ir, junto com a protagonista do conto, ao baile verde e culpamo-nos discretamente, como ela, por estarmos com pressa. “Ele está morrendo”, avisa a empregada, que também precisa atender ao apelo da

vida – o namorado a espera para o desfile de rua, é noite de carnaval e durante várias noites ela já ficou em vigília para cuidar do pai de Tatisa: tudo isso precisa justificar o desejo, que não consegue assimilar a realidade da morte estraçalhando a noite de carnaval.

1.3.4 Palavras-“bolhas”

Num conto fantástico, uma de suas recorrências estilísticas, chamado “A fuga” (1958), o narrador lygiano descreve o embate do protagonista, Rafael, com a própria morte, que já veio. O jovem está morto mas não consegue absorver ou aceitar o fato, e ao longo da narrativa há expressões indiciais que remetem ao campo semântico do vocábulo “névoa” e que de fato protegem personagem e leitor do choque insuportável – ou, nas palavras de Karl Erik, irrepresentável – da morte. Ao final, porém, o enfrentamento é inadiável, e o real engole-nos como uma serpente na última linha: “Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro”. (TELLES, 1991, p.91).

Esta palavra escolhida no conto, “névoa”, é muito propícia para falarmos no modo de narrar lygiano: como também a (recorrente) imagem da bolha de sabão, as “neblinas”, as “nuvens”, as “névoas”, as “fumaças” remetem não só ao ato de *encobrir* ou *esconder* ou *adiar* o trauma, mas também ao próprio mecanismo da escritura de Lygia, cuja característica, das primordiais, é a leveza. Cumprindo com as funções de “tirar o peso” da narrativa, agindo sobre sua forma, e de adiar o fato traumático, manobrando seu conteúdo, ainda que também com meios formais, a escrita lygiana vale-se de recursos estilísticos que fazem lembrar o “realismo afetivo”, do qual nos fala Karl Erik: o signo concretiza-se em efeito sensorial, evocando imagens e sensações, e inaugurando um novo realismo, diverso do histórico que se desenvolveu nos moldes do cientificismo positivista.

Para efeito de ilustração, retomemos o momento em “Antes do baile verde” no qual a notícia de que há um moribundo em casa nos é dada pela primeira vez. Como dissemos, é Lu, a ajudante de Tatisa, que anuncia que “ele está morrendo”. O parágrafo que imediatamente se segue é este: “Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar, aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*” (TELLES, 1982, p.35), e o efeito que fica é o de uma bandagem sobre uma ferida.

Insistamos neste ponto: a obra começa com o bulício colorido na rua, e, ao menos até o momento em que Lu dá a notícia, o principal problema da noite parece ser o da pressa das meninas em terminarem de aprontar a fantasia. A novidade da morte é introduzida mas não há tempo de a assimilarmos: é o próprio narrador que, após apresentar o choque, o ameniza,

descrevendo a situação na rua. Reparemos que as referências são todas sonoras (a buzina, o canto dos meninos), como se um narrador cuidadoso e protetor nos sussurrasse que há algo muito doloroso, mas que não é preciso lidar com isso agora, e pusesse em seu lugar outros sons, outras notícias. É claro que o abrandamento confunde-se com indiferença, no entanto de todo modo é esse desespero mudo de que nos fala Hal Foster que escapa através da parede porosa do texto.

De forma análoga, em “Venha ver o pôr-do-sol”, o crime sofrido por Raquel e cometido por seu ex-namorado Ricardo, que a tranca viva numa sepultura e lá a abandona para sempre, nos parece, numa segunda análise, ainda mais brutal devido à atmosfera aparentemente leve da narrativa: um casal passeando num final de tarde. O prazer com o feito (talvez inspirado pelo ciúme) traduz-se na atitude tranquila do rapaz: “Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira” (TELLES, 1978, p.85). O ambiente em torno do cemitério parece corroborar a tranquilidade do sádico, na descrição que nos remete à indiferença (ainda que involuntária) dos acontecimentos ao redor da tragédia, atenuando e ao mesmo tempo redimensionando o choque: “Crianças ao longe brincavam de roda” (p.85).

Quando lembra as bolhas de sabão sopradas na infância, a narradora de “A estrutura da bolha de sabão” atenua a proximidade da morte do ex-namorado cientista, de forma análoga a Miguel, que, em “Os objetos” (1969), passeia a vista pelas peças da sala de sua casa, começando pelo globo de vidro, que justamente “parece uma bolha de sabão”, a fim de protelar o momento doloroso de confirmar que Lorena já não o ama. Doente e sem amor, Miguel está próximo da morte, e parece querer antecipá-la quando sai do prédio munido de uma adaga, que não sabemos se será arma ou apenas mais um objeto acumulado à memória.

No conto “Boa Noite, Maria” (1995) a doença degradante virá e o amigo, que não é exatamente um namorado mais jovem apaixonado pela mulher madura, efetivará a eutanásia; em “A Ceia” (1958), por mais que Alice insista, Eduardo não reatará com ela e se casará, sim, com uma moça bem mais nova; em “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” (1977) os anos se passarão e o homem amado jamais chegará; em “A Caçada” (1965) o espectador cuja memória está enevoada vai finalmente lembrar mas apenas para morrer, pela segunda vez; em “As Cerejas” (1961) o primo Marcelo será visto no quarto com a tia sofisticada na noite de trovões, e não com a narradora, e depois morrerá, como também em “Herbarium”(1977) o

primo das folhas ficará noivo da moça da cidade e depois deixará pela segunda vez a narradora, com a provável morte precoce.

Todo esse choque, porém, esse conteúdo doloroso, é, como apontamos à luz do realismo traumático de Foster, guardado de maneira zelosa sob a escrita leve, como se a narrativa lygiana fosse uma suave camada protetora, mas não opaca, como uma asa de borboleta, que ao mesmo tempo escondesse e revelasse a realidade de um tubo digestivo, da vida incerta e imperfeita, e da mortalidade, indo da superfície ao recôndito:

Para Lygia Fagundes Telles, a ficção é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente. Seus contos especulam a superfície do real, arranham-lhe o contorno em busca do âmago dos sentimentos. Sua percepção aguçada, multifacetada lente que, como um caleidoscópio, constrói e destrói num mesmo movimento a conturbada corrente da consciência, desvela o comportamento humano à saciedade do signo, mesmo que para tanto tenha de violar cruelmente a intimidade do pensamento ou afagar docemente o mais obscuro desejo. Importa a transparência do jogo narrativo que o leitor, enfeitado, acompanha. (RÉGIS, 2002, p.88-89)

1.3.5 A enunciação da “palavra-bolha”

Em *Invenção e Memória* há um conto em que a própria escritora Lygia parece ser a narradora que relata uma palestra sua a estudantes de um curso noturno, na qual discute os rumos do escritor brasileiro – “espécie em extinção”, segundo ela, como o índio e a árvore, na virada para o século XXI. O ceticismo e o desânimo são temperados o tempo todo com humor: a menina da primeira fila dá um bocejo demorado mas também é quem mais aplaude ao final; o rapaz da jaqueta de couro verde não quer chamá-la de velha e, depois de hesitar, opta por perguntar por que “os antigos” eram pessimistas; e enquanto a aspirante a poeta desafia a escritora querendo dizer que há motivos para otimismo, esta última disfarçadamente toma uma aspirina. Quando chega na sala dos professores para o cafezinho, a narradora é abordada pelo mesmo rapaz de jaqueta verde, e a partir deste ponto a narrativa começa a fazer a movimentação de vaivém (ação propriamente dita e percurso do pensamento) de uma maneira que faz com que este conto, “Que número faz favor?”, seja um epítome dessa técnica de intercalação, de “superposição de bolhas”.

A narradora está, então, na sala dos professores e parece sentir-se cansada e questionar a relevância de palestras daquele tipo a estudantes aparentemente não interessados. Ao mesmo tempo essa narradora – que chamaremos de Lygia, já que de acordo com a contextualização o conto pertence claramente à esfera da “memória”, a partir do título, e não à da “invenção” – questiona também o sentido de escrever e, por extensão, o de viver. Os momentos de otimismo são, sempre com humor, interrompidos pelo ceticismo; vejamos dois trechos: “Antes de lembrar que a salvação estaria na lucidez que leva à denúncia e ao encontro com Deus, fui advertida, meu tempo já estava esgotado” (TELLES, 2000, p.77) Apesar de referir-se ao tempo da palestra, que ela fora obrigada a interromper para dar a palavra a um político, repare-se o duplo sentido desse “tempo esgotado”, já que em todo o conto fica exposta a discussão, a investigação sobre “os caminhos que se abriam para o escritor” no não-promissor cenário brasileiro.

Dois parágrafos depois o pessimismo ganha força no movimento duplo, em que a narradora deseja alertar o jovem estudante – que a procurou na sala dos professores – contra os perigos àqueles que buscam a lucidez “que leva à denúncia”, mas não lhe diz nada: “Há pouco [durante a palestra] eu tinha dito que a minha geração lutou bravamente em busca de um sentido até que descobrimos que fomos enganados. Fomos enganados! cheguei a repetir. E

vocês também estão sendo enganados! podia lembrar.” (*idem*). Em vez de lembrar e alertar o estudante, lembra-se da fala de uma “doce tia”, que lhe dizia para não ser “a palmatória do mundo”, repetindo a narradora para si mesma: “ – A travessia na superfície” (p.78). E é a partir dessa opção pela superfície (pela bolha?) que Lygia então inicia o movimento de narrar o plano da ação (a fala do jovem estudante) e o plano do pensamento (a lembrança que começa com a fala da tia), sempre um se sobrepondo ao outro.

Enquanto o rapaz, que havia falado com alguém pelo telefone celular, volta-se para a narradora e conversa sobre um assunto qualquer, ela diverte-se lembrando um poema que ouvira na infância, recitado por uma declamadora que fazia o papel de telefonista. O assunto do rapaz nem é mencionado com muitos detalhes, embora saibamos que antes de falar ao celular ele havia comentado com Lygia sobre seu desejo de estudar em Roma e, “feito um jacaré” exilado mas contente, ficar à tona, à superfície, indiferente aos problemas políticos e sociais. O movimento da desatenção de Lygia ao rapaz é voluntário, como se demonstrasse sua insatisfação com os leitores desatentos que, como ele, interrompem a conversa com a escritora para falar ao celular. Esse mergulho no passado, essa preferência pelo mundo das lembranças ao mundo superficial dos encontros ditos literários funciona como uma espécie de vingança do escritor à indiferença de alguns leitores:

O jovem da jaqueta verde guardou o celular e voltou mas só vagamente eu ouvia o que ele estava dizendo, ligada como estava na declamadora que prosseguia no diálogo fremente, agora a voz engrossada pedia um novo número, ah, ele queria falar com a casa da Mulher Amada? (...) Vinha então um pequeno verso rimando com este final, Dona Felicidade? Não responde. Sim, e esse verso, meu Deus? Baixe a cabeça.
Fiquei dividida, a primeira, conversando com o jacaré da jaqueta verde, pois é, o planeta enfermo. E a outra, atada àquelas ligações inocentes porque as perigosas eu já conhecia na literatura, no cinema e na vida.” (p.78;79)

Novamente como se delineasse sua escolha narrativa através do próprio exemplo ficcional, Lygia Fagundes Telles transforma “Que número faz favor?” em enunciação de sua “palavra-bolha”: a realidade está ferindo, então é preciso adiar esse confronto através da lembrança (ou da narração) de outros fatos, pelos meandros do pensamento. O texto torna-se fulcral com o teor das lembranças da narradora: em “*Dona Felicidade? Não responde*”, a angústia do esquecimento, da perda do resto do verso é a angústia da perda da felicidade. E a autora vai a seu enalço não com a ajuda do jovem admirador, mas utiliza os recursos do distanciamento da “realidade”, da linearidade de seu diálogo com o rapaz na sala dos professores, buscando auxílio nas profundezas da memória. E é no reino das lembranças que está de fato a felicidade, a metafórica e aquela do verso, que ela enfim relembra em estado de êxtase:

Encarei-o na maior emoção: *O senhor quer que eu ligue para onde? Dona Felicidade? Não responde.*

Fiquei em estado de levitação como os santos. Abracei o jovem, ah! meu jacaré feliz.

(...) Mas não era mesmo extraordinário? O inesperado encaixe daquela última peça do mosaico poético completando o quadro, quem sabe os outros mosaicos ainda incompletos, hem? (p.79)

Esse hibridismo é descrito por Silviano Santiago (SANTIAGO, 2002) como uma voz dupla que se torna uma, perfazendo uma narrativa rica em elementos que de fato lembram esses “mosaicos incompletos”, e que percorre um caminho entre a verdade filosófica e a mentira como nos é oferecida pelo imaginário moderno: “A voz narrativa ganha peso ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e o animal. Ela muitas vezes se deixa contaminar por uma segunda narrativa, exterior a ela.” (p.100) O escritor e ensaísta chama “jogo de cabra-cega” a essa narrativa sensual lygiana, em que o narrador (e o leitor) apreendem o mundo através de sucessivas percepções e sensações, as quais reordenam seu saber. O conhecimento que o narrador busca, através dos “embates do cotidiano”, ou com o qual se depara, através de sua percepção dos “obstáculos intransponíveis”, é muito mais sobre si mesmo do que do mundo dito metafísico, das grandes questões sobre a essência dos seres e seu lugar na história.

O conto de Lygia é “ao mesmo tempo papel mata-borrão e folha de papel em branco” (p.102), e a verdade dos fatos, interpretada e reinterpretada, metamorfoseia-se em reinvenção que, através das percepções sensuais do narrador, vai desdobrar-se – sempre com o objetivo de formar laços afetivos num mundo de desencontros – em narrativas híbridas:

O híbrido é sempre fascinante. Lygia dirá: sedutor, estilete que espicaça e ímã que atrai a atenção do outro. O híbrido é mais fascinante porque, diante do exame mais exigente do leitor, não o conduz à verdade do mundo, não o conduz à mentira dos seres fictícios. Lygia ensina que a intriga ficcional tem de ser engenhosamente derrapante na troca com o leitor. (SANTIAGO, 2002, p.101)

Em seu *A hora da estrela*, Clarice Lispector, através de seu narrador, introduz o relato confessando o medo de narrar, o terror do enfrentamento: “Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo” (LISPECTOR, 1998, p.17). Em “Que número faz favor?” Lygia Fagundes Telles, a escritora-personagem, narra e ao mesmo tempo interrompe a narração, porque está com medo – se continuar contando da indiferença ou da falta de valorização por parte da juventude (ou da inutilidade da escrita), o que restará? Então vêm os entremeios, a interrupção da narrativa, que ao mesmo tempo é, ela mesma, narrativa, só que interiorizada; vêm os adiamentos, da mesma forma que em *A hora da estrela* o exercício literário é tornado assunto no plano do meta-romance (a

folha em branco, retomando a metáfora de Silviano Santiago), através dos adiamentos da narrativa da ação propriamente dita (mata-borrão).

Podemos nos perguntar se a literatura em si não consiste justamente na maneira como lidar com esses adiamentos – as aventuras detalhadas de Dom Quixote misturadas às narrações de outras histórias “dentro da história”; as extensas descrições à época do realismo histórico, com as quais Balzac, Alencar e mesmo Flaubert preenchiem páginas e páginas; as reviravoltas machadianas como as que faz Brás Cubas, ou seus “vazios”, suas inferências que não dizem porque o mais importante é não dizer; o cuidadoso escrever voltado para essência de Clarice Lispector ou Virginia Woolf; as bolhas superpostas de Lygia Fagundes Telles e seu espedaçamento: “Milhares de olhos e não enxergava” (TELLES, 1991, p.198). Como a bolha, terá o escritor também “milhares de olhos” muito embora precise admitir sua cegueira na busca que muitas vezes jamais conseguirá ser algo mais do que isto, apenas busca?

Do mesmo modo que nossa frágil condição humana, revestida do brilho do conhecimento, da razão e de sua suposta evolução, choca-se contra nossa miséria, fragilidade e impotência, a bolha de sabão – cintilante e bela – choca-se contra as paredes. No meio tempo, porém, flutua no espaço híbrido do conto de Lygia Fagundes Telles sua superfície refulgente, que é encanto e fascínio ao mesmo tempo em que é engano: apesar de toda a beleza, a ruptura será inevitável. Resta à verdadeira literatura – esta que, nas palavras da própria Lygia, ao menos busca ser lúcida – continuar admitindo a essência da condição humana, que é a mesma da bolha (fragilidade e impotência), e partir dela para explorar a beleza do meio tempo entre vida e morte, esplendor e miséria, amor e perda, ou seja, explorar o curto voo da bolha de sabão. Concluamos estas primeiras considerações com as palavras de Clarice Lispector, proferidas pelo mesmo narrador angustiado de *A hora da estrela*, que valorizam esse “oco”, esse lugar “entre” da escrita:

Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um tempo em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. A reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo. Quando rezava conseguia um oco de alma – e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é o de não pedir e somente acreditar que o silêncio que eu creio em mim é resposta a meu – a meu mistério. (LISPECTOR, 1998, p.14)

2 SEGUNDA PARTE

Mysterium.
Sombras que ocultam, nos desvãos das palavras,
as verdades de cada um. Espectros a apontarem caminhos
na viragem-voragem da decifração dos mecanismos da alma.
Tantas as histórias, tantos os mistérios. Fontes de inquietação
ao nos depararmos com o universo ficcional de Lygia Fagundes Telles.
(...) A Lygia que, na busca do verbo certo e revelador,
não é porto, mas passagem.
A Lygia de contos polissêmicos. Lygia das possibilidades.
Grau maior de uma artista da palavra.
 Caio Riter

Passemos à análise mais minuciosa dessa “palavra-bolha” fazendo como nosso observador da série do Metropolitan Museum of Art em relação ao mestre Rembrandt Harmenszoon van Rijn; logo nas primeiras páginas recebemos o convite para examinar a reprodução de “O artista em seu ateliê”, óleo sobre madeira, e, como se fôssemos chamados a ouvir uma história, nossa imaginação é aguçada pelas percepções do autor sobre a obra do pintor: o painel, cuja frente não vemos, reflete um dia ensolarado na Holanda e o jovem artista, pintado em dimensões que contrastam com a grandeza da tela em branco, está com o pincel parado em sua mão, preparando-se para o momento de iniciar o trabalho. “Rembrandt exagerou a perspectiva”, o estudioso observa, nos aproximando das entranhas da obra; “(...)Rembrandt queria que ele mesmo parecesse pequeno e o painel, grande. Talvez fosse sua maneira de expressar a importância que o trabalho assumia para ele” (MÜHLBERGER, 2002, p.9).

O estudioso de arte prossegue analisando a entrada de luz e a sombra na parte posterior do painel, observa o gosto do artista por esses contrastes, e entremeia a análise contando alguns fatos e curiosidades relativos à indumentária que Rembrandt utilizava para pintar. De maneira análoga, procuraremos tomar para bem perto o conto de Lygia Fagundes Telles e observar em que medida essa “palavra-bolha” – que protege ao mesmo tempo em que abandona, que comove e por vezes faz rir, que digressiona e depois volta ao ponto inicial – está inserida em sua obra como recurso estético. Buscaremos compreender seus efeitos semânticos e sintáticos através da análise de recorrências, traçando linhas de intersecção temática entre os vários contos, e procuraremos também observar “o gosto da artista por esses contrastes”: como a luz e a sombra contrapostas em Rembrandt, Lygia alterna o trágico ao curioso e divertido, a vida

pulsante ao incompreensível da morte, a juventude à decrepitude, o amor ao desencontro. Inseriremos também, sempre que possível ou que considerarmos apropriado e enriquecedor para nossa investigação, observações da própria escritora sobre sua poética.

De modo a facilitar nosso exame da escritura lygiana e suas particularidades – conjunto que optamos por chamar aqui metonimicamente de “palavra-bolha” –, disporemos os contos em grupos temáticos, de acordo com o fator que considerarmos determinante de tema em cada um. É evidente que um só conto poderá apresentar mais de um tema proposto no estudo (por exemplo, “Antes do baile verde” poderia fazer parte de uma análise da morte, ao mesmo tempo em que também poderia figurar na temática do desencontro familiar ou da traição, com a filha que “abandona” o pai simbólica e literalmente), mas por vezes optaremos por apenas um dos temas e por outras nos utilizaremos de uma obra mais de uma vez, sempre procurando nos guiar por critérios que nos levem a uma análise profícua e, esperamos, abrangente mas relevante. Na escolha de cada grupo temático e de cada conto, daremos preferência àqueles que nos permitirem explorar, como nas reproduções escolhidas de Rembrandt, de maneira clara e, na medida do possível, objetiva, os recursos estéticos empregados por Lygia Fagundes Telles.

Iniciaremos com o desencontro, tema fulcral dos contos lygianos, e o dividiremos em dois subtemas: o desencontro familiar e o amoroso; em seguida abordaremos o tema da traição e suas várias facetas (traição por um outro ser, seja nas relações familiares seja nas afetivas, e de um ser por si mesmo, quer por ingenuidade ou preguiça, por exemplo, quer por inveja ou tibieza de caráter). Figurando no grupo seguinte mas bem podendo fazer parte do grupo do desencontro (de si mesmo) ou do grupo da traição (pelo tempo), estará o tema do envelhecimento, o qual algumas vezes Lygia permeia, de maneira especial, de humor. O último grupo de contos a examinarmos será o dos que abarcam o tema da morte. Procuraremos incluir diferentes aspectos da escrita de Lygia nesta análise: quais recursos e como são utilizados, preferências narrativas e recorrências estilísticas e lexicais.

2.1 A “bolha” e o desencontro

*Se Katherine Mansfield cultuava a “arte do implícito”,
Lygia Fagundes Telles prefere a “arte do desencontro”,
aliás expressa no título de uma de suas obras.*

*O cotidiano oferece-lhe a situação, o objeto
ou a personagem, que revela destinos malogrados,
a incomunicabilidade dos seres, a ambiguidade
das relações humanas, o absurdo.*

Massaud Moisés

Em seu ensaio intitulado “Ao encontro dos desencontros”, José Paulo Paes observa que o tema do desencontro na obra de Lygia Fagundes Telles é tão emblemático que se torna “menos um tema do que uma das matrizes da experiência humana” (PAES, 2002, p.70), ramificando-se em temáticas diversas, tanto no romance quanto no conto (neste de maneira muito particular, já que se na narrativa longa pode haver espaço para o desenlace, ou seja, para a solução do desencontro, por sua vez o conto poderá ser, todo ele, um esboço do desencontro em si). Desta forma, “áreas fundamentais da experiência humana” estarão cobertas nas ficções longas ou curtas de Lygia Fagundes Telles: “desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico, e assim por diante” (p.71). Tomemos estas duas áreas apontadas por Paes como subdivisões do desencontro: entre dever e prazer e desejo e objeto do desejo. Chamemo-las “desencontro familiar” e “amoroso” respectivamente.

2.1.1 A “bolha” e o desencontro familiar

Em seu livro memorialista *A disciplina do amor* (1980), Lygia Fagundes Telles narra no fragmento “A mulher de Omsk” o encontro com uma funcionária de um toalete numa gélida e rude cidade da Sibéria. O casaco da brasileira está com dois botões soltos, e Lygia pede ajuda, por meio de mímica, à russa de origens simples, a qual se mostra solidária e providencia imediatamente agulha e linha. Uma xícara de chá é oferecida à visitante, e as duas ficam degustando suas bebidas num silêncio compreensivo e afetuoso. Lygia constata que a impossibilidade de comunicação por conta de os idiomas não coincidirem acaba resultando numa comunicação mais plena, de sentido universal, na qual o encontro parece ser mais definitivo justamente por não existirem as raízes:

O bem estar que vinha do chá quente foi se alargando em mim num sentimento de libertação por me ver assim sem nome e sem passado diante daquela mulher. Como se tivesse acabado de nascer, não era estranho? a impossibilidade da comunicação através da palavra nos aproximava ainda mais. (TELLES, 1998a, p.54)

As raízes familiares, sabemos, ramificam-se em apertados laços que podem amparar mas também estrangular. E é uma espécie de estrangulamento o que acontece com Adriana, no diálogo que tem com sua mãe na véspera de seu casamento. Estamos no conto “A medalha” (1965), que se inicia com a moça entrando em casa na ponta dos pés, depois do provável encontro com o amante. A comunicação entre mãe e filha é tensa, com acusações e ofensas vindas daquela e com Adriana manifestando uma tranquilidade exagerada, interpretada pela mãe como cinismo. Entre as acusações que a mãe de Adriana lhe dirige, está a de ser parecida com o falecido pai, também “cínico”, “desavergonhado”, o que pressupõe um desejo subconsciente da mãe de, ferindo a filha, vingar-se do marido que a fez sofrer.

Grande parte do *corpus* de “A medalha” constitui-se de diálogo; as marcas de informalidade intensificam-se nos adjetivos depreciativos que a mãe utiliza para ofender Adriana, mas a ofensa por vezes é articulada na ausência de adjetivos, revelando-se no tom acusatório com que a mãe se dirige à filha:

- Cadela. Já viu sua cara no espelho, já viu?
 (...) - Cínica. Igualzinha ao pai.
 (...) - Uma filha assim, eu não acredito.
 (...) - 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.
 (...) - Tenho é muita pena desse moço. Seu noivo. Casar com uma coisa dessas, imagine.
 (...) - Você não pode mais me ferir, Adriana. Ele também não conseguia. O seu pai. Podia fazer o que quisesse, dizer o que quisesse. Não me atingia mais. Ficava aí na minha frente com essa sua cara, a se retorcer feito um vermezinho viciado e gordo...
 - Emagreci seis quilos.

- E gordo. Nada mais me atinge, Adriana. (TELLES, 1991, p.14-17)

O desencontro entre mãe e filha é também o desencontro entre gerações que interpretam de formas diferentes o mundo e as mudanças sociais; o noivo de Adriana é negro e o fato de ela trazer o assunto à tona, sem disfarces, à mãe, soa para esta como mais uma provocação:

- Você já teve dúzias de homens e nenhum quis, só mesmo esse inocente do seu noivo...
 - Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto.
 A mulher respirou com dificuldade. Abriu nos joelhos as mãos cor de palha. Inclinou-se para frente e baixou o tom de voz:
 - Por que você diz isso? (p.15)

Em vez de responder a pergunta da mãe (“Por que você diz isso?”), Adriana se cala, no parágrafo que se segue e que funciona como uma pequena pausa, muito ao gosto do narrar lygiano: “Adriana deixou cair o cigarro e vagorosamente esmagou a brasa no salto do sapato. Passou a mão indolente pelos cabelos oxigenados de louro. Apanhou uma ponta mais comprida, levou-a até a cara e ficou brincando com o cabelo no lábio arregaçado” (*idem*). Repare-se que, no lugar de uma possível resposta ríspida de Adriana, uma espécie de bolha narrativa nos envolve no momento de mais impasse até então; a moça *deixa cair* o cigarro, o que sugere um gesto mais suave do que, por exemplo, jogá-lo no chão, e *vagorosamente esmaga* a brasa sob o sapato. Como dissemos, os gestos ou narrações de fenômenos aparentemente externos à ação principal muitas vezes confirmam ou antecipam essa mesma ação; Adriana naturalmente sentiu-se ofendida e teve vontade de agredir sua mãe de alguma forma, porém o que ela agride é apenas o cigarro, *esmagando* (verbo vigoroso) a brasa, mas *vagorosamente* (palavra protetora, mas que não impede o aniquilamento da *brasa*, que metaforicamente pode indicar o que ainda pudesse haver de vivo e pulsante em sua relação problemática com a mãe). O contraste entre “esmagando” e “vagorosamente” nos remete aos jogos de luz e sombra de Rembrandt aos quais nos referimos no início desta parte, e, como nos óleos do artista, contribui para o efeito estético do quadro lygiano.

Depois dessa sequência narrativa paratática (a parataxe é frequente em Lygia, na descrição de gestos e fenômenos, e acentua o ritmo progressivo de seu texto), segue-se uma fala de Adriana que tem o efeito de uma brincadeira bem-humorada, proferida talvez para provocar sua mãe ou ainda para diverti-la e abrandar o clima difícil do diálogo:

Apanhou uma ponta mais comprida, levou-a até a cara e ficou brincando com o cabelo no lábio arregaçado.
 - Olha só o meu bigode, mãe, agora tenho um bigode!
 - Responda, Adriana, por que você diz isso? Que ele é preto.
 A moça abriu a boca para bocejar. Desatou a rir.
 - Oh! meu Deus... Porque é verdade, querida. E você sabe que é verdade mas não quer reconhecer, o horror que você tem de preto. (p.15)

Apesar de todo o desprezo que a mãe demonstra sentir por Adriana, ela lhe dá uma medalha de ouro que pertencera à bisavó da filha para que esta a coloque no dia de seu casamento. Mas adverte: “Só espero que não enegreça no seu pescoço” (p.18). Adriana, porém, decide prender a joia numa fita e pendurá-la em sua gata, e a medalha é colocada no animal com um pouco de esforço, o que nos remete a um tipo de estrangulamento – Adriana o agarra pelo rabo, prende-o entre os cotovelos e é arranhada por ele quando lhe amarra a fita no pescoço. Este clima que sugere uma asfixia ou mal-estar é preparado antes, quando Adriana chora em sua cama por causa de uma antiga rejeição, lembrada impiedosamente por sua mãe durante a conversa entre as duas: “Arrepanhou furiosamente o véu e sufocou nele os soluços. Atirou longe os sapatos. Ficou rolando docemente a cabeça no travesseiro, se acariciando no tecido da fronha” (p.19).

Pouco depois desse *doce rolar* de cabeça, então, a narrativa nos revela que Adriana cambaleia, tomba, bate com a cabeça num móvel, geme de dor e perde o ar. “Ficou gemendo e esfregando a cabeça. (...) 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(...)” (p.20). O gesto lembra um estrangulamento simbólico (da relíquia familiar) tanto mais porque, ao procurar a fita, Adriana se machucara, como dissemos, batendo com a cabeça num móvel e sentindo dificuldade para respirar. Ao final, como num gesto extremo de provocação, ela impele o animal, ornado com a joia da família, em direção ao quarto de sua mãe. Não presenciamos o momento em que a mãe se depara com o bicho, já que o conto termina antes desse confronto, no entanto podemos inferir que o símbolo se afigurará duplo: não será apenas o rebaixamento da relíquia a um animal, mas a um animal não-nobre, um *vira-lata* que, por ser desprezível, representa as falhas de caráter e indignidades sociais que a mãe acredita estarem ligadas à filha: a promiscuidade e o fato de contrair matrimônio com um homem de etnia negra. E é precisamente por ter consciência dessa dupla representação que Adriana, em vez de receber a medalha, a passa para o animal:

Amarrou-lhe no pescoço a fita com a medalha e abraçou-o com alegria. – O sacana me arranhou!... Ganhou um puta presente e me arranhou, me arranhou... – ficou repetindo. Com a ponta do dedo, fez a medalha oscilar. Ih! ficou divino, olha aí, um vira-lata condecorado com ouro!... (p.20)

Trajatória bastante diferente percorre a narradora de “O espartilho” (1965), cuja avó de modos refinados jamais a ofende de maneira direta. O desencontro entre as duas acontece no plano ideológico, e se dá pelo domínio que a matriarca exerce sobre a neta, órfã depois que os pais

morrem ainda jovens num acidente de trem, e pela incapacidade de Ana Luisa, a narradora, de escapar da redoma protetora mas sufocante, e do mundo idealizado e hipócrita com o qual se acostumou a conviver.

Em “O espartilho” há duas famílias: a nobre e perfeita que Ana Luisa conhece através da avó, e a mesma família vista do ângulo da agregada mestiça Margarida, a família cheia dos “podres” – a tia santa era na verdade desequilibrada e fora para o convento por não ter conseguido casar-se; o romance “felicíssimo” entre o tio e a inglesinha era na verdade um casamento por interesses; o mesmo tio é mandado às pressas para a Europa depois de engravidar a empregada; tia Ofélia não errara de remédios mas cometera suicídio; e a mãe da narradora era judia, crime grave numa família brasileira burguesa de hábitos europeus em tempos de holocausto. A cena da família sendo modificada aos olhos de Ana Luisa fica mais efetiva com a opção de Lygia pelo efeito sensorial advindo do acoplamento entre palavra e imagem, com os parentes sendo descritos através das fotografias do “pesado álbum vermelho de cantoneiras de prata”: “Os mortos já tinham sido devorados. Agora era a vez dos retratos. Nem o laço de fita que prendia a cabeleira de tia Consuelo fora poupado” (TELLES, 1991, p.41).

A avó da narradora faz parte, como dissemos, da burguesia, classe que predomina nas personagens lygianas, mas que não é idealizada nem retratada como caricatura: a postura da autora, segundo José Paulo Paes, é crítica sem ser moralizante, e suas personagens são antes de tudo muito humanas, com defeitos e qualidades em medidas proporcionais:

Impõe-se acentuar, a esta altura, que suas ficções, sem serem jamais moralistas, têm sempre uma dimensão ética. Não prescrevem normas de conduta; alinham-se tão só por um código de valores. Em nenhum caso é-lhes preciso explicitar o alinhamento, que decorre da própria perspectiva por que a ação dramática é nelas vista.
(PAES, 2002, p.74)

A própria situação temporal de “O espartilho” no período que antecede a Segunda Grande Guerra minimiza o extremismo do pensamento da matriarca (mas sem justificá-lo): “Minha mãe, judia? Mas se era horrível ser judeu, todos viviam repetindo que era horrível. ‘Ainda prefiro os pretos’, ouvi minha avó cochichar a uma amiga. E leu alguns trechos de um discurso de Hitler, publicado numa revista.” (TELLES, 1991, p.48). De maneira análoga às fotografias do álbum de família, que parecem agora revelar seu avesso, também Ana Luisa começa a ver-se como uma representação de si mesma: procura agradar a avó sendo obediente e recitando versos para as senhoras da Cruz Vermelha nos chás apenas porque tem medo e

precisa ser aprovada. “Eu precisava ser encantadora. Já era o medo mas esse medo me estimulava (...). Agora me via esvaziada, rodando pela casa como se procurasse por mim mesma, por aquela outra – mas o que estava acontecendo comigo? Por que perdi de repente a graça da representação?” (p.55)

Muito tempo terá passado antes de a narradora se sentir pronta a enfrentar a avó, assumindo suas origens judaicas sem sentir-se inferiorizada, descobrindo-se dona de si mesma e rebelando-se contra a atitude extrema com a qual a avó lhe afasta o namorado pobre, Rodrigo, ao financiar sua viagem para a Irlanda sem o conhecimento da neta. No entanto esse enfrentamento fica apenas sugerido na decisão da narradora de partir no dia seguinte, o qual entra na narração apenas como projeção futura. Nos limites do conto temos acesso apenas à noite que antecede a data da suposta partida; nessa noite sucede um último breve diálogo entre avó e neta, no qual as palavras como sempre parecem ser empecilhos para a comunicação que, fincada numa relação de autoritarismo, não consegue efetivar-se. Lembrando-nos da mulher de Omsk, cujo colóquio com Lygia Fagundes Telles num banheiro da Sibéria pôde ser muito mais eficaz ainda que em silêncio, trazemos este trecho angustiado e angustiante de Ana Luisa:

Fiquei olhando para minha avó com seu sorriso mineral, frio como se tivesse sido cavado na pedra. Sem faltar o talco para absorver uma possível umidade. Assim começávamos os diálogos feitos de perguntas curtas. Respostas curtas como os pontos de tricô tecendo a malha do entendimento. Agora as palavras me intimidavam, mais perigosas do que as centopéias com suas dezenas de patas fervilhando em todos os sentidos – para onde me levariam? (p.51)

Se as palavras travam o diálogo entre avó e neta em “O espartilho”, a comunicação entre mãe e filha já não é mais possível em “Uma branca sombra pálida” (1995); Gina, a filha, tem uma amante, Orciana, e a mãe desaprova em silêncio o relacionamento, até o dia em que não consegue reter mais a própria opinião e a expressa com fúria, estabelecendo o binômio fatal: ou a amante ou ela, a mãe. Gina opta pelo silêncio eternizado na eloquência do suicídio, e a cisão permanece, agora simbolizada pelas flores que enfeitam o túmulo: a mãe traz rosas brancas e as coloca do lado direito da sepultura, e Orciana oferece rosas vermelhas e as deposita do lado esquerdo.

O conto justifica o título desta seção, visto que é possível apontar várias “bolhas”, segundo a definição proposta de proteção - ou falsa proteção - e beleza, em “Uma branca sombra pálida”. Começando pelo próprio título, que é referência ao *standard* americano que Gina costumava escutar em seu quarto com a namorada, *A whiter shade of pale*, e que sugere uma

forma delicada de aludir à morte, embora a mãe, que é também a narradora, se refira à canção com má-vontade, numa atitude metonímica de condenar o ato que a filha praticava enquanto ouvia a música à exaustão:

Eu podia colar o ouvido na parede e só ouvia a cantoria da negrada se retorcendo de aflição e gozo. A cama intacta, a coberta lisa. Os altos estudos eram feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros. Os cinzeiros atochados, latinhas de refrigerantes, cerveja. E a música. A música.

A Whiter Shade of Pale. Não sei como a agulha já não fez um furo nesse disco, eu disse. (TELLES, 1995, p.170)

O tom ressentido permeia toda a narrativa, podendo afigurar-se ele mesmo uma “bolha” que protege narradora (da culpa, do desespero) e leitor, conferindo ao texto uma certa leveza ao tratar o elemento trágico com os recursos da irritação e do ressentimento, que por vezes tornam-se tão notoriamente ferramentas de auto-defesa que adquirem comicidade:

Fui buscar o corpo depois da autópsia, já não era mais a pequena Gina, agora era o corpo com aquele algodão atochado no nariz. Tira isso!

(...) Apanhei no chão o papel cinza-prateado da floricultura, logo aqui 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.

(...) o casal de velhos ainda continua por perto, comentando a beleza do ipê-amarelo que floriu numa sepultura de cal recente. A terra aqui é rica, tenho vontade de informar ao casal de idiotas, vergados de velhice e ainda alegrinhos, oh! as flores, os passarinhos. (p.161-163)

Além do humor, a transformação do cemitério num local de passeio e de rituais prosaicos, como o depositar das jarras de flores, cada uma de um lado, inibe o aspecto repulsivo e trágico da morte. O conto se inicia com a visualidade das rosas e logo em seguida com a alusão à fumaça, ambas elementos com um valor pictórico de suavização: “Hoje fui ao túmulo de Gina e de longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem. (...) Acendi um cigarro. É proibido fumar, eu vi escrito por aí” (p.161).

Outro ponto que identificaremos como “bolha” é a repetição de certos signos que no conto desempenham o papel duplo e paradoxal de afastar o choque e apontar para ele. Retomando o estudo de Hal Foster (1994), Karl Erik Schollhammer (2009) analisa o hiper-realismo na escrita de André Sant’Anna, afirmando que o seu é uma espécie de super-realismo dissertativo, no qual a realidade do discurso, e não a realidade externa, é objeto de representação, “numa construção sem objeto exterior, nem interior subjetivo” (SCHOLLHAMMER, 2009, p.71) E prossegue identificando um parentesco entre sua linguagem, que se apropria de clichês e lugares-comuns e os alterna a uma sintaxe depurada, com as criações de Andy Warhol, examinadas por Hal Foster. Tanto em Sant’Anna quanto em

Warhol, o realismo traumático se caracteriza por um tipo de arte que é ao mesmo tempo referencial e simulacral (utilizando-se de imagens conectadas à realidade e desconectadas dela, numa espécie de sistema autorreferencial).

As repetições da *pop art* de Warhol, nas fotografias que, multiplicadas, banalizam o choque, e as repetições de Sant'Anna, no ritmo que banaliza a narrativa e a esvazia ideologicamente, fazem o movimento duplo ao qual nos referimos em Lygia, de ao mesmo tempo afastarem-se do choque e apontar para ele. No caso de Warhol, observa Hal Foster que a opção por produzir uma arte repetitiva aponta mais para o choque do que para o esvaziamento, e a maquinalidade na representação pode ser crítica, ao expor o automatismo da sociedade consumista (FOSTER, 1994, p.130-136). De maneira similar, a fala automática das personagens emburrecidas e preconceituosas de Sant'Anna coloca em evidência uma ideologia alienada, e parodia uma sociedade também consumista e superficial no panorama brasileiro paulistano contemporâneo (SCHOLLHAMMER, 2009, p.70-77). Karl Erik nos lembra de que a representação nos guarda do real concreto, mas não deixa de nos direcionar para ele, na recriação de efeitos estéticos. A repetição estética, portanto, não é apenas *Wiederkehr* (repetição do recalcado em significante) mas também é *Wiederholung*, uma repetição compulsiva do encontro traumático com o real, algo que “*resiste à simbolização*” (p.73, grifos nossos).

Ora, em sua narrativa do trauma triplo (perda da filha, descoberta de seu homossexualismo e a própria culpa por de certa forma tê-la levado ao suicídio), é natural que a narradora de “Uma branca sombra pálida” não aluda diretamente a todo esse choque, e se utilize de imagens simbólicas, por um lado, e do recurso estilístico do tom agastado e jocoso, por outro, a fim de elaborar catarticamente seu choque. Se esse choque resiste à simbolização como tal, é preciso metamorfoseá-lo em signos sensoriais e efeitos de linguagem que irão certamente apontar para ele, porém de maneira indireta. Além da repetição nos domínios da linguagem (a opção pelo tom irritado, auto-indulgente e cômico), há referências aos dedos pequenos de Oriana, dedos que parecem incomodar a narradora (sua filha tinha mãos e pés de bailarina e, segundo a mãe, parou de dançar quando conheceu a amante), à música “suja” do jazz negro americano, às rosas. As rosas vermelhas, por exemplo, remetem sempre à amante de Gina e ao indecoroso de seu relacionamento, enquanto as brancas se referem à mãe:

De longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem.
 (...) Fiquei um tempo olhando suas rosas vermelhas, completamente desabrochadas.
 (...) finjo que rezo enquanto me inclino diante da jarra de rosas vermelhas. Choveu, elas

ficaram encharcadas. Depois veio o sol e as vermelhonas se fartaram de calor, obscenas de tão abertas.
 (...) amanhã certamente já estarão escuras, com aquele vermelho-negro bordejando as pétalas.
 Sujas, repito bem baixinho(...)
 (...) deixo no cesto o ramo murcho das minhas rosas brancas(...)
 Deixo a minha jarra com os seus botões empertigados ao lado das rosas de Oriana e penso agora que essas jarras ficaram grandes demais para um túmulo tão pequeno(...)
 Uma borboleta com desenhos prateados nas asas veio agora rondar a jarra das rosas vermelhas, não quis os botões brancos, a safada. (TELLES, 1995, p.161-167)

Detenhamo-nos na última citação, na qual uma borboleta “safada” prefere as rosas da amante da filha morta às da mãe, para retomar o tema das digressões em Lygia. A metáfora aqui pode significar também um desvio do trauma: não dizendo para dizer, a narradora dilacerada pela dor intraduzível (irrepresentável) insere a cena de forte teor imagético, na qual a representação cumpre o papel da ação (ou da emoção real), sem precisar descrevê-la. Apontase para o real traumático com o recurso do pormenor, que se desvia e aproxima-se dele, num bidimensionamento sintático e semântico que confere um tom muito particular à ficção lygiana. Fábio Lucas (1999) constata que o surgimento do pormenor “chama a atenção” em Lygia: pequenos animais, dedos, gestos, que se tornam “sintagmas desgarrados querendo significar, mensagens e apelos em busca de serem decifrados” (LUCAS, 1999, p.14).

Em consonância com o sofrimento da narradora de “Uma branca sombra pálida”, lembramos o trecho em *A disciplina do amor* em que Lygia Fagundes Telles dirige-se a uma mãe que acabara de perder sua filha num acidente: “Resisti à ideia da sua morte como resisto sempre ao impacto da notícia absurda, crueldade sem explicação, não!” (TELLES, 1998a, p.50-51). Adiante a autora parece aludir à própria poética de simbologias, quando diz: “Tentativa de consolo com a lembrança do pássaro que vi cair em pleno voo, tão perfeito era seu equilíbrio, tão harmoniosa a curva da asa” (p.51).

Optamos por inserir “Uma branca sombra pálida” nesse momento de nosso estudo do desencontro familiar, muito embora pudéssemos tê-lo guardado para o capítulo sobre a morte como tema. No entanto acreditamos que a tônica desse texto é justamente o desencontro brutal entre mãe e filha – a não aceitação da opção sexual de Gina desemboca no suicídio, que é muito mais a metáfora do desencontro (da incomunicabilidade) do que consequência fatal de um comportamento socialmente reprovável. Se em “A medalha” a comunicação é feita através de ofensas e em “O espartilho”, através de inferências ressentidas, em “Uma branca sombra pálida” há a morte porque não há a possibilidade de comunicação. Lygia parece ter escrito este fragmento pensando na mãe destruída desse conto:

O preço da criação literária seria mesmo o sofrimento? Penso na minha experiência e lembro que justamente nos instantes mais agudos das minhas atribulações eu não consegui escrever uma só palavra. Mesmo depois, na convalescença, se vinha a vontade, faltava a energia, o movimento era apenas da alma. Olhava para a minha mesa como alguém com sede fica olhando um copo d'água: quer beber mas fica rodeando o copo, faz outras coisas na frente e embora pense o tempo todo na água, não faz o gesto essencial para tomá-la. Não sei dizer se os frutos colhidos mais tarde (alguns até doces) teriam vindo dessa figueira brava. (TELLES, 1998, p.62)

2.1.2 A “bolha” e o desencontro amoroso

“E agora?”, pergunta a mulher, “O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?” (TELLES, 1998b, p.66). Esta fala está no conto “Lua crescente em Amsterdã” (1977), mas bem poderia sintetizar o estado de esvaziamento de muitas das personagens dos contos de Lygia Fagundes Telles que abordam alguma forma do desencontro amoroso. Fábio Lucas chega a afirmar que o desencontro é a substância da obra lygiana, na qual as situações amorosas, embora contenham em si a expectativa, são frequentemente atingidas por uma espécie de destino trágico, e que existe “um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso” (LUCAS, 1999, p.13).

Que dizer de “Pomba enamorada ou uma história de amor”, em que a obstinação do sujeito que ama é desde o início garantia da não-obtenção de afeto do objeto amado? O tom é leve e a personagem, uma “pomba enamorada” que insiste, desmaia, faz simpatias e malabarismos sociais para aproximar-se do motorista de ônibus, que só faz afastar-se progressivamente, num movimento contrário à insistência do desejo, como num epítome bem-humorado da temática lygiana do desencontro. Se a cabeleireira adia o confronto com a realidade da ausência do amor, a abastada neta de uma harpista inglesa não foge do ritual do afeto não-correspondido, ainda que tenha plena consciência de que vive uma farsa, no conto cujo título prenuncia a temperatura dos muitos corações desvalidos do universo das personagens de Lygia, o “Você não acha que esfriou?” (1995).

Aproximemo-nos desse universo ouvindo o que diz Miguel, em “Os objetos”, a respeito de um dos enfeites pelos quais passeia a vista, um anjo dourado de braços abertos, que sugere acolhida e afetividade: “Mas para que serve?” (TELLES, 1982, p.4). Lorena, o ser amado mas que Miguel pressente que já não o ama, está próxima dele, unindo as contas de um colar. Escuta o que diz Miguel e nega a ausência do amor quando ele a interpela diretamente, mas é inútil pois, como Tomás em “As pérolas”, Miguel sabe, e as palavras estarão desprovidas de seu sentido, como os objetos sem alma que ele, angustiado, observa:

- Veja, Lorena, aqui na mesa este anjinho vale tanto quanto o peso de papel sem papel ou aquele cinzeiro sem cinza, quer dizer, não tem sentido nenhum. (...) 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. (p.4)

Lorena está a seu lado, lhe dá atenção, contudo não pode mais lhe dar amor. Através dos objetos Miguel lembra o passado, recorda passeios, viagens, e também através dos objetos vislumbra o futuro, que é de infelicidade para ele, que tem consciência de sua doença e de que Lorena acabará por concordar com o pai, que recomenda internação. Miguel observa um globo de vidro como se visualizasse o porvir numa bola de cristal, e a irreversibilidade de sua loucura confirma a perda inexorável do amor: “Espera, está entrando alguém, entrando de modo tão esquisito... eu, sou eu! Estou entrando de cabeça para baixo, andando nas mãos, plantei uma bananeira e não consegui voltar” (p.6).

O globo de vidro que pressagia um futuro sombrio também é leve como a bolha de sabão; é pelas palavras de Miguel que o fazer literário de Lygia se deixa vislumbrar num momento meta-narrativo: “[o globo de vidro é] Tão transparente. Parece uma bolha de sabão, mas sem aquele colorido de bolha refletindo a janela, *tinha sempre uma janela nas bolhas que eu soprava*” (p.3, grifos nossos). No conto “A janela” (1965), que mencionaremos com mais calma no capítulo sobre a morte, um pai está a olhar a janela por onde entrava uma roseira no antigo quarto do filho falecido. Funcionando como um portal para o passado, essa janela é o elo entre vida e morte, por onde passavam os ramos da roseira que o filho avistava da cama e por onde agora passam as lembranças ligadas a seu falecimento.

Vera Maria Tietzmann Silva discorre sobre o mitoestilo literário citando Lévi-Strauss, que afirma ser essa modalidade discursiva o atributo que está além do âmbito puramente linguístico e que não desaparece nem depois de o texto ser submetido a tradução. O mitoestilo configura-se, portanto, como uma marca muito própria do autor, que se constrói no arcabouço do texto e da obra, costurando os fios desta um no outro e tornando um autor original, ou diferente de outro, próprio, ou único. O mitoestilo de Lygia Fagundes Telles comportaria então certas imagens (“como o jardim, a fonte, a estátua e outras mais”, SILVA, 1985, p.42), uma preferência temática (como a metamorfose), e até recursos linguísticos mas com valor não só formal mas semântico, como “o recurso da descrição paralela, desviando o centro de interesse da narrativa para ações menores que, contudo, sublinham a ação principal” (p.42).

Desse modo, tomando a janela do conto que a escolhe para título e a unindo à janela do aflito Miguel, que sabe que perdeu o amor em “Os objetos”, podemos afirmar que, ao dizer que sempre há a imagem de uma janela nas bolhas, Miguel lhes dá um cunho mais profundo, e as eleva à categoria simbólica, na qual sugerem o sonho, aquilo que é desejado mas inalcançável,

e a janela refletida que antecipa a janela real (embora seja portal e abertura) sugere obstáculo, local por onde as bolhas passarão e se perderão, ou com que até se chocarão (na janela do filho morto havia a roseira, com seus espinhos). Dentro do aspecto ambíguo e híbrido da escritura de Lygia Fagundes Telles, a janela vem harmonizar-se à duplicidade das bolhas de sabão (redoma e estouro), por revelar-se um signo que sinaliza seu próprio oposto, já que, se aberta, oferece passagem e, se fechada, configura impedimento.

É também numa janela que termina o conto “Eu era mudo e só” (1958). De maneira diversa a “Os objetos”, esse conto é narrado em primeira pessoa por Manuel, o marido da bela Fernanda, que, como Miguel, tem consciência da insinuação da insanidade: “Tia Vicentina dizia sempre que eu era muito esquisito. ‘Ou esse seu filho é meio louco, mana, ou então...’ Não tinha coragem de completar a frase, só ficava me olhando, sinceramente preocupada com meu destino” (TELLES, 1982, p.95). Fernanda é bela e requintada, mas é essa perfeição superficial que incomoda o marido, que vê a repetição do comportamento na filha: “Já sabia sorrir como a mãe sorria, de modo a acentuar a covinha da face esquerda. E já tinha a mesma mentalidade, uma pequenina burguesa preocupada com a aparência” (p.98). É esse excesso de perfeição nas aparências que leva ao desencontro profundo: não é mais possível a comunicação para o casal, e o narrador confessa que desejaria ver a esposa morta, porque então seu amor se tornaria livre, liberto ele também de um simulacro do amor:

Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. E todos com uma pena enorme de mim e eu também esfrangalhado de dor porque jamais encontraria uma criatura tão extraordinária, que me amasse tanto como ela me amou. Sofrimento total. Mas, quando viesse a noite e eu abrisse a porta e não a encontrasse me esperando para o jantar, quando me visse só e no escuro nesta sala, então daria aquele grito que dei quando era menino e subi na montanha. (p.98)

O controle que a esposa exerce sobre o marido é sutil, e sua descrição remonta a um aspecto da poética lygiana, o duplo. No caso de Fernanda, o duplo revela-se em seu olhar atento ao mínimo gesto do marido; ainda que seu semblante permaneça tranquilo, a esposa e seu domínio não repousam nunca. Ou ao menos é desta forma que o percebe Manuel:

Levanto-me sentindo seu olhar duplo pousar em mim, olhar duplo é uma qualidade raríssima, pode ler e ver o que estou fazendo. Tem a expressão mansa, desligada. Contudo, o olhar é mais preciso do que a máquina japonesa que comprou numa viagem(...) (p.96)

A “máquina japonesa” consegue captar os detalhes, da mesma forma que o olhar de Fernanda monitora o marido e a casa. Perguntamo-nos se essa máquina precisa, atenta e ao mesmo tempo sutil não é a mesma “câmera” que compõe a escritura de Lygia Fagundes Telles: “até a sombra da asa da borboleta a objetiva pegou” (p.96). Adiante lê-se uma fala de Manuel que exprime o final de um encadeamento do raciocínio e que acaba transformando-se em início de

diálogo. O mecanismo é recorrente em Lygia e perfaz uma estética que lembra a cinematográfica, com suas cenas editadas, os diálogos por vezes cortados em algum momento chave, seguidos de outro recurso, por exemplo de uma canção. Repare-se a técnica neste trecho de “Eu era mudo e só”; as primeiras orações transcritas são as últimas linhas de um parágrafo no qual Manuel, narrador em primeira pessoa, dava livre curso a seus pensamentos críticos sobre a esposa:

Esse olhar na minha nuca. Não consegue captar minha expressão porque estou de costas.
 - E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas.
 - Que foi que você resmungou, meu bem?
 - Nada, nada. É um verso que me ocorreu, um verso sobre asas.
 Ela contraiu as sobrancelhas.
 - Engraçado, você não costuma pensar em voz alta.
 Esmago no cinzeiro a brasa do cigarro. (p.96)

O trecho inicia-se portanto com as conclusões mal-humoradas de Manuel, depois o pensamento metamorfoseia-se em fala; segue-se um breve diálogo do narrador com Fernanda, e retoma-se a narração com uma cena expressiva: a brasa do cigarro é esmagada, gesto sugestivo da irritação de Manuel, como sugeriu mágoa o mesmo gesto em Adriana, no conto “A medalha”, quando ela esmagou, como observamos no capítulo anterior, a brasa no salto do sapato vagarosamente, numa atitude simbólica de ressentimento à mãe. Adriana não escapa da vigilância despreziva da mãe, da mesma forma que Manuel não pode fugir ao cerco no qual se transformou seu casamento sufocante, que o paralisa e emudece (este silenciar dos próprios desejos está expresso desde o título, “Eu era mudo e só”).

O amor que sufoca e silencia não oferece solução no mundo palpável, mas o desejo do narrador é admissível no plano metafórico, e Manuel transforma-se em signo, “entrando” num cartão postal junto com a esposa, a filha, o cachorro e o piano. Confirmando o gosto lygiano pelo tema da metamorfose, a personagem transforma-se a si mesma porque não é possível transformar desencontro em amor. De forma similar ao “A caçada”, no qual a personagem, numa manobra que remete ao insólito, parte dos limites palpáveis de uma loja de antiguidades para entrar na realidade paralela de uma imagem de tapeçaria, o narrador de “Eu era mudo e só” mescla-se ao iconográfico, num movimento sedutor em que linguagem e imagem integram-se, como se a metáfora se libertasse do campo sintático e se corporificasse no próprio sentido e solução da narrativa. Em “Eu era mudo e só”, Manuel metaforiza-se no momento em que “fecha-se” o ciclo narrativo: “- Será que você pode fechar a janela? – pede Fernanda. – Esfriou, já começou o inverno. Abro os olhos. Eu também estou dentro do postal.

(...) Através do vidro as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina.”
(p.101)

Esta fala, “esfriou, já começou o inverno”, remete-nos ao há pouco citado, “Você não acha que esfriou?”, conto de *A noite escura e mais eu* (1995). O desencontro já se anuncia na primeira linha: “Ela foi desprendendo a mão que ele segurava e virou-se para a parede” (TELLES, 1995, p.43), parede esta que não contém “nenhum quadro, nenhum furo, nada” (p.43) e que pode ser considerada a metáfora do amor não correspondido de Kori por Armando, que está apaixonado pelo marido de Kori, Otávio. Ainda a parede:

Se houvesse ali ao menos um pequeno furo de prego por onde pudesse entrar e sumir. Lembra-se agora do mínimo inseto a se enfiar aflito na frincha da argamassa de cal, forçando a entrada até desaparecer, estava fugindo. A evasão dos insetos é mais fácil, pensou e entreteceu as mãos. (p.43)

A narração em terceira pessoa está em sintonia com o pensamento de Kori, que no trecho acima exprime seu desejo de fugir do quarto do amante, já que tem consciência de que não é um ambiente acolhedor, pois ela não é amada. A parede despida de ornatos – ou de defeitos, que seriam preferíveis ao vazio – é a imagem concreta da abstração do relacionamento que subsiste sem amor. A menção ao “mínimo inseto” remete-nos mais uma vez aos “pormenores”, no termo de Fábio Lucas, e aqui a alusão é duplamente significativa, já que antecipa, com a comparação de Kori a um inseto, a rejeição que sofre, não sendo amada nem pelo amante nem pelo marido:

- (...) Minha avó era feia, todas as mulheres da minha família são feias. Feias e ricas. Mas sem perder as ilusões, isso é que não, perder as ilusões, jamais. Até eu, esse cocô de mulher, me apaixonar perdidamente por esta beleza de homem e ainda esperando que ele, apaixonado pelo outro, compreende?
(...) Mas se lembrava – e quanto! – de outras coisas, por exemplo, daquela véspera do casamento. (...) Kori esfregou a cara na toalha para enxugar as lágrimas e o ranho, Ah! mamãe, então eu não sei? Otávio não me ama (...).
(p.52-55)

Na maior parte da narrativa, Kori mantém-se resignada ao padrão de rejeição, que começara bem cedo, conforme é possível constatar no momento em que ela relembra um padre dos tempos de menina, que tocava órgão na igreja, e a respeito do qual há uma inferência de pedofilia. Esta inferência é feita através de um comparativo, o que confirma o padrão auto-depreciativo de Kori, que parece mais magoada pelo fato de o padre preferir os rapazes a ela (como Armando prefere Otávio) do que indignada pelo desvio comportamental do sacerdote:

- (...) Então me lembrei de um padre da minha infância, ele tocava esse Mozart no órgão da igreja. O que o senhor está tocando? eu perguntei um dia e ele disse, Mozart. E mandou que eu repetisse até guardar, Mozart, Mozart.
- Ele era bom para você?
Era melhor para os meninos, ela pensou e *colheu na língua a pedra de gelo reduzida a uma*

lâmina. Triturou-a nos dentes. (p.51, grifos nossos)

A sugestão da revolta de Kori pela preferência do padre por meninos (espelhamento da preferência do amante por Otávio) é feita através do recurso estético da descrição paralela, como mostram nossos grifos no trecho acima. A pedra de gelo (Kori está tomando uísque) quase derretida poderia ter sido comparada a outras superfícies delgadas, como a uma *folha* ou *lasca*. No entanto a preferência pelo vocábulo *lâmina* – que lembra um objeto destinado a cortar, furar – logo seguido pelo verbo *triturar* denota a intenção de Kori de dar vazão a uma raiva até então contida. E a metáfora depois será transformada em ação, quando Kori, de maneira repentina – como se uma bolha de sabão que estivéssemos acompanhando com o olhar estourasse quando menos esperássemos –, revelar a Armando, de um só golpe, que Otávio (por quem ele está apaixonado) tem uma amante e que essa amante está grávida.

A vingança de Kori, portanto, manifesta-se primeiro no plano metafórico e imagético (uma lâmina de gelo sendo pulverizada sob os dentes) para depois repetir-se no plano circunstancial. E a “metamorfose” da amante humilhada e resignada numa mulher vingativa e até sádica confirma-se na cena final, em que Kori finalmente se permite algum prazer e afinal regala-se nele: toma um banho frio e pede a Armando que mude o disco; ela agora está pacificada porque vingou-se, Armando está infeliz, sabe que Otávio ama outra pessoa. A cena de Armando subitamente fragilizado também vem acrescentar outro sentimento à complexa teia de emoções de Kori: a culpa, que se insinua num engasgo que atrapalha o riso e se confirma num dos últimos vocábulos do conto, o adjetivo *estilhaçada*, que compõe na última frase a imagem sinestésica da última emoção de Kori, o desespero:

(...) bota de novo uma ópera, quero a Maria Callas aos berros!

Ele saiu num andar vacilante. Assim de costas, com o chambre largo e um tanto curvo, ele pareceu ter envelhecido de repente. Ela afastou-se do espelho e abriu as torneiras. Lançou ainda um olhar até o quarto onde ele estava andando assim meio cambaleante em torno do aparelho de som.

- Mas que ducha deliciosa! – ela disse e levantou os braços. Abriu a boca e riu meio engasgada, tossindo em meio do riso. – Uma delícia! – repetiu e recomeçou a rir porque podia imaginá-lo enegado de desespero, não conseguindo achar o disco. Apressou-o. – Quero a *Carmen*! E ficou séria, vendo a água de mistura com a própria voz escorregar estilhaçada até desaparecer no ralo. (p.60-61)

A princesa do Baile da Primavera também está estilhaçada em “Pomba enamorada ou uma história de amor”, embora o tom leve e engraçado da narrativa atenua a dor do amor não correspondido durante uma vida inteira: tendo conhecido o ex-motorista de ônibus Antenor ainda moça, a Pomba continua enamorada até o final do conto, em que deixa a neta com a comadre para ir à estação rodoviária, onde, segundo uma cigana famosa no bairro, Antenor

chegaria, de cabelos grisalhos num ônibus amarelo e vermelho. O saudoso Saramago utiliza o termo *obra-prima* ao referir-se a “Pomba enamorada ou uma história de amor”: “(...) me detive nessa verdadeira obra-prima que é o conto ‘Pomba enamorada’. Reli-o uma vez mais, palavra a palavra, sílaba a sílaba, saboreando ao de leve a pungente amargura daquele mel, quase tocando com os dedos a lágrima sutil daquela ironia” (SARAMAGO, 2002, p.17).

A *amargura do mel* bem pontua mais um dos muitos contrastes em Lygia: o conto-epítome do desencontro amoroso é também talvez o texto mais bem-humorado já escrito pela autora. Como tivemos oportunidade de observar, as personagens de “Pomba enamorada” são de uma esfera menos favorecida social e financeiramente, e, em vez da média ou alta burguesia paulistana com seus uísques ou chás, temos o conto ambientado na periferia de São Paulo, e tanto a linguagem (com mais liberdade gramatical e ocorrência de termos chulos e expressões coloquiais) quanto as personagens (o amigo cabeleireiro, o taxista que vira marido, a vizinha portuguesa preocupada com a alimentação da protagonista, a cigana que prevê o futuro) colore o cenário, também agradavelmente delineado (o clube São Paulo Chique, a loja de acessórios na Guaianazes, a Igreja dos Enforcados, onde Pomba Enamorada faz uma de suas muitas simpatias para obter o amor.) A comicidade está não só no contraste do desespero da protagonista em perseguir o homem amado e no desespero deste em lhe fugir, mas também está contida nas entranhas da linguagem e do estilo escolhidos: vocábulo a vocábulo, o amor obsessivo e açucarado opõe-se à indignação de Antenor, construindo um ritmo progressivo, que confirma sintaticamente a perseguição de Pomba e a fuga do amado. Vejamos alguns trechos:

(...) levou-a até a porta: tinha um monte assim de serviço, andava sem tempo pra se coçar mas agradecia a visita, deixasse o telefone, tinha aí um lápis? Não fazia mal, guardava qualquer número, numa hora dessas dava uma ligada, tá? Não deu. Ela foi à Igreja dos Enforcados, acendeu sete velas para as almas mais aflitas e começou a Novena Milagrosa em louvor de Santo Antônio, isso depois de telefonar várias vezes só pra ouvir a voz dele.

(...) não podia namorar com ninguém, estava comprometido, se um dia me der na telha, EU MESMO TELEFONO, certo? Ela que espere, porra. Esperou. Nesses dias de expectativa, escreveu-lhe catorze cartas, nove sob inspiração romântica e as demais calcadas no livro *Correspondência Erótica*, de Glenda Edwin, que o Rôni lhe emprestou 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. (TELLES, 1999, p.139-141)

Já os namorados de “Lua crescente em Amsterdã” não se perseguem ou fogem um do outro, mas estão ambos desamparados, mesmo estando juntos no passeio tão sonhado à Europa, porque não há mais amor. O desencontro aqui é tão pungente que Ana e o namorado, ao se pedirem ajuda mutuamente, parecem também merecê-la do leitor, como se o narrador lygiano mais uma vez abandonasse suas personagens à própria sorte, a despeito da dor que sabe que

elas terão de enfrentar. Sobre esse narrar sem interferir de maneira direta, é a própria Lygia Fagundes Telles quem o admite, em *A disciplina do amor*, no fragmento “Cachorro se chama com um assobio”. Está relembrando um episódio que viveu em criança, no qual está tentando aproximar-se de um cão um pouco medroso e conquistá-lo com guloseimas:

Dou-lhe um doce de abóbora que ele abocanha (...), a fome é tão antiga quanto a noite, esse eu encontrei numa noite.

A cena seguinte é um jogo. Ele vem atrás de mim? Não vem? Vou andando sem me voltar: é preciso dar uma certa margem de liberdade não só às personagens (o que aprendi depois) mas também aos bichos. No portão de casa, afetando desinteresse, paro e olho. Lá está ele sentado no meio da rua, esperando. Segui-me sem muito empenho e agora, *como eu, joga o jogo do distraído*. (TELLES, 1998a, p.70-71, grifos nossos)

A comparação das personagens aos bichos – criaturas vivas que Lygia sempre amou – e a sugestão do jogo para sua poética cabem de maneira muito especial em nosso comentário sobre “Lua crescente em Amsterdã”. Sabemos que a voz da autora, aquela “voz atrás da voz” do narrador está caminhando junto com suas personagens e partilhando sua aflição, porém o narrar segue seu curso e o reencontro dos dois jovens não será mais possível: as regras do jogo literário têm de ser seguidas. Vera Maria Tietzmann Silva propõe que ao final do conto os dois ex-amantes metamorfoseiam-se (ela, em borboleta, ele, em pássaro), já que ambos haviam expressado o desejo de não serem mais humanos e de se transformar nesses dois animais alados. Essa suposta metamorfose pode sinalizar um desejo de fuga: se Gina, dividida entre a devoção filial e o amor a Oriana em “Uma branca sombra pálida”, precisou suicidar-se porque não conseguiu encontrar uma solução harmoniosa em vida, a nova forma animalesca que assumiram os ex-amantes de “Lua crescente em Amsterdã” não deixa de ser uma maneira de morrer, de abdicar do aspecto humano, já que o encontro ou o reencontro não são mais possíveis. Quando uma garotinha holandesa, que aparecera logo nas primeiras linhas comendo um pedaço de bolo, retorna ao final com outra fatia para dividir com o casal, ela vê apenas os dois animais no banco de pedra, o passarinho e a borboleta, sugerindo uma metamorfose coerente com toda a sugestão insólita do conto, que contém elementos de forte simbologia do mitoestilo lygiano, como uma estátua, um banco de pedra e um jardim bifurcado, que “mostra sem disfarce seu aspecto alegórico” (SILVA, 1985, p.54).

A intensa angústia em desejar recuperar um amor irrecuperável aparece no princípio do conto, em mais uma transposição do plano da ação principal (o casal cujo amor esgotou-se) para o metafórico:

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. Mas as bocas a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele abaixasse... A aflição que me davam aquelas bocas entreabertas, sem poder se juntar. Sem poder se juntar. (TELLES, 1998b, p.61)

A aflição das personagens também é perceptível através de outro recurso estético empregado com frequência em Lygia, os diálogos entrecortados. A respeito de “Eu era mudo e só”, comentamos sobre pensamentos cujos fragmentos se materializavam em fala, fala esta que propiciava diálogos nos quais uma parte entrava com toda a informação (no caso de “Eu era mudo e só”, Manuel, de quem conhecíamos os pensamentos geradores da fala) e a outra parte colaborava com o diálogo, mas sem possuir o conhecimento do pensamento do outro. Os diálogos gerados fluíam, dessa forma, num ritmo diferente de um diálogo usual, com entrecortes, alusões, poucas explicações ou com a farsa por parte de uma personagem. Aqui, em “Lua crescente em Amsterdã”, as duas partes estão de tal modo entretidas em seus próprios pensamentos, que por vezes os diálogos se afiguram monólogos alternados, lembrando uma coreografia de dança contemporânea, na qual, de modo diferente das coreografias de balé clássico, cada dançarino expressa-se de uma forma:

- A língua de Amsterdã – ele disse enfiando os dedos nos bolsos da jaqueta, à procura de cigarros. – Teríamos que morrer e renascer aqui para entender o que falamos.
- Queria tanto aquele bolo, não sente o cheiro?
- (...)
- Você mentiu, Ana.
- Quando? Quando foi que menti?
- Ele desviou o olhar desinteressado.
- Vem, que amanhã a gente vai ver o museu de Rembrandt, lembra? (p.62-63)

A “bolha” reaparece em “Lua crescente em Amsterdã” nas expressões indiciais que remetem a leveza, a fluidez. Se, de forma geral no conto lygiano, identificamos a simbologia da bolha como ténue redoma que ao mesmo tempo protege e expõe, aqui em “Lua crescente em Amsterdã” as sugestões imagéticas de leveza surgem explicitamente como refúgio para a aflição pela perda do amor. A própria metamorfose, ao final, em dois animais alados, reitera a delicadeza (em contraposição à brutalidade da perda) que já vem imiscuída no desejo que os jovens têm de fugir da situação, para eles insuportável, e transformar-se em outra coisa:

- Gostaria também de sair dançando, a música leve, ele leve e dançando por entre as árvores até se desintegrar numa pirueta.
- (...) Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. Só o coração pesando – não era estranho? De onde vinha esse peso? Das lembranças? Pior do que a ausência do amor, a memória do amor. (p.64)

A metáfora da perda, do silêncio do amor assemelha-se ao estouro da bolha de sabão, metáfora da escrita de Lygia: “O silêncio foi se fazendo de pequenos ruídos de bichos e plantas até formar um ténue tecido que perpassava pela folhagem, enganchava-se imponderável numa folha e prosseguia em ondas até se romper no bico de um pássaro” (p.65). Também o retorno da menina holandesa ao final com a fatia de bolo para os ex-amantes pode ser tomada como uma alusão metafórica à impossibilidade de o amor alimentar-se; durante

todo o conto Ana tem fome, e o diz à menina através de mímica, já que os jovens são estrangeiros na Holanda. Da mesma forma que o namorado e ela não podem saciar sua fome de amor, também a fome fisiológica de Ana não poderá mais ser mitigada, pois o alimento chega, mas a metamorfose já se operou e os estômagos, como o amor, não podem mais ser nutridos. Talvez não sejamos ousados se enxergarmos nessa menina que traz o alimento para aplacar a fome uma alegoria do escritor que chega para interferir com a agonia de suas personagens, só que é tarde demais.

Outro conto que apresenta uma metamorfose é “Emanuel” (1980), no qual um gato de estimação transmuta-se num amante de olhos verdes, materializando de modo insólito o desejo da carente narradora de ter um namorado. Segundo ainda Vera Tietzmann, ao contrário da transformação zoomórfica em “Lua crescente em Amsterdã”, a metamorfose em “Emanuel” seria antropomórfica. O encontro da moça com o gato-homem Emanuel (a propósito, “aquele que há de vir”, significado lembrado por Loris, personagem do conto) não dissolve, porém, a dor do desencontro com o amor, amor este que a despeito da suposta chegada de Emanuel configura-se impossível, seja por necessitar adentrar os domínios incertos do sobrenatural, seja por não ocorrer dentro dos limites do conto, e ser apenas sugerido. Como nos outros contos fantásticos de Lygia, o final fica em aberto, e não sabemos se de fato aconteceu a metamorfose, propiciando à moça solitária um companheiro tão estimado quanto o gato, ou se a notícia da chegada de Emanuel não passa de uma brincadeira de mau gosto feita por Afonso, um dos colegas presentes na festa (estão numa reunião entre amigos). Como não há o confronto entre a protagonista e Emanuel, não sabemos nós também o que de fato ocorreu, e o que fica é a sensação de angústia e solidão da narradora (o conto é escrito em primeira pessoa): “(...) ninguém acreditou. Nessa história de amante. Mas por que não acreditam, por quê? Sou assim tão horrenda, tão repugnante? Hein? Me respondam, por quê?” (TELLES, 1998b, p.14).

O tema da metamorfose, amplamente analisado por Vera Tietzmann (1985), assume aqui uma dimensão relacionada, como dissemos, ao desejo de fuga ou, por extensão, ao desejo de morte. Quando examinarmos “a bolha e a morte”, na última seção desta parte, observaremos que algumas vezes o desencontro amoroso é tão agudo que a morte é não só consequência esperada, em termos de coerência narrativa, mas também está imbricada com o próprio amor. No conto “Herbarium” (1977) esse amálgama está organicamente representado na figura da folha em formato de foice, a folha que a menina narradora acaba entregando ao primo

botânico e que simboliza a morte, significando - à menina que ama e não é amada - vingança, poder e culpa. O desencontro amoroso é cabal em Lygia Fagundes Telles; Caio Riter chega a defender que para os amantes de Lygia amor é desencontro (RITER, 2003, p.107). De tal forma, se não há a morte física, é necessário haver a morte daquele aspecto humano dentro do qual o encontro amoroso não foi possível; em “Emanuel”, por exemplo, a necessidade de uma suposta metamorfose de gato em homem pode pressupor que para a protagonista o amor de um homem “humano” não chegará nunca, e que a única solução para a rejeição, já entranhada em sua estrutura psicológica, é a “transformação” daquele ser que a ama de modo irrestrito em humano, tornando o não-humano (o gato Emanuel) mais humano do que o humano, porque pode aproximar-se dele.

Outro conto fantástico que pode ser também um epítome lygiano do desencontro amoroso é “O noivo” (1961), no qual um homem, Miguel, se esquece de suas próprias núpcias e de sua noiva na manhã de seu casamento. O suspense nesse conto é fortalecido pelas perguntas que estão sem resposta: a noiva será a irmã do amigo, alguma de suas namoradas antigas, quem será essa noiva? Como Miguel lembra-se de tudo o mais, a hipótese de uma amnésia fica posta em dúvida, e podem-se levantar outras, como um bloqueio psicológico resultante da tensão em que o protagonista poderia encontrar-se. O desencontro, contudo, é sugerido neste conto num nível mais profundo, já que ao final Miguel vê sua noiva, inclina-se para beijá-la porém não revela seu nome, o que já suscita a hipótese de a noiva representar outra coisa, como o encontro com o próprio desencontro. Em seu comentário a respeito, Nelly Novaes Coelho relata que um estudante perguntara a Lygia Fagundes Telles se a noiva não seria a morte. “ ‘Também não sei – a autora teria respondido. Qual é a sua opinião?’ ” (COELHO, 1978, p.96). Diante a professora conclui: “Mais um conto no qual o leitor é convidado a participar da ambiguidade. E do mistério” (p.96).

2.2 A “bolha” e a traição

*É estranho o mundo em que vivemos:
um mundo sem centro, como um rio que
não tivesse águas, mas apenas margens.
Em consequência, todo esforço de conhecimento,
de leitura do mundo, não passa de uma lenta
e interminável ronda em torno de um enigma.*
José Castello

A adolescente Ducha está na ponta dos pés, pronta para dançar, e é num pequeno sorriso que enumera as traições cometidas pela irmã mais velha: “-Não veio buscar Ifigênia que queria cumprir a promessa, não trouxe meu espelho, roubou a torre do Avô, roubou o noivo de Eduarda e não visitou a Avó! É demais!” (TELLES, 1998b, 173). A tranquilidade com que a irmã recita os atos reprováveis de Laura, a protagonista de “Noturno Amarelo”(1977), faz contraste com a angústia dessa protagonista-narradora, num conto denso de contrastes. Estamos nos domínios do fantástico, ambiente caro a Lygia, e o contato com o sobrenatural em “Noturno Amarelo” mesclar-se-á com a reminiscência, suscitando perguntas como, Terá Laura de fato tido um contato espiritual com sua família de anos atrás? Ou tudo não terá passado de um devaneio?

O conto inicia-se com Laura e seu companheiro, Fernando, parados numa estrada por falta de gasolina. Laura é infeliz no relacionamento e, enquanto Fernando enche o tanque do veículo, ela adentra uma vereda à margem da estrada e cruza o portal da memória, reencontrando a casa da infância, onde estão todos – o Avô jogando xadrez, a Avó tocando seu piano, a irmã Ducha com seus passos de balé, Rodrigo, o namorado abandonado que tentara cometer suicídio e recuperava-se devagar, Ifigênia e seus bolos perfumados, prima Eduarda e o noivo, o professor de alemão com quem Laura acabara ficando à época, traindo, de um só golpe, a prima e o namorado, Rodrigo. A entrada pelo portal da memória (ou do sobrenatural) se dá através da marcação de certos elementos cujo significado denso de simbologia prepara a dimensão insólita, que permitirá o contato com o passado da memória a fim de que a culpa – motivação para a reminiscência – seja expiada. É interessante notar-se que o momento da entrada pela vereda do fantástico – que culmina no simbólico jardim, elemento importante no mitoestilo da autora – principia com o detalhe: é o diminutivo na primeira frase e são os pequenos barulhos, na segunda, que introduzem o “passeio”, como se Lygia confirmasse que

é preciso atentar para o pormenor, para o que está oculto, a fim de que se atinjam as profundezas do pensamento:

O ruído do fiozinho de gasolina caindo no tanque. Os ruídos miúdos vindos da terra. Fui andando na direção *daquele lado*, conduzida pelo perfume que ficou mais pesado enquanto eu ia ficando mais leve. (...) Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo, mas dentro do jardim. (p.162, grifos da autora)

Em sua análise de *Aurélia*, de Nerval, Todorov (2007) aponta dois procedimentos de escrita que reforçam a permanência na atmosfera fantástica: o imperfeito e a modalização. Se a condição básica para um texto ser considerado fantástico é a hesitação (de narrador e leitor ou ao menos do leitor), os elementos que favoreçam essa hesitação, portanto, serão confirmadores ou propulsores do fantástico. Em “Noturno Amarelo” a utilização do imperfeito contribui não só para a não-especificação sobre um fato passado continuar a ser realidade no presente, mas também para a inserção do leitor num clima narrativo aconchegante, que convida à visualização de um tempo pleno de imagens familiares e confortáveis:

[Ifigênia] cheirava a bolo. – Bolo de fubá?
 - Lógico – disse me examinando. Viera ao meu encontro na alameda e agora parava para me ver melhor. (...)
 Andava com dificuldade, as pernas curtas, inchadas.
 (...) [Ducha] gostava de chegar assim sorrateira, na ponta das sapatilhas da cor do papel da parede. Notei que seu busto continuava tímido sob a malha preta de balé e ainda fina a cintura de menina, treze anos? (TELLES, 1998b, p.163-165)

A modalização é assinalada menos com locuções concessivas ou adversativas do que com expressões interrogativas, como se a narradora estivesse constantemente precisando confirmar a veracidade das imagens que, embora parecendo muito reais, podem às vezes se baralhar pela não-exatidão da memória:

O passado confundido no futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou na fumaça das velas?
 (...) Ouvi ainda as batidas do meu coração tão assustado que me virei para Ifigênia, ela teria ouvido?
 (...) Vi o Avô na sua cadeira alta, jogando xadrez com o professor de Eduarda, não era aquele o professor de Eduarda?
 (...) Quando ela se inclinou para amarrar a fita da sapatilha, vi o menininho deitado no tapete. Estava de pijama e brincava com os cubos coloridos de uma caixa: mas ele já estava aqui quando cheguei? (p.166-170)

Todorov aponta que as locuções indicativas do imperfeito e da modalização favorecem a atmosfera da dúvida, da hesitação necessária ao fantástico, e acresce que “por meio delas, somos mantidos nos dois mundos ao mesmo tempo”, o conhecido e o imaginário (TODOROV, 2007, p.44). A permanência nos dois mundos, no caso de “Noturno Amarelo”, possibilita também um efeito plástico de grande beleza: é como se, aqui, o ambiente onírico e insólito fosse a “palavra-bolha” que afasta e ao mesmo tempo aproxima o choque; que insere

grande encanto estético mas também intensifica a dor. Laura está atormentada, sente-se culpada pelas grandes e pequenas traições passadas, e talvez atribua a elas sua presente infelicidade. Um simples lembrar de sua infância, sua família e suas traições em si não abarcaria a força que a opção pela imagem fantástica do portal da memória aberto numa noite comum conseguiu trazer. A realidade insólita dos fatos torna a lembrança mais concreta e, portanto, mais pungente: Laura não apenas relembra sua irmãzinha dançando ou sua avó tocando piano mas as *vê*, as *ouve*, *sente* o cheiro do bolo de Ifigênia, e a perda de tudo isso torna-se, em consequência, mais dolorosa.

É pertinente assinalar alguns indicadores dessa que chamamos “palavra-bolha” no *corpus* de “Noturno Amarelo”, que, como vários textos de Lygia, os contém em abundância. A “palavra-bolha” não está apenas no elemento semântico que acabamos de apontar – a opção por narrar o conto na dimensão do insólito potencializando imagens e sensações –, mas encontra-se também na apurada sintaxe lygiana. Retomemos o momento da entrada de Laura no portal da memória, quando deixa Fernando enchendo o tanque do carro e perde-se no matagal. Ela precisará lembrar-se de que prometeu uma viagem a Ifigênia e um espelho grande a Ducha e não cumpriu, que trapaceou no jogo de xadrez do avô, tomou para si o noivo da prima, abandonou o namorado e negligenciou a avó, mas por ora Laura segue pela estrada, conduzida pelo perfume das damas-da-noite e sentindo-se leve:

Agora, eu quase corria pela margem da estrada, as pontas franjadas do meu xale se abrindo em asa, fechei-as no peito. E atravessei a faixa de mato rasteiro que bordejava o caminho, a barra do meu vestido se prendendo nos galhinhos secos, poderia arregaçá-lo, mas era excitante me sentir assim, delicadamente retida pelos carrapichos (não eram carrapichos?) que eu acabava arrastando. (...) Vi as estrelas maiores nessa noite dentro da noite. (TELLES, 1998b, p.162-163)

A “palavra-bolha”, ou a leveza, de Lygia pode ser percebida em vários momentos do trecho que transcrevemos acima. Por exemplo tomemos a oração reduzida logo no primeiro período, “eu quase corria..., as pontas franjadas do meu xale *se abrindo* em asa”, uma recorrência em Lygia. Em vez de dizer “eu quase corria..., e as pontas...se abriam” ou “enquanto eu ia quase correndo..., as pontas... se abriam”, a autora na maior parte das vezes prefere suprimir locuções e flexões verbais de tempo e substituí-las pelo ágil gerúndio. Próximo a ele está, porém, o pretérito perfeito no fecho do período, “*fechei-as* no peito”. Temos portanto no mesmo período uma oração de abertura no imperfeito, seguida pelo conteúdo altamente visual no gerúndio (as pontas em forma de franja que se abrem em formato de asa), e o fechamento no pretérito perfeito. O período seguinte é semelhante, iniciando-se com o perfeito mais a oração adjetiva no imperfeito (com a escolha do verbo *bordejar*, conferindo certo requinte ao

ladeamento do capim), outro gerúndio descrevendo o conteúdo imagético (o vestido que se prende nos galhos secos), a possibilidade no futuro do pretérito (*poderia arregaçá-lo*) e um parêntese com a confirmação (*não eram carrapichos?*), que dá o tom oral e já dúbio da narrativa. Na última linha está a metonímia para o conto: “noite dentro da noite”, ou memória dentro da realidade, imaginação e sonho dentro da razão.

Há uma moça, adolescente ainda, fazendo sua travessia em “Preciosidade”(1960), de Clarice Lispector, e os recursos são outros, mostrando o quanto duas contemporâneas (e amigas) podem divergir no estilo e continuar sendo, cada qual a seu modo, grandes:

Tinha que atravessar a longa rua deserta até alcançar a avenida, do fim da qual um ônibus emergiria cambaleando dentro da névoa, com as luzes da noite ainda acesas no farol. Ao vento de junho, o ato misterioso, autoritário e perfeito era erguer o braço – e já de longe o ônibus trêmulo começava a se deformar obedecendo à arrogância de seu corpo, representante de um poder supremo, de longe o ônibus começava a tornar-se incerto e vagaroso, vagaroso e avançando, cada vez mais concreto – até estacar no seu rosto em fumaça e calor, em calor e fumaça. (LISPECTOR, 1998, p.83)

As repetições (*de longe o ônibus*) e inversões (*fumaça e calor, calor e fumaça*) conferem lirismo ao texto transcrito, lirismo esse presente em toda a obra clariceana, o que nos sugere perguntarmo-nos também sobre o lirismo em Lygia, essa autora que não esconde o gosto em ler poesia e nem o desejo antigo de produzi-la. A propósito, numa entrevista a Fábio Lucas e Manuel da Costa Pinto, a própria Lygia confessou ter escrito “um soneto sobre uma prostituta que morre e vira santa no caixão”. Acrescenta, com bom humor, que o levou a Péricles Eugênio da Silva Ramos, poeta e tradutor, e que este lhe teria dito, “Desista. Poesia não!” (LUCAS/PINTO, 1999, p.9). Já falamos sobre as imagens simbólicas funcionando como uma espécie de ação paralela (que depois se entrecruzarão com a dita principal) no conto lygiano; repare-se nessa comparação, em “Noturno Amarelo”, do amor problemático a um fio dental embolado:

Se ao menos ele não fizesse aquela voz para perguntar se por acaso alguém tinha levado a sua caneta. Se por acaso alguém tinha pensado em comprar um novo fio dental, porque este estava no fim. Não está, respondi, é que ele se enredou lá dentro, se a gente tirar esta plaqueta (tentei levantar a plaqueta) a gente vê que o rolo está inteiro mas enredado e quando o fio se enreda desse jeito, nunca mais!, melhor jogar fora e começar outro rolo. Não joguei. Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? (TELLES, 1998b, p.162)

O lirismo pode estar numa inusitada metáfora com um fio dental, mas também se encontra em certas palavras, que confirmam a escolha cuidadosa por uma escritura leve (vocábulos como *névoa, fumaça*; recorrências como o som do piano e do saxofone, da música clássica; descrição de certos aspectos da natureza, como a luz da lua, estrelas; pequenos seres, como borboletas, pássaros; o adjetivo *melífluo*). Transcrevamos dois exemplos deste último:

“[Ifigênia] dobrou-o [meu xale] no braço com gestos melífluos.” (“Noturno Amarelo”, TELLES, 1998b, p. 164-165); “-Ratos, querida, ratos – disse e sorriu da própria voz aflautada, melíflua.” (“As pérolas”, TELLES, 1982, p.105)

Melíflua como o adjetivo de sua preferência é esta metáfora, ainda em “Noturno Amarelo”, que demonstra bem a “palavra-bolha” transmutando, nos domínios da linguagem, arma em bichos inofensivos e depois em fragmentos de comida. O efeito é estético e traduz o desejo da avó de fugir do assunto do suicídio de Rodrigo, o ex-namorado de Laura, a qual o abandonou para ficar com o noivo de sua prima Eduarda: “-Onde ele conseguiu o revólver? A palavra *revólver* caiu-lhe no colo como uma gaivota. Ou um peixe. A Avó assustou-se, sacudindo do vestido os farelos de biscoito” (TELLES, 1998b, p.172).

No conto “O menino” (1949) a “palavra-bolha” parece surgir pequenina e flutuante no início que lembra o “As pérolas”: como Tomás ao observar a bela esposa se aprontando para uma festa, o menino está extasiado assistindo ao ritual da mãe que se arruma para ir com ele ao cinema. Cada pequeno detalhe é um grande acontecimento, desde o escovar dos cabelos até as gotas de perfume com que ela molha o lenço de seda. A mãe é seu exemplo de mulher perfeita e, enquanto passa de mãos dadas com ela pela vizinhança em direção ao cinema, ele sente pena do colega cuja mãe é “grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia” (TELLES, 1978, p.4). No entanto essa “bolha” começa a inflar no decorrer do conto, quando a mãe tão amada inflige, na antessala do cinema, uma longa e inexplicável espera ao filho. Ele não compreende por que não podem entrar, se o filme já começou; e essa “bolha” inflada parece quase estourar quando finalmente dentro da sala de projeção essa mãe não aceita nenhum assento que o menino lhe aponta:

Os olhos do menino devassavam a penumbra. Apontou para duas poltronas vazias.
 - Lá, mãezinha, lá tem duas, vamos lá!
 Ela olhava para um lado, para outro, e não se decidia.
 - Mãe, aqui tem mais duas, está vendo? Aqui não está bom? – insistiu ele, puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela, e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra. (TELLES, 1978,p.6)

A aflição crescente do menino é a do leitor, que já desconfiou de que algo vai mal e que a moça que em vez de duas deseja três poltronas vazias na verdade não está em seu papel de mãe levando o filho ao cinema, mas no de adúltera que vai encontrar o amante e que leva o filho como álibi para justificar-se em casa. O menino não o sabe, porém, e sua inocência vai-se tornando dolorosa para o leitor, no compasso do crescimento da superfície da “bolha”, que vai inchando e ficando tão fina que sabemos que o estouro será inevitável. E barulhento: a proporção do choque do menino será o da idolatria à mãe. A “bolha” continua aumentando

como se suas paredes cada vez mais frágeis fossem intumescendo-se para tentar proteger personagem e leitor, ao adiar a revelação do fato trágico. Porém leitor e personagem o intuem cada um a seu modo, porque os indícios já são muitos: a mãe torna-se irritada com o filho, aperta seu braço, e não o atende nem quando ele lhe suplica que o deixe trocar de lugar com ela por haver alguém alto em sua frente lhe tapando a visão. Essa mãe que agora não é mãe está, em seu encontro socialmente reprovável, tão desassossegada quanto a criança. Narrado em terceira pessoa mas do ponto de vista do menino, o conto faz com que nos coloquemos “dentro” da aflição dele, a qual transforma-se na nossa aflição:

Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. Voltou-se então para lembrar-lhe que estava chegando muita gente, se não mudasse de lugar imediatamente, depois não poderia mais porque aquele era o último lugar vago que restava, “olha aí, mamãe, acho que aquele homem vem pra cá!” Veio. Veio e sentou-se na poltrona vazia ao lado dela. (p.7)

Com a chegada do amante, a mulher fica mais calma, e o menino tem esperança de que, restituída a meiguice da mãe (que volta a tratá-lo com ternura), “as coisas começavam a melhorar” (p.7-8). Porém a “bolha” estoura no momento seguinte, quando o menino, como num ritual de passagem, vê a mãe tocar os joelhos do amante. Por considerá-la quase divinal, o gesto tem para ele o impacto de uma blasfêmia, de uma excomunhão (a mão da mãe é “muito branca”, o que lembra a cor da castidade, como nos brancos vestidos de noiva, e essa mão profana-se quando toca o homem que não é seu pai). Observe-se que a “cena” da mãe tocando o homem acontece concomitante ao momento em que o menino tem a boca cheia de chocolate e vai oferecer caramelos à mãe. O prazer de saborear a guloseima, portanto, fica tão comprometido quanto provavelmente ficará a futura vida sexual do menino, para sempre marcado pela primeira traição:

- Agora sim! – disse baixinho, desembulhando o tablete de chocolate. Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar. (p.8)

Prosseguindo no tema da traição, tomemos mais alguns contos. De maneira similar a “Venha ver o pôr-do-sol”, que analisamos na primeira parte deste estudo, o conto “A testemunha”(1958) apresenta um assassinato, embora neste caso a morte da vítima seja instantânea, enquanto em “Venha ver o pôr-do-sol” Raquel é abandonada (viva) num jazigo para ser vítima de uma morte lenta. Em “A testemunha”, Miguel (nome que parece ser uma preferência em Lygia) está com a memória avariada e, temendo ter cometido desatinos na noite anterior, implora ao amigo Rolf, sua única testemunha, que lhe conte o que ele mesmo não se lembra ter feito na véspera. Rolf lhe garante que nada de mais aconteceu, contudo

Miguel não consegue controlar a própria agonia em não saber e, desconfiado da própria loucura, atira no rio o amigo que, não sabendo nadar, afoga-se imediatamente.

O título “Venha ver o pôr-do-sol” sugere um convite suave numa tarde qualquer e o conto acaba revelando um crime hediondo, de forma análoga a “A testemunha”, que começa com a “palavra-bolha” descrevendo imagens amenas (*cisne branco, pétalas mansas, meia-lua branca*), que não antecipam a brutal traição de Miguel a seu amigo. Todavia há indícios, nesse mesmo primeiro parágrafo, de que a perfeição não é total (como a bolha não é duradoura), mas são indícios sutis, que se observam apenas numa segunda leitura (o céu está sem estrelas e *tumultuado* de nuvens, e algumas letras do luminoso desaparecem atrás do cimento armado. A propósito, Miguel tenta decifrar o anúncio luminoso e não consegue; é Rolf quem o faz. O cimento armado pode sugerir um desejo de Miguel de sepultar a memória de Rolf, já que a sua própria memória está apagando-se). Observemos o trecho:

Ele tinha o olhar fixo no anúncio luminoso, suspenso no fundo negro de um céu sem estrelas. Já fazia uma hora que tinha o olhar fixo no anúncio onde um cisne branco aparecia fosforescente em primeiro plano no espaço tumultuado de nuvens. Logo em seguida, com ondulações de pétalas mansas, abria-se em torno do cisne um pequeno lago que chegava até quase a meia-lua branca da qual saía o letreiro. Cortado pelo perfil de um edifício. Só as cinco primeiras letras do anúncio eram visíveis, as outras desapareciam detrás do cimento armado. (TELLES, 1991, p.25)

Assim sendo, a “traição” ocorre também na enunciação e na composição do texto: não pressentimos a atrocidade no título leve de “Venha ver o pôr-do-sol”, como não podemos supor que as “pétalas mansas” do início de “A testemunha” vão dar lugar a um ato covarde e cruel. Essa “palavra-bolha”, portanto, que “protege” adiando o confronto com o choque, contribui para que o texto seduza o leitor através do elemento surpreendente, fazendo com que seja preciso atingir o cerne da escrita para então saboreá-la. Quem nos diz isso de maneira poética é o frustrado escritor Rodolfo, o irmão mais velho e mal-resolvido que também é o narrador do vigoroso “Verde lagarto amarelo”(1969):

- Já é tempo de uvas? – perguntei colhendo um bago. Era enjoativo de tão doce, mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa, sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir o caroço protegido lá no fundo pela polpa. Vareei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto. (TELLES, 1978, p.128)

Rodolfo é inseguro, e seus complexos vêm desde a infância, quando percebia que não era preferido pela mãe. O preferido era o irmão, Eduardo, seu oposto; Rodolfo é introvertido, solitário, e luta contra a obesidade e contra uma transpiração incontrolável que o incomoda e constrange, desde os tempos de menino, quando a mãe reclamava das roupas limpas que nele rapidamente banhavam-se em suor e ficavam com a aparência de sujas. A narrativa em

primeira pessoa vai intensificando esses contrastes, num paralelismo que lembra a história bíblica de Caim e Abel, e segue, assim, preparando a atmosfera para algum tipo de tragédia. Mais uma vez, porém, Lygia nos surpreende: não é Caim, ou Rodolfo, o irmão invejoso, que investe contra o irmão admirável e “perfeito”, mas é Eduardo que involuntariamente trai Rodolfo. É apenas no final que tomamos ciência de que a única habilidade de que Rodolfo se gaba, ou em que tem confiança – sua escrita – está ameaçada. Eduardo também tornou-se escritor, como nos é revelado nas últimas linhas, e infere-se que a queda de Rodolfo agora será completa, pois em tudo o que faz Eduardo é bem sucedido, e não há motivos para pensarmos que não o será desta vez. Amado, admirado nas maneiras, no modo esportivo, agora Eduardo provavelmente também será considerado um bom escritor, enquanto Rodolfo, que acreditava que um dia seria bem-sucedido ao menos no mundo das letras, não terá nem isso. A respeito dessa dor nos diz Nelly Novaes Coelho:

Sentimos, nas raízes da teia fabular deste conto, a mesma fonte que alimenta a maior parte do mundo de ficção da escritora: a dolorosa consciência de que a vida humana é um incompreensível labirinto, por onde os homens caminham sem jamais se encontrarem verdadeiramente, condenados para sempre ao desencontro, à incomunicabilidade e ao medo da solidão. (COELHO, 1978, p.136)

Também é uma personagem não protagonista, o primo Pedro, que trai em “A confissão de Leontina” e, embora tenha consciência dessa traição, ele não a comete com intenções diretas de prejudicar a vítima, mas sim por covardia. Já tivemos oportunidade de observar (na primeira parte deste estudo) que Leontina “trai” a si própria, ou é sua própria vítima, porque é ingênua num mundo que já não tem lugar para os ingênuos. Criada na zona rural pela mãe, que lavava roupa para sustentar as duas filhas e o sobrinho, Pedro, Leontina precisa ir para a metrópole, depois da morte da mãe e da situação de abandono em que se encontra. Mas o ambiente urbano é hostil: “Que puta de cidade a Rubi vivia dizendo. E dizia ainda que eu devia voltar para Olhos D’Água porque isto não passa de uma bela merda e se nem ela que tem peito de ferro estava se aguentando imagine então uma bocó de mola feito eu” (TELLES, 1980, p.44).

Leontina, entretanto, trabalha como dançarina de aluguel e, dentro de sua situação de mulher pobre e semianalfabeta, vai conquistando seu pequenino espaço na esfera dos trabalhadores explorados, até o dia em que admira um vestido numa vitrine de loja e aceita a oferta que lhe faz um homem, aceitando dele a roupa como presente, que naturalmente não vem sem um preço; o homem – um “velho” “gordão e mole que nem geleia” (p.59) – a obriga a entrar em seu automóvel, leva-a a um local ermo e a trata com violência (verbal e física) quando nota

sua resistência em aceitar suas investidas sexuais. A violência evolui para tentativa de assassinato, e Leontina, encontrando um bastão de ferro dentro do carro, ataca seu agressor em legítima defesa, até matá-lo, num acesso de raiva que não permite que ela distinga o momento de parar.

Durante toda a narrativa, porém, a dor maior de Leontina não parece ser a de estar encarcerada (quando inicia seu relato – a uma interlocutora invisível, a *senhora* –, a narradora-protagonista está há três meses na cadeia), mas sim a dor de ter sido rejeitada por aquele que amou e ao qual se dedicou durante toda a vida, o primo Pedro. Em sua condição de mulheres pobres mas dignas, Leontina e a mãe optavam por privar-se (e privar a irmã menor de Leontina, Lúcia) de qualquer regalia a fim de agradar Pedro, o sobrinho e primo que ficara órfão e a quem a mãe de Leontina prometera cuidar como filho: “prometi pra minha irmã na hora da morte que ia cuidar dele melhor do que de vocês” (p.45). Cuidou, decerto, como filho homem, ou seja, preterindo as filhas a fim de que Pedro ficasse com a melhor parte – estudo, vestimenta e alimentação – enquanto as próprias filhas ficavam com as sobras: “Então me lembrei daquela vez que teve galinha e minha mãe deu o peito pra ele. Fiquei com o pescoço. Não me comprava sapato pra que ele pudesse ter livros. E agora ele fugia de mim como se eu tivesse a lepra” (p.46).

Tendo realizado o sonho de menino (graças ao sustento amoroso da tia, que faleceu quando Leontina ainda era criança), Pedro torna-se médico e, reencontrando Leontina por acaso na cidade, finge não a reconhecer. Numa esfera social periférica, Leontina é, como tantas mulheres na mesma condição, vítima de preconceito não só de classe mas de gênero; enquanto o homem (mesmo o homem pobre) tem direito a uma ascensão social, caso a oportunidade para atingi-la lhe surja, a menina é criada à margem de qualquer ambição que não esteja ligada a seu único bem: o próprio corpo. É apenas dele que ela aprende a depender, e se for dotado de “gostosura”, termo utilizado no estudo “A miséria do amor dos pobres” (SILVA *et al.*, 2009), ela será objeto de desejo. Se não for, sentir-se-á inferiorizada, segundo o estudo referido, num mundo masculino em que o casamento é a única ascensão possível para a mulher e à qual ela só terá acesso através de seu corpo, já que não tem o estudo, o amparo familiar e os “dotes espirituais” que seriam desenvolvidos através desses, como é o caso das meninas “bem nascidas”. O sexo torna-se então uma questão “de vida ou morte” e, com medo de negar aos primeiros namorados a “prova de amor” exigida e perder seu suposto afeto, as meninas pobres normalmente veem seus sonhos desmoronarem ainda muito jovens:

oferecem seu corpo aos parceiros que lhes fazem falsas promessas, quase nunca obtêm prazer (já que o objetivo é satisfazer ao homem e não a si próprias), engravidam e, vendo o corpo antes belo transformar-se num corpo grávido e não atraente, percebem que foram abandonadas (como aconteceu com suas mães e avós) e consideradas “apenas um corpo”, em vez de um ser humano.

Com as meninas “finas”, a sublimação é possível, e os namorados veem nelas não só corpos que vão satisfazê-los, mas *parceiras* sexuais (o sexo aqui não é questão “séria”, mas uma prática lúdica para homem e mulher) e *companheiras* de vida (elas têm estudo, uma carreira, e portanto podem relacionar-se com os homens de igual para igual). Com as mulheres da “ralé estrutural” isto não é possível porque a valorização começa e termina no corpo: mesmo que as meninas se “guardem” e adiem o momento de oferecer-se aos namorados sexualmente, esse momento acontecerá e depois dele não haverá mais o que se esperar. Quando finalmente perdem a virgindade ou mantêm relações sexuais com o namorado “paciente”, o ciclo estará completo e o rapaz procurará outra menina para recomeçar o jogo, já que uma relação de parceria (partilha de bens abstratos, como ideais, planos de carreira, que adviriam de uma sublimação sexual) é-lhes impossível. O corpo oferecido quase sempre torna-se grávido, em seguida é abandonado e substituído por outro corpo.

Em “A miséria do amor dos pobres”, os autores acrescentam que as jovens da “ralé” têm sua infância “eternizada”, já que a mesma é continuamente frustrada. Não tendo muitas vezes suas necessidades básicas de afeto satisfeitas na infância (vítimas de maus tratos pelos próprios genitores), elas cultivam um romantismo exacerbado (atraíndo-se por canções “melosas” como as do *funk melody*) e o sonho impossível de encontrar o “príncipe encantado” – impossível visto que “não há ninguém de ‘carne e osso’ que testemunhe a chegada desse príncipe” (SILVA *et al.*, 2009, p.159) entre as mulheres de sua classe. Leontina não é exceção:

Não confessava nem pra Rubi mas no fundo do coração cheguei a esperar que de repente aparecesse alguém que gostasse de mim de verdade e me levasse embora com ele. Podia até ser alguém que me falasse em casamento. E em toda minha vida nunca quis outra coisa. Mas Rubi que parecia adivinhar meu pensamento me avisou que tirasse o cavalo da chuva porque nenhum homem quer casar com uma mulher que fica atracada a noite inteira com tudo quanto é cristão que aparece. (TELLES, 1980, p. 57)

Conquanto a maior parte de suas personagens e ela mesma pertençam a uma esfera social bem diferente, Lygia Fagundes Telles é tão precisa ao trabalhar com a classe mais desfavorecida quanto o é com a pequena e média burguesia. Não há idealizações ou finais felizes em “A

confissão de Leontina”, e as personagens masculinas obedecem à descrição sociológica conferida pelos autores de “A miséria do amor dos pobres”: o mundo é dos homens e as mulheres pobres são apenas um corpo para desfrute. Rogério, o primeiro namorado de Leontina na cidade, é exceção à regra porque a trata bem, mas desde que se conhecem já lhe avisa que não ficará por muito tempo, que não costuma ter mulheres fixas. Já Pedro, o primo que a repele na vida adulta, na infância lhe faz promessas que jamais cumprirá:

Deixa de ser burra que não vai acontecer nada de ruim ele disse sem parar de ler. Vou ser médico pra cuidar dela [da mãe de Leontina]. Nunca mais vai sentir nenhuma dor ele prometeu. E a Lúcia vai deixar de mexer com minhoca e você vai se casar e vai ser feliz ele disse e me mandou coar um café.

Aconteceu tudo ao contrário. Minha mãe caiu na estrada segurando a cabeça e Lúcia se afogou quando procurava minhoca e eu estou aqui jogada na cadeia. Fico pensando que ele era mesmo diferente porque só com ele deu tudo certo e agora entendo por que merecia um pedaço de carne maior do que o meu. (p.48)

Caio Riter (2003) reflete que as personagens de Lygia são “filtradas através de uma ótica feminina” (RITER, 2003, p.105) e, em sua angústia, postas face a face com suas perdas e com a realidade absurda da vida. Riter cita Fábio Lucas quando lembra que os homens “aparecem como signos designativos de função social ou de papel, como símbolos de poder, de riqueza ou de status. Não dispõem da vibração e das nuances das personagens femininas” (LUCAS *apud* RITER, 2003, p.106). Pedro tornou-se médico e renegou a prima que deixara de comer as partes nobres da carne para que ele crescesse forte, traindo-a no que ela conservava de mais sagrado e puro: sua fé no ser humano. Tomás também não deixa de trair Francisca no conto “A chave” (1965), quando a abandona para ficar com a jovem Magô, ainda que sinta saudades do casamento antigo. Eduardo, em “A ceia” (1958), não sente saudades; pelo contrário, parece um pouco contrafeito ao aceitar jantar fora uma última vez com a ex-mulher Alice, que, como Francisca, envelheceu. No caso de “A chave” e “A ceia”, a traição estará de fato nesses homens que trocaram suas mulheres, compatíveis em idade com eles, por outras mais jovens, ou estará na própria marcha inexorável da vida, que, além de jamais falhar em sua traição final, extinguindo-se, ainda nos “traí” executando essa traição aos poucos, tornando-nos progressivamente execráveis? A bolha que quando estoura leva consigo a juventude é desenhada com mestria pela pena de Lygia Fagundes Telles. Analisemo-la, portanto.

2.3 A “bolha” e o envelhecimento

*Assumir a própria idade significa assumir
o seu próximo desaparecimento no mundo.*

Silviano Santiago

Como o Tomás de “As pérolas”, o Tomás de “A chave” também está observando a mulher preparar-se para uma festa. Porém, se o outro Tomás não podia acompanhar sua Lavínia porque estava enfermo, este, ao contrário, não deseja ir à festa com Magô e detesta sentir-se na obrigação de cumprir com os ritos sociais. Magô é jovem e sua juventude, que antes havia seduzido Tomás, agora o exaure, e, enquanto assiste ao ritual da mulher aprontando-se para mais uma festa, reflete que não há meios de fingir que não envelheceu e, ao final, pede a Magô que vá sozinha, entregando-se a uma noite de solidão e, paralelamente, à própria velhice. O signo que aponta essa entrega é a chave: quando se separa de Francisca, a antiga esposa que regulava em idade com ele, Tomás recebe dela a chave de casa, com a qual pode destrancar a porta e ir-se embora. Tomás, na ocasião, sente o prazer da liberdade, e entrega-se sem obstáculos a um relacionamento mais satisfatório com a jovem Magô. Com o tempo, entretanto, essa juventude passa a incomodá-lo e ele faz o movimento oposto: no final do conto, depois que Magô sai para sua festa, Tomás se deita e pensa no casamento antigo, devolvendo em pensamento a chave de casa a Francisca, no gesto simbólico de entregar-se à velhice. De fato a tentativa de escamotear o processo de envelhecimento pode ser tão desagradável quanto o envelhecimento em si. Lygia o sugere com humor em “A chave”:

Francisca preferia cores modestas, mas Magô era jovem e os jovens gostam das cores fortes, principalmente os jovens que vivem em companhia de velhos. E que desejam disfarçar esses velhos sob artifícios ingênuos como meias de cores berrantes, camisas esportivas, gravatas alegres, alegria, meus velhinhos, alegria! (TELLES, 1982, p.47)

As preferências da ex-mulher, Francisca, apontam para as próprias preferências de Tomás, que agora está cansado de fingir-se mais jovem e cujo desejo é o de abraçar sua verdadeira essência, de homem idoso disposto a assumir-se idoso. A extravagante juventude de Magô é um contraponto doloroso que, em vez de continuar fascinando Tomás, lhe causa enfado:

Descalça, seminua e radiosa como se estivesse debaixo do sol. Tanta energia, meu Deus. 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. Podia quebrar uma perna. Mas não quebrava, naquela idade os ossos deviam ser de aço. Bocejou. (p.47)

Na juventude, portanto, tudo é demasiado (“cabelos demais, dentes demais”) e, numa manobra interessante, Lygia inverte os valores em “A chave”: o envelhecimento é mais

atraente do que a juventude. Isto se dá através das figuras de Magô e Francisca; a primeira é jovem mas é extravagante, frívola, dissimulada. Francisca está nas melhores lembranças de Tomás, que recorda sua modéstia, seu equilíbrio e sua autenticidade – a ex-mulher não fizera como ele, não tentara esconder a chegada da velhice, quando esta começara a insinuar-se em seus cabelos, suas mãos, e agora é precisamente dessa entrega, dessa não-simulação que Tomás sente falta.

É evidente que a manobra lygiana de contrastar velhice e juventude conferindo superioridade àquela e degradando esta revela o exato oposto: degradante é a velhice, que só não é mais degradante do que o esforço em disfarçá-la. O tema da juventude que incomoda, que agride, atinge seu auge em Lygia Fagundes Telles no intrigante conto “A presença” (1977), no qual um jovem de vinte e cinco anos insiste em hospedar-se num hotel onde só se hospedam velhos, o “hotel-mausoléu”, e é envenenado (segundo fica implícito ao final da narrativa) por esses mesmos velhos, que não aceitam a presença do garoto, já que sua juventude vibrante afigura-se para eles virtualmente insuportável. A inclusão desse conto em *Mistérios*, coletânea de contos lygianos do campo do insólito, já sugere que o suposto envenenamento pode ser uma alegoria do eterno contraste juventude/velhice em sua não-possibilidade de coexistência, ou seja, o rapaz envenenado é a imagem simbólica da juventude sendo assassinada pela velhice – como em nossa própria vida, quando o corpo antes cheio de energia começa a envelhecer e torna-se aos poucos irreconhecível, “matando” o corpo antigo.

A ambientação caracterizada com exageros aponta para o caminho da alegoria, da fábula. Como José Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*, no qual todos os habitantes sem nome de uma cidade qualquer tornam-se cegos sem motivo aparente e são guiados por uma única moradora não-cega que lhes aponta o caminho (o que remete a Moisés no relato bíblico da travessia do Mar Vermelho), os moradores do hotel em “A presença” envelhecem e permanecem no hotel que, sem razão explicável, não recebe mais nenhum hóspede que não seja idoso. Como na alegoria de Saramago, na qual cada personagem é nomeado por suas funções (o médico, a mulher do médico), em “A presença” os velhinhos também são descritos por suas atividades no hotel: as gêmeas que jogam paciência, o anunciador do bingo, a velhinha de gargantilha lilás, o porteiro de dentadura opaca que fazia palavras-cruzadas, a gorda solteirona do bandolim, os três velhos músicos.

A atmosfera insólita é confirmada com um gracejo do empregado do hotel, idoso também, em resposta à pergunta do jovem:

Quando entrou no apartamento seguido pelo empregado com seu molho de chaves, aspirou com uma expressão de prazer o esmaecido perfume que parecia vir dos móveis antiquados, lavanda? E perguntou, enquanto abria a mala, se por ali não havia fantasmas, sempre sonhara com um hotel de fantasmas. Os fantasmas somos nós, respondeu-lhe o velho, e ele riu alto. (TELLES, 1998b, p.222)

O tom leve e bem-humorado para lidar-se com o tema árido do envelhecimento já está presente desde o início do conto, com a caracterização do hotel como um mausoléu e a extrema preocupação do porteiro em permitir que o rapaz ali se hospedasse, temendo uma catástrofe:

O porteiro examinou-o da cabeça aos pés. Forçou o sorriso paternal, disfarçando o espanto com uma cordialidade exagerada, Mas o jovem queria um apartamento? Ali, naquele hotel?! Mas era um hotel só de velhos, quase todos moradores fixos antiquíssimos, que graça um hotel desses podia ter para um jovem? Depois das nove da noite, silêncio absoluto, porque todos dormiam cedíssimo. E a comida tão insípida, sem gordura, sem sal, com pratos sem nenhuma imaginação dentro de dietas rigorosas – pois não eram todos velhos? E os velhos têm problemas de saúde, tantas doenças reais e imaginárias, artritismo, bronquite crônica, asma, pressão alta, flebite, enfisema pulmonar... Sem falar nas doenças mais dramáticas. Ocioso enumerar tudo. A própria velhice já era uma doença.
(...) [O porteiro] Arqueou as sobranceiras fatigadas: será que o amigo não percebia que ia ser importuno? (...) O problema é que ele, um simples porteiro, não podia sequer defendê-lo se a comunidade decidisse sutilmente pela sua exclusão. Por mais tolos que esses velhos pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se afiava na pedra da morte. (p.217;221)

O porteiro disfarça o espanto com excesso de cordialidade, e os velhos são astuciosos, porque estão empenhados “numa luta terrível porque dissimulada” (p.220), a luta de mascarar a degradação. Um dos artifícios é evitarem o espelho, o outro, evitar as recordações: “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” (p.219). Também mais uma vez o recurso estilístico de Lygia em “resumir” situações e sensações com imagens torna o quadro mais veemente; observe-se a aproximação dos símbolos de vigor (troféus, medalhas) aos símbolos de decadência (saco de água quente, cadeira do quarto):

Nesse andar morava um antigo ídolo do atletismo que chegara a duas olimpíadas. Vivia numa cadeira de rodas. E como não lia jornais nem ligava a televisão (quem quisesse, tinha seu televisor particular) conseguira esquecer que a corrida com a tocha acesa prosseguia gloriosa sem ele. Esqueceu, assim como foi esquecido. As medalhas e troféus que nos primeiros tempos de invalidez não podia nem ver estavam agora expostos na estante do seu quarto, às vezes os olhava, mas sem a antiga emoção, integrados na sua senilidade como o saco de água quente ou a cadeira. (p.219-220, grifos nossos)

O jogo de contrastes entre velhice e juventude nos propõe, como em “A chave”, uma reflexão: se envelhecer é uma etapa natural da vida, por que tanta dor? “A presença” nos oferece a resposta, em forma de pergunta (paradoxo recorrente em Lygia): “[o jovem] Representava o direito do avesso. Ou o avesso desse direito?” (p.221) Se a juventude representa “o direito do

avesso”, é o antônimo (e o antídoto) de toda a degradação que acompanha o envelhecimento. No entanto se formos além na polissemia do vocábulo *direito*, podemos concluir com a segunda parte da citação que se a juventude representa “o avesso desse direito”, simboliza a ameaça à prerrogativa de envelhecer-se em paz: ou seja, em “A presença” bem como em “A chave”, o problema proposto por Lygia não é apenas o do envelhecimento mas o da luta para negar ou disfarçar esse envelhecimento. A tensão viria dessa busca (infrutífera) de dissimulá-lo e da necessidade de enfrentá-lo: a juventude (encarnada doloridamente em Magô e no hóspede do hotel) tornaria obrigatório o confronto (indesejável) dos velhos com sua velhice. Conforme os espelhos que foram removidos do “hotel-mausoléu” para evitar o enfrentamento, Magô precisa ser afastada de Tomás, que volta em pensamento para a esposa antiga (e idosa), e o rapaz precisa ser eliminado (assassinado de maneira esconsa, por um envenenamento na comida), a fim de que o hotel restabeleça sua harmonia.

A dissimulação também está presente em “Boa noite, Maria” (1995), conto de *A noite escura e mais eu*, no qual a opulenta mulher de negócios Maria Leonor contrata “um amigo”, o discreto finlandês Julius Fuller, com quem ela vai “dividir este silêncio, ah! um amigo delicado para ajudá-la não só nas tarefas mesquinhas mas a suportar o peso da solidão” (TELLES, 1995, p.81). Nesse conto estará inserido o tema da eutanásia, não como questão moral sobre a interrupção da vida de forma generalizada, mas como uma alternativa ao próprio envelhecimento, “Permitir que esse próximo amado fique indefinidamente num estado miserável não é cruel?” (p.90) Maria Leonor, com não mais que sessenta e cinco anos, prevê as doenças senis que podem lhe levar a memória e a integridade física e intelectual. Vaidosa, recusa-se a aceitar a degradação da mente, de forma análoga às pequenas cirurgias plásticas que fizera para evitar a degradação do corpo. A problemática de tentar disfarçar a velhice, presente em “A chave” e “A presença”, ressurgiu aqui de outra forma, “solucionada” na resolução de Maria Leonor em resignar-se, primeiro desistindo das intervenções cirúrgicas para rejuvenescer, depois planejando a própria eutanásia:

Tanto cansaço, um cansaço que vinha de longe, tanta preguiça. 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.

(...)

Seria um simples gesto de compaixão, a morte por compaixão. Vida vegetativa? (...) 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.

(p.82;90-91)

Apesar da gravidade do tema da eutanásia e da tragicidade da problemática do envelhecer, Lygia Fagundes Telles tece seu “Boa noite, Maria” com leveza e até comicidade; o trecho em que a degradação é descrita com maior realismo é revestido pela “bolha” do humor: “[Maria Leonor] Baixou a cabeça. Tamanho horror pelas doenças aviltantes que deixam a boca torta e o olho vidrado. E a fralda, Ah! Senhor, a fralda não!” (p.90) Também o recurso estético da metáfora seguindo paralela à ação principal constitui uma “bolha” que adia o enfrentamento do choque (velhice e eutanásia), tornando-o paradoxalmente mais forte; Maria Leonor está observando o mar da janela de seu apartamento numa cobertura do Leblon. Repare-se na escolha de termos plásticos (o mar, espumas, ondas, um navio distante do porto, a calmaria e a tempestade), que funcionam como uma metáfora da própria vida, e na conclusão com o oposto dessa opção estética, ou seja, com a bengala, símbolo da velhice e das limitações (“estouro” da “bolha” que protegia):

O mar da noite avançando e recuando na espuma das primeiras ondas, sempre igual e desigual sob a pele movediça, mas esse mar não se cansava nunca? Longe, na linha reta do horizonte, um navio. De onde vinha e para onde ia? Lembrou-se de um filme que viu quando mocinha, esquecera os detalhes mas ficou a imagem daquele navio que não chegava ao porto, tanta coisa acontecendo dentro dele e a viagem de volta que não tinha fim, no meio da calmaria ou da tempestade o navio seguindo em frente como se obedecesse a uma ordem acima dos homens que andavam pelo convés. Com ambas as mãos ela segurou a bengala que deixara no gradil e voltou ao sofá. (p.93-94)

Também a eutanásia em si é prenunciada e realizada através do recurso estético da “bolha”: é descrito com a reiterada leveza lygiana o assassinato de Maria Leonor pelo distinto amigo finlandês que deveria protegê-la (e de fato a protege, já que é ela quem lhe pede para lançar mão do recurso extremo caso a ocasião se apresente). A primeira menção à eutanásia é o símile de Julius Fuller com um anjo severo, mas a ligação com o ato em si só poderá ser feita no decorrer do conto, ou até numa segunda leitura. Como de praxe, Lygia prenuncia a ação principal com a imagem metaforizada ou simbólica dessa mesma ação: “[Julius Fuller] Parece um anjo, ela pensou. Não o anjo açucarado das estampas antigas, mas um anjo severo, capaz de empunhar uma espada” (p.76). A materialização da eutanásia em “Boa noite, Maria” é, por sua vez, um epítome da delicadeza de Lygia. Julius Fuller está chegando em casa e dá a notícia de que apanhou os exames médicos de Maria Leonor e de que tudo está “normal”. Progressivamente, por causa de toda a preparação para a morte durante o conto, compreendemos que na verdade os exames de Maria Leonor podem ter revelado uma doença grave. Todo o trecho é envolto em ambiguidade, e a delicadeza do assassinato prestes a se cumprir o torna ao mesmo tempo mais pungente, como se a gentileza de Julius Fuller escondesse certa indiferença. Reparem-se os recursos sensuais - degustação do vinho, sono, beijo, o sentir-se voar - e a imagem da memória voltando à infância (morte como

renascimento). A sugestão do envenenamento está apenas na sutileza de Maria Leonor reparar uma pequena diferença no sabor do vinho e sentir-se um pouco atordoada:

[Julius Fuller] chegara assim tarde porque fora ao laboratório apanhar os resultados dos exames de ressonância nuclear magnética, não era mesmo um nome pomposo? Devia estar pegando os copos quando acrescentou que levava os exames ao médico, ela podia ficar tranquila, nenhuma novidade.
 - Tudo normal, Maria.
 - Normal?!
 Ele voltava com a bandeja. Entregou-lhe o copo de vinho e beijou-a. Deixou a bandeja com a garrafa e as amêndoas na mesa ao lado. Levantou o copo numa alegre saudação.
 - Normal! Uma boa notícia, podemos então fazer a nossa viagem.
 (...) - Achei este vinho mais denso, é o mesmo? – perguntou-lhe e devolveu-lhe o copo vazio.
 (...) Acho que fiquei atordoada, estou assim voando, voando... (...) 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 (...) (p.99-101)

A propaganda da viagem (que no contexto sinalizará a morte) aparecerá num “folheto *acetinado e colorido*”, adjetivos sugestivos de beleza e suavidade. Observem-se também, nas metáforas finais, a voz de Maria Leonor tornando-se um “fio tênue” (a leveza no momento extremo da extinção da vida), e a presença de Julius Fuller (o “assassino”) transformada num colo materno. A opção por tais recursos corrobora não só a leveza da escrita como também a legitimidade do tema: a eutanásia é defendida como um ato de bondade, se bem que as possíveis discussões só possam ser levantadas a partir da sugestão, já que o conto termina de maneira levemente ambígua, sem afirmar em nenhum momento a execução da eutanásia, mas sugerindo-a através de símbolos veementes (o da analogia da morte com a viagem, “um cruzeiro pelo Mediterrâneo”; o de Julius fechando os olhos de Maria Leonor, como se esta estivesse num ataúde; e o da morte com o sono, na última linha, seguindo-se à declaração de amor – Julius Fuller a mata porque a ama, respeitando, portanto, seu último desejo):

Ele tirou do bolso maior um folheto acetinado e colorido.
 - Nunca falei tão sério. Passei também pela agência de turismo e lá me deram tudo isto, acrescentou e foi tirando dos bolsos mais papéis. Fez um gesto amplo. Há um cruzeiro pelo Mediterrâneo com um programa tentador.
 - E estas pernas?
 - Pernas têm os seus caprichos. Até chegar a hora da viagem elas já estarão boas, vai passar.
 - Se você diz eu acredito, Julius, eu acredito. (...) Aperta minha mão, assim, não larga... (...) 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. (p.100-102)

O medo de envelhecer estará, portanto, associado ao medo da perda. Maria Leonor prefere morrer a perder sua integridade (“não tinha medo da velhice mas daquele caudal de doenças degradantes que acompanham essa velhice” p.90-91); Tomás em “A chave” sente estar perdendo a estamina e, como Maria Leonor, que deseja “depor as armas” (p.82), ele quer entrar pela porta da velhice da qual fugia (reatando com a ex-esposa, Francisca), numa atitude

não só de pacificação com o envelhecimento mas talvez de submissão forçada a ele, de renúncia a uma tentativa de prolongamento (impossível) da juventude (com Magô, a nova companheira bem mais jovem); os velhinhos do “hotel-mausoléu” em “A presença” sentem o perecimento de maneira tão aguda que o confronto com a juventude perdida (na figura do jovem que lá se hospeda) é-lhes insuportável. Além dessas perdas trazidas com o envelhecimento há, em Lygia Fagundes Telles, também a perda do amor. Conforme brevemente comentamos no capítulo anterior, de forma análoga à ex-mulher de Tomás (Francisca) em “A chave”, que foi substituída por Magô, também Alice em “A ceia” é trocada pela jovem Olívia, a nova companheira de Eduardo. A diferença é que, enquanto Francisca (presente no conto apenas nas lembranças de Tomás) parece não demonstrar ressentimento com a troca, Alice não aceita a rejeição.

O título “A ceia” diz respeito a um jantar num restaurante onde Alice e Eduardo chegam um pouco tarde, já perto da hora de o estabelecimento fechar. Este fato, que em princípio pode parecer gratuito, em muito favorece a atmosfera de decadência no relacionamento desfeito de Eduardo e Alice. Sente-se um leve mal-estar quando o garçom anuncia que a cozinha já está fechada, e o gesto de Eduardo de gratificar o funcionário com dinheiro ao lhe pedir dois bifês funciona como uma via paralela confirmando a tragédia fulcral do amor extinto: o atendimento do pedido será como um último favor, uma condescendência do restaurante que servirá o casal com má vontade, da mesma forma com que Eduardo concorda, de má vontade, em encontrar-se com Alice uma última vez. Vicente Ataíde analisa em seu texto “A narrativa de Lygia Fagundes Telles” (1974) essa técnica lygiana de estabelecer a atmosfera situacional, nos contos, em particular, através de mecanismos sutis, como o de descrever fatos aparentemente supérfluos (técnica a que tivemos oportunidade de aludir mais de uma vez neste estudo) – o voo de uma abelha, o cair de uma pétala, o pouso de um inseto numa flor –, que vão antecipar ou confirmar o enredo principal. Vicente Ataíde chama a essas descrições de pequeninos acontecimentos “fatores objetivos” (ATAÍDE, 1974, p.107) e defende que eles decidem ou tornam mais fácil a compreensão do estado emocional das personagens. Outro mecanismo analisado por Ataíde é o diálogo como facilitador do estabelecimento da atmosfera (angustiosa) e revelador (dessa angústia) das personagens, particularmente nos contos em terceira pessoa, nos quais “a escritora, que sabe tudo, abandona sua onisciência a favor das personagens” (p.105). Essa presença do narrador, segundo Ataíde, é portanto atenuada pelos diálogos, através dos quais as personagens se revelarão a si mesmas, interagindo com certa liberdade e independência de sua criadora, que no mais das vezes não

precisará intervir diretamente e, ao contrário, permitirá que suas criaturas ajam e reajam usando suas próprias falas, ou seja, dramaticamente.

Vejamos exemplos dessa revelação em “A ceia”, que é narrado em terceira pessoa e no qual Alice e Eduardo interagem através de inúmeros (porém não longos) diálogos. Estes são fragmentados, sobretudo por causa das observações de Alice sobre os gestos e as reações de Eduardo. Logo no início percebemos que Eduardo não está tão interessado em estar com Alice quanto esta com ele. Isto é notado primeiramente pela própria Alice que, atenta aos movimentos do ex-marido, observa que ele está um pouco impaciente:

A mulher parou no meio do jardim e sorriu para o céu.
 - Que noite!
 Ele lhe bateu brandamente no braço.
 - Vamos, Alice... Que mesa você prefere?
 Ela arqueou as sobrancelhas.
 - Com pressa?
 - Ora, que ideia... (TELLES, 1982, p.78.)

Como observa Vicente Ataíde (a respeito de outros contos, como por exemplo “Um chá bem forte e três xícaras”), não é necessário que o narrador afirme que Eduardo está com pressa, que deseja ir embora e pôr-se longe dali. É através de uma simples frase que ele mesmo diz (“Vamos, Alice”) e da reação a essa fala por parte de Alice (“Com pressa?”) que a atmosfera de desencontro e angústia fica expressa. Repare-se que nem o narrador de terceira pessoa nem Alice *dizem* que esta deseja estar ali com Eduardo. O que temos é um sorriso de Alice “para o céu” e sua exclamação elogiando a noite, que contribuem para a arrumação da atmosfera de modo mais eficaz do que uma afirmação direta, já que colocam o leitor dentro da narrativa como um observador de arte é “posto” dentro de um quadro quando o observa atentamente. A imagem da noite sendo admirada calmamente por Alice e da interrupção de Eduardo pedindo-lhe que fossem logo para uma mesa nos coloca no “quadro” de modo mais orgânico e plástico do que teria sido conseguido caso o narrador houvesse afirmado, apenas através de palavras, algo como “enquanto Alice admirava a noite, Eduardo tinha pressa de sentar-se para livrar-se daquele jantar”.

Vicente Ataíde, no texto há pouco citado, observa também que Lygia Fagundes Telles é uma artífice incansável da palavra, e coteja versões diferentes de certos contos da autora, que refaz alguns trechos de uma publicação para outra, produzindo uma prosa mais depurada, harmoniosa e que se aproxima muito “do ritmo e da ação próprios da vida” (ATAÍDE, 1974, p.96). O compromisso de Lygia, segundo Ataíde, é com sua arte, e não com correntes

literárias passadas ou contemporâneas. Daí o produto final de seus textos ser não só estética mas também psicologicamente rico. No pequenino trecho que há pouco transcrevemos de “A ceia”, por exemplo, muito é revelado no pouco que é dito. A oração que antecede a fala de Eduardo sobre irem logo para uma mesa é curta porém grandemente reveladora: “Ele lhe bateu brandamente no braço”. O contraste entre *bateu* e *brandamente* indica o estado de espírito cindido de Eduardo: não quer estar com Alice mas está obrigando-se a fazê-lo. O cuidado com o tratamento semântico e sintático ao compor cada frase possibilita que o todo do conto seja coeso e coerente.

Vejam a coerência do parágrafo que se segue ao trecho transcrito com o todo do conto (Alice envelheceu e foi substituída por uma mulher mais jovem): “Sentaram-se numa mesa próxima ao muro e que parecia a menos favorecida pela iluminação. Ela tirou o estojo da bolsa e retocou rapidamente os lábios. Em seguida, com um gesto tranquilo, mas firme, estendeu a mão até o abajur e apagou-o” (TELLES, 1982, p.78). Neste trecho o problema do envelhecimento de Alice (que ainda não foi expresso diretamente) está claramente antecipado: a mesa escolhida (provavelmente por ela) é a menos iluminada, sem dúvida para que os sinais físicos da velhice não fiquem expostos ao ex-marido; mal se acomodam, Alice retoca a maquiagem, o que demonstra preocupação excessiva com sua aparência; por fim, ela apaga a luz do abajur, com um gesto *tranquilo* mas *firme* (outro contraste expressando um estado de espírito: Alice talvez queira transparecer uma tranquilidade que não sente de fato, e a firmeza em apagar a luz pode denotar a veemência com que seu envelhecimento precisa ser escondido). A fala que se segue é de Alice justificando o gesto de ter desligado o abajur: “As estrelas ficam maiores no escuro” (p.78). Conforme o conto vai-se desvelando, interpretamos esta fala como uma desculpa, uma dissimulação: Alice não está preocupada com as estrelas e a paisagem exterior, mas com a ameaça da revelação de sua decrepitude física.

Conforme dissemos, é através dos diálogos que o estado emocional de Alice e Eduardo vai-se mostrando, e as observações de Alice são indícios de que ela, em sua angústia, está prestando atenção às mínimas reações do ex-marido e interpretando-as o tempo todo, já que se sabe rejeitada por ele:

- Num gesto fatigado, [Eduardo] esfregou os olhos com as pontas dos dedos.
 - Meu bem, você ainda não mandou fazer esses óculos! Faz meses que quebrou o outro e até agora...
 - A verdade é que não me fazem muita falta.
 - Mas a vida inteira você usou óculos.
 Ele encolheu os ombros. Sorriu.
 - Pois é, acho que agora não preciso mais.

- Nem de mim.
 - Ora, Alice... (p.78-79)

Mais uma vez podemos confirmar o mecanismo lygiano da metonímia através do detalhe que antecipa o problema central; no caso presente, um objeto prosaico como os óculos de Eduardo vem simbolizar seu amor findo por Alice: como os óculos, ela também já não lhe faz falta. A escolha do objeto é feliz também pelo fato de óculos remeterem a um artefato quase sempre necessário no período da velhice: se Eduardo (provavelmente compatível com Alice em idade) não sente falta dos óculos, isto pode significar que ele não acompanhou o envelhecimento da ex-parceira. Como o conto revelará logo depois, Eduardo está com uma nova companheira que, como a ausência dos óculos, sinaliza o desejo (realizado) de rejuvenescimento (realizado porque ao final veremos que Eduardo, ao contrário de Alice, aparenta menos idade). Alice não acompanha esse rejuvenescer; ao contrário, há vários indícios de que seu envelhecimento a angustia por ser uma das causas ou talvez a causa principal da perda do amor. Preocupada com o que Eduardo pensa em relação a ela, Alice lhe faz várias perguntas como a lhe pedir que a aprove:

- Você gosta do meu perfume, Eduardo? É novo.
 (...) – Eduardo, você vai me ver de vez em quando, não vai? Responda, Eduardo, ao menos de vez em quando, hein, Eduardo?
 (...) – Cortei o cabelo. Remoça, não é mesmo?
 - Não sei se remoça, Alice, só sei que te vai bem. (p.79-80)

Esta resposta de Eduardo não satisfaz Alice, já que lhe nega o que ela mais precisa: saber que não envelheceu como teme, que ainda exhibe algum resquício da juventude que um dia compartilhou com Eduardo. Quando ele diz “não sei se remoça”, o conto parece atingir uma camada mais funda em termos de aproximação com o choque. Adiante Alice menciona Olívia, a nova companheira de Eduardo, e faz mais uma referência a seu próprio medo de ter envelhecido: “Tão graciosa [é Olívia]. E já sabe tudo a meu respeito, não? Até a minha idade” (p.80). A resposta de Eduardo é a seguinte: “- Por favor, Alice, não continue, sim? Você só está dizendo absurdos! Pensa então que ficamos os dois falando de você, ela pedindo dados e eu fornecendo, como se... Que juízo você faz de mim, Alice?! Eu te *amei*” (*idem*, grifo nosso). A utilização do verbo *amar* no passado é particularmente cruel aqui e, como a resposta sobre o corte de cabelo (“Não sei se remoça, Alice”), funciona como o estouro de uma bolha. A “bolha” protetora seria uma certa atenção de Eduardo com Alice, como o bater “brandamente” em seu braço e suportar sua presença quando com certeza ele não a deseja mais. De novo a proteção é aparente pois o fato de conceder esse tempo a Alice, aceitar jantar

com ela claramente sem vontade, tudo isso indica que Eduardo não a ama mas sente-lhe pena, ou concorda em vê-la por sentir um certo remorso por tê-la deixado.

Depois da “bolha estourada” no trecho acima (“Eu te amei”), observe-se o trecho que se segue: “Aproximou-se um garçom. Colocou na mesa a cesta de pão, dois copos, e ficou limpando com o guardanapo uma garrafa de vinho que trouxe debaixo do braço” (p.80). A descrição do ambiente externo é uma espécie de desvio semântico que parece aliviar um pouco o sofrimento agudo de Alice com a certeza de que Eduardo não a ama mais. Não há menção direta a esse sofrimento, e a narrativa prossegue com as falas do garçom sobre a cozinha que já deve estar fechada e de Eduardo pedindo dois bifés e pagando o garçom para pedi-los. O gesto de pagar o garçom imediatamente depois da revelação de *haver amado* Alice (e portanto não amá-la mais) é doloroso de maneira muito especial: por uma via paralela percebemos que Eduardo *paga* para que o garçom concorde em agradar Alice (a ceia é por causa dela, por sua insistência em ver Eduardo), de modo que se deduz que o sacrifício que fará o garçom em continuar servindo apesar da hora é o mesmo que está fazendo Eduardo em estar ao lado de Alice apesar de não amá-la, apesar de ela estar velha (é tarde da noite como é muito tarde para o amor; o tempo de Alice já passou).

É o mesmo garçom que servirá o vinho que Alice pedira, e o fará “com gestos *melífluos*” (p.81), sendo o vocábulo *melífluo*, como já tivemos ocasião de apontar, um adjetivo presente em várias das narrativas de Lygia Fagundes Telles e portanto uma palavra provavelmente cara à autora, que com certeza jamais faria dela um uso gratuito. Aqui o garçom demonstra doçura ao servir o vinho, mas é conveniente lembrar que ele foi pago para fazê-lo. A sensação de que o amor não será mais possível a Alice torna-se mais forte através desse gesto (do pagamento), e por analogia imaginamos que ela só teria um futuro amante se pagasse por isso, como Maria Leonor o faz, de certa forma, em “Boa noite, Maria” (Julius Fuller não é apenas o acompanhante gentil que lhe prepara remédios e lhe busca os exames – há uma descrição breve de uma cena íntima que não julgamos essencial mencionar durante a análise de “Boa noite, Maria” mas que consideramos importante apontar agora, já que a obra de um autor compõe um todo muitas vezes coeso, de onde concluímos que Maria Leonor [o conto é de 1995] é como uma continuação, uma extensão da personagem de Alice [1958]: a mulher de idade avançada que não atrai mais o sexo oposto e que só logra ter um amante se lhe recompensar financeiramente por isto).

A utilização, portanto, do vocábulo *melífluo* para o garçom “subornado” fica ainda mais apropriada quando chegamos ao final do conto. É através da fala desse mesmo garçom que a “bolha” estourará de modo terrível: a maior angústia de Alice é sua idade, seu envelhecimento, pois é por causa dele que ela perdeu Eduardo, ou ao menos é assim que ela interpreta os fatos, julgando-se toda a sua fala e todo o seu comportamento durante o breve encontro entre os dois. E será a fala do garçom que confirmará o maior pavor de Alice: de fato ela envelheceu. Não sobrarão dúvidas. Voltemos ao casal dilacerado à mesa do restaurante vazio: Alice está se descontrolando, não consegue mais conter seu ciúme, refere-se a Olívia de maneira desrespeitosa, Eduardo sente-se constrangido. Então Alice de súbito rende-se: não insiste em que Eduardo a ame ou a considere, não pede que marquem um novo encontro; simplesmente pede que ele vá embora. De início ele refuta a proposta e oferece-se para levá-la em casa, afinal ele mostra ser um homem de boas maneiras. Entretanto acaba indo embora, a pedido de Alice, que fica só à mesa. A descrição da ida de Eduardo novamente corrobora a ausência de amor; ele está aliviado por finalmente separar-se dela:

- Você não precisa mesmo de nada?
 - Não, estou ótima, pode ir. Pode ir.
 Ele se afastou *a passos largos*. Antes de enveredar pelo corredor, parou e apalçou os bolsos. Hesitou. Mas prosseguiu *mais rápido, sem olhar para trás*. (p.87, grifos nossos)

O gesto de ter hesitado reforça a implacabilidade do desamor de Eduardo a partir do fecho do conto: ficamos sabendo que ele esqueceu o isqueiro e hesitou porque pensou em pegá-lo de volta; nas últimas linhas há a fala do garçom (“A senhora esqueceu isto”, *idem*), que entrega o objeto a Alice, já de saída. Como os óculos de que Eduardo não precisa, o isqueiro tem particular significado no conto: Alice não gosta de isqueiros, reclama quando Eduardo acende o cigarro, depois chega a referir-se à magnitude da chama do isqueiro, que “mostra tudo” (p.83), numa alusão indireta à sua idade e às transformações que ela não quer que sejam vistas. O momento em que Alice o diz, a propósito, é numa resposta a uma fala de Eduardo, que repara na sujeira da mesa quando a chama a ilumina – mais uma vez somos levados a uma analogia, esta também dolorosa: a sujeira da mesa é a “sujeira” do envelhecimento de Alice. O isqueiro esquecido, portanto, é o motivo para Eduardo ter hesitado e pensado em voltar. Naturalmente por educação ele não o faz e prossegue em seu caminho a passos largos. É Alice quem fica com o isqueiro, como se ficasse com a pior sobra de Eduardo e do relacionamento entre os dois: da mesma forma que a chama do isqueiro mostra os detalhes, o esquecimento dele lembrará o desamor de Eduardo por Alice, que detesta o objeto da mesma forma como detesta o fato de ter perdido o amor. A única lembrança palpável deixada (esquecida) por Eduardo nos limites do conto é justamente um objeto ao qual ela tem repulsa.

Finalmente estamos no desfecho do conto e retomaremos o garçom “de gestos melífluos”. É ele quem “sobra” ao final do conto, como sobra o isqueiro detestado. Como se ofertasse um arremedo de amor, o garçom oferece-se para chamar um táxi a Alice, que recusa explicando que deseja caminhar. O garçom parece interessado nela, o que se afigura um consolo (a ela e ao leitor): é gentil, pergunta se ela deseja mais alguma coisa, depois oferece chamar o táxi e finalmente pergunta se ela está se sentindo mal. Estamos, afinal, diante de algum conforto depois da pungente atmosfera de perda e desencontro. Vislumbramos talvez um recomeço a Alice; sairá do restaurante com dignidade, afastar-se-á de Eduardo e de um amor não correspondido, quiçá aparentará menos idade do que se pensou, já que o garçom, um homem, está demonstrando gentileza, e demonstrará – poderemos pensar – certa admiração por ela. É contudo o momento seguinte a destruição desse suposto consolo; como dissemos, a sensação de estar velha assombra Alice durante todo o conto, e é o garçom de gentilezas e doçuras que confirma essa velhice da forma mais dilacerante: com ingênua amabilidade. “Assistamos” à cena:

- A madama está se sentindo mal?
Ela abriu os dedos. Rolou na mesa uma bolinha compacta e escura [de miolo de pão].
- Estou bem, é que tivemos uma discussão.
O garçom recolheu o pão e o vinho. Suspirou.
- Também discuto às vezes com a minha velha, mas depois fico chateado à beça. Mãe sempre tem razão – murmurou, ajudando-a a levantar-se. – Não quer mesmo um táxi? (p.87)

A “bolha” está, portanto, estourada. Não há mais o que fazer, e Alice parece sabê-lo. Diante da fala do garçom ela não se altera ou se enraivece, apenas aperta de leve o ombro do rapaz e ainda lhe diz, talvez numa atitude que prova sua resignação e pacificação com a realidade: “O senhor é muito bom” (p.87). Alice não precisou morrer, ao menos nas fronteiras do conto, como Maria Leonor em “Boa noite, Maria”. Sua morte é de outro tipo, a morte da esperança, talvez, confirmada na aceitação da fala do garçom e, em consequência, de sua idade. A ceia está terminada e com ela terminado o sacrifício; a propósito, não só o título mas também o gesto do garçom ao final remetem à última ceia bíblica. O garçom recolhe “o pão e o vinho” e suspira antes de proferir sua fala “mortífera”, ou seja, a fala que vai matar a esperança (e a ilusão) de Alice. O envelhecimento em Lygia Fagundes Telles é, portanto, um tema que se configura bastante sério e cujas consequências são a negação (Alice em “A ceia” e Tomás, em “A chave”), a vingança (como a que executam os velhinhos em “A presença”) ou a morte (Maria Leonor em “Boa noite, Maria”). A morte é, a propósito, outro dos temas recorrentes na contística lygiana, e sua abrangência é ampla, percorrendo os caminhos do real ao imaginário, estando presente não só na ação de seus contos mas no subconsciente de suas personagens,

que a temem, a negam, a antecipam. Há a morte do homem metamorfoseado em animal, no plástico “A caçada”, há a própria morte negada até o último instante em “A fuga” (mencionada na primeira parte deste estudo), que, como “A caçada”, está nos domínios do fantástico, e a morte provável do pai negada pela filha em “Antes do baile verde” (também na primeira parte); há a morte entrelaçada com o amor nas folhas do “Herbarium” e no vermelho-sangue d’ “As cerejas”; há tantos tipos de morte que ao mesmo tempo se repetem e se renovam, na arte da escritora cujo modo de “resolver a estória é variado” e em cuja narrativa, de conto a conto, “as soluções se enriquecem pelo imprevisto e pela originalidade” (ATAÍDE, 1974, p.104.)

2.4 A “bolha” e a morte

*O mundo não tem sentido.
O mundo e suas canções
de timbre mais comovido
estão calados, e a fala
que de uma para outra sala
ouvimos em certo instante
é silêncio que faz eco
e que volta a ser silêncio
no negrume circundante.*
Carlos Drummond de Andrade

Chamemos de volta aquela Lygia sobre a qual discutiremos na primeira parte deste estudo, a Lygia narradora tradicional, a Lygia contadora de histórias. Ela mesma atesta o gosto pela prática e lamenta sua ausência nas crianças contemporâneas:

Achille-Cléophas Flaubert, pai de Gustav Flaubert, reunia os filhos todas as noites para contar-lhes histórias, podiam desabar os maiores imprevistos mas a hora mágica era preservada. A dura infância de Machado de Assis era doce quando Madrinha contava suas histórias. As crianças não ouvem mais histórias? Eram crianças que se sentavam em redor do pai, da mãe ou da avó e ficavam ouvindo histórias de gnomos da floresta e fadas, gigantes e princesas que falavam e saíam da boca rosas e pérolas. Das princesas ruins, saíam cobras e sapos. Histórias do Arco-da-Velha – nunca mais? O imaginário se desenrolando como uma fita cintilante. As crianças não sabem mais inventar: ficam paradas diante da televisão, vestem a roupa-padrão do Super-Homem e apontam para os adultos suas metralhadoras de plástico. (TELLES, 1998a, p.61)

Reunamo-nos portanto nós, como se estivéssemos em torno de Lygia, e ouçamos as “rosas e pérolas” que sairão de sua boca quando nos contar sobre o “Suicídio na granja” (2000), conto de *Invenção e Memória* que não deixará de ter nem os tradicionais bichos, como os que normalmente encontramos nas boas fábulas antigas. Já no início do conto ficamos curiosos por saber que suicídio é este que acontecerá e que aparentemente será um pouco diferente dos outros: “Alguns se justificam e se despedem através de cartas, telefonemas ou pequenos gestos – avisos que podem ser mascarados pedidos de socorro. Mas há outros que se vão no mais absoluto silêncio” (TELLES, 2000, p.17). A narradora vai tecendo seu fio, no tom sedutor da história que se revela, ou se entrelaça, aos poucos: “Pela primeira vez ouvi a palavra suicídio quando ainda morava naquela antiga chácara que tinha um pequeno pomar e um jardim só de roseiras” (p.17). Ela relembra o primeiro suicídio de que teve notícia e como o contou a seu pai, e adiante reproduz a apreensão infantil ao querer saber se suicídio era um mal a que estavam sujeitas todas as criaturas:

Quem se mata vai pro inferno, pai? Ele apagou o charuto no cinzeiro e voltou-se para me dar o pirulito que eu tinha esquecido em cima da mesa. O gesto me animou, avancei mais confiante: E bicho, bicho também se mata? Tirando o lenço do bolso ele limpou devagar as pontas dos dedos: Bicho, não, só gente. (TELLES, 2000, p.19.)

O erro da afirmação do pai é o mote para a história propriamente dita, que começa quando a narradora relembra umas férias que passou, muito anos depois da infância, numa fazenda: lá descobriria que na verdade bicho também se suicida, e é desta possibilidade que nasce o conto sobre os “dois amigos inseparáveis, um galo branco e um ganso também branco mas com suaves pinceladas cinzentas nas asas” (TELLES, 2000, p.19). O que poderia parecer uma cena prosaica e sequer digna de maior atenção torna-se através do olhar sensível da autora uma amizade que ultrapassa as fronteiras espaciais e temporais de uma área rural brasileira e se redimensiona entre as colunas da Grécia antiga:

E os dois amigos sempre juntos. Atentos. Eu os observava enquanto trocavam pequenos gestos (gestos?) de generosidade nos seus infundáveis passeios pelo terreiro, Hum! olha aqui esta minhoca, sirva-se à vontade, vamos, é sua! – dizia o galo a recuar assim de banda, a crista encrespada quase sangrando no auge da emoção. E o ganso mais tranquilo (um fidalgo) afastando-se todo cerimonioso (...).

(...) Foi quando achei que ambos mereciam um nome assim de acordo com suas nobres figuras, e ao ganso, com aquele andar de pensador, as brancas mãos de penas cruzadas nas costas, dei o nome de Platão. Ao galo, mais questionador e mais exaltado como todo discípulo, eu dei o nome de Aristóteles. (TELLES, 2000, p.20)

Logo em seguida a “bolha” da sedutora narração tem seu estouro, desta vez anunciado, - já que sabemos que se trata de um suicídio na granja - quando o ganso é abatido para um jantar festivo e seu companheiro, o galo Aristóteles, é encontrado morto alguns dias depois. Não sabemos se na realidade de uma granja seria possível um animal dar cabo da vida porque sentia saudades, mas tal suposição é acolhida com leve humor e lirismo pela narração de Lygia, que termina o relato que haviam de gostar as crianças que, segundo o desabafo da autora, estão brincando com armas em vez de ouvirem o final da história:

Foi o banquete de Platão, pensei meio nauseada com o miserável trocadilho. Deixei de ir à granja, era insuportável ver aquele galo definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. E o bico, aquele bico tão tagarela agora pálido, cerrado. Mais alguns dias e foi encontrado morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar. No livro do poeta Maiakóvski (matou-se com um tiro) há um verso que serve de epitáfio para o galo branco: *Comigo viu-se doida a anatomia/ sou todo um coração!* (p.21, grifos da autora)

Todavia a morte nem sempre é tratada em Lygia com a suavidade de uma história como a dos dois bichos, embora mesmo nos mais trágicos casos a leveza de sua escrita seja mantida. Dois exemplos desses casos seriam o “Venha ver o pôr-do-sol” e “Antes do baile verde”, dos quais já tivemos ocasião de tratar na primeira parte deste estudo. Tanto o encarceramento da jovem Raquel numa sepultura, onde decerto morrerá lentamente, quanto a também vagarosa morte do pai no quarto ao lado do cômodo onde a filha Tatisa pregava lantejoulas brilhantes na noite de carnaval são enredos de intensa tragicidade porém narrados, como dissemos, sob o olhar

vigilante da autora que não deixa em nenhum momento o peso dos temas abater-se sobre a narrativa.

Exemplo disso é o já mencionado “A janela”. O que temos nesse conto, em termos de enredo, é um paciente de hospício, dilacerado pela morte do filho, indo até um quarto de casa alheia (provavelmente um prostíbulo), a fim de ficar olhando uma roseira através de uma janela. Ao final os enfermeiros do manicômio o encontram e o retiram do quarto, o levando embora numa camisa-de-força. Os ingredientes em si – loucura, dilaceramento interno, saudade de um ente querido que se foi de maneira trágica, fuga de e retorno a hospital – poderiam misturar-se e formar um conto excessivamente forte, que lembrasse uma reportagem sensacionalista de jornal. Entretanto a técnica lygiana nos proporciona exatamente o contrário: mais uma de suas histórias delicadas, cuja delicadeza no narrar já sugere uma delicadeza em tratar o próprio tema difícil da loucura. Um dos mecanismos que favorecem esse efeito é Lygia “esconder” o fato de que o protagonista sofre de problemas mentais, fato revelado apenas ao final. Também o fato de esse protagonista manter diálogo com uma mulher sensível reforça a atmosfera de terna tristeza – mas não desespero –, e a escuta atenciosa que a mulher dispensa ao súbito visitante convida o leitor a fazer o mesmo: mergulhar em sua história e procurar compreendê-lo em seu sofrimento.

O parágrafo inicial do conto é como uma continuação a cujo início não tivemos acesso: não há explicações. Somos postos num quarto onde estão uma mulher e um homem que travam um diálogo pausado; a impressão é que não se conhecem bem, mas não há indícios da relação que possam ter, e o fato de uma mulher receber em seu quarto alguém com quem não tem intimidade sugere que ela possa ser uma meretriz e ele, um cliente:

A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não ter notado o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela.

- Havia ali uma roseira.

Lentamente ela amarrou na cintura o cinto do peignoir de seda japonesa. Examinou mais atenta o homem alto e magro, um pouco arcado, de cabelos grisalhos com reflexos de prata.

- Que roseira?

- Uma roseira – disse ele num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. – Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, vermelhas...

- Como é que o senhor sabe?

- Meu filho morreu neste quarto. (TELLES, 1982, p.58)

A possibilidade de o homem ser um cliente de prostíbulo anula-se quase por completo com a fala acima – percebe-se que ele está lá por um outro motivo; deseja reviver certas lembranças, afinal o quarto onde está a mulher já fora de seu filho, aquela decerto havia sido a casa onde residira com a família. Como teria entrado, então? Sequer sabemos a que tipo de quarto a

narração se refere. Pelos gestos e pela fala da mulher, ela parece vir de uma extração social mais simples, e pelo seu despojamento e não-constrangimento em receber um estranho no quarto, supomos que seja ou tenha sido uma prostituta ou que more num local onde entrem e saiam muitas pessoas, e onde não haja cerimônia, como um cortiço. O diálogo prossegue lento, com saborosas interrupções do narrador (em terceira pessoa) que, em vez de fornecer explicações (quem são as pessoas, que quarto afinal é aquele, como o homem foi parar lá), descreve apenas os gestos das personagens, gestos aparentemente banais, corriqueiros. São esses pequenos gestos, contudo, que vão permitindo que as personagens se revelem. O *revelar-se* em Lygia, em termos de enredo e personagens, como já ficou sugerido neste estudo, é lento: não há a menor pressa por parte da narração em explicar o que quer que seja. É mais importante que se cuide da beleza de cada parágrafo, de cada frase. Se vier alguma “explicação” logo no início ou no meio de um conto, esta no mais das vezes será na verdade uma inferência, uma metáfora ou uma descrição de gestos e acontecimentos sutis que só se revelarão cruciais para o leitor com a chegada do fecho, ou mesmo numa segunda leitura. Voltemos ao quarto onde estão nossos dois estranhos:

Ela sentou-se na beirada da cama. O sorriso foi-se desfazendo nos lábios grossos, mal pintados.

- Seu filho?

- Este era o quarto dele – disse o homem, voltando para a mulher o olhar fatigado. Tinha olhos palidamente azuis e falava baixinho, como se receasse ser ouvido. Um olho era bem maior do que o outro. – Exatamente onde está sua cama ficava a cama dele. (p.58)

Pensamos que a seguir virá enfim algum dado mais explícito – afinal a mulher não está curiosa por saber como o homem entrou ali, se vai-se demorar? O trecho que se segue é o seguinte:

Ela descruzou as pernas e lançou um olhar constrangido para a cama coberta de almofadas coloridas. Sorriu sem vontade:

- Imagine... Isso faz muito tempo?

- Não sei.

Encarou-o. Estendeu-lhe o maço de cigarro:

- Está servido?

- Não fumo.

- No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava, mas quando deixo, engordo que nem louca (...) (p.58)

A resposta vaga do homem (“Não sei”) à pergunta mais direta da mulher só vai ser relacionada a algum tipo de enfermidade mental depois da conclusão do conto. Por ora supomos que o homem tenha dito que não sabia porque não desejava falar sobre o assunto. A mulher, em vez de assustar-se ou, caso tenha ficado assustada, em vez de demonstrar o susto tem um gesto gentil: oferece-lhe cigarros. Em seguida enceta um assunto descrito em termos coloquiais, que resulta numa fala de saboroso tom informal, popular. Nogueira Moutinho na

apresentação (1991) de *A estrutura da bolha de sabão* lembra que a crítica francesa admirou-se da facilidade com que Lygia Fagundes Telles “muda de pele”, e acrescenta: “Mudam as personagens, mudam as situações e sempre numa linguagem de extrema flexibilidade” (MOUTINHO *apud* TELLES, 1991, orelha).

Prosseguindo em “A janela”, a mulher parece querer diminuir o constrangimento da situação e contribuir para que o homem sinta-se menos acanhado, mais à vontade. Mas ele parece não falar exatamente com ela, parece mover-se apenas guiado pelas lembranças:

Ele sentou-se, encolhendo as longas pernas para não tocar nas da mulher. Entrelaçou as mãos. Vestia-se corretamente, mas a roupa parecia larga demais para seu corpo.
 - Eu precisava rever essa janela.
 - Só a janela?..
 O homem fixou na mulher o olhar desesperado.
 - Meu filho morreu aqui.
 - Deve ter sido horrível – disse ela depois de um breve silêncio. Soprou, nostálgica, a brasa do cigarro. Encarou o homem. E tentou uma risadinha: - Sorte a minha de ter escolhido esse quarto, só assim podia te conhecer... Sabe que você é o meu tipo?
 - Era ele quem cuidava da roseira.
 No cômodo ao lado alguém ligou uma vitrola. A música arrastou-se na surdina, era um samba-canção. Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio de ombros. A gola do peignoir abriu-se até os bicos dos seios. Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada.
 Descobriu os joelhos roliços. (TELLES, 1982, p.58-59)

Depois da repetição do fato trágico (“Meu filho morreu aqui”), a mulher faz um pequeno comentário após um silêncio respeitoso. A compreensão que demonstra com o visitante, embora seja uma mulher simples, e também a paciência de ouvi-lo sem exigir explicações nos remete à própria narrativa lygiana. A mulher-ouvinte de “A janela” é como o narrador lygiano no que se refere a respeitar o ritmo de cada pessoa (ou personagem) e tratar cada assunto (ou tema) com cuidado e delicadeza. A mulher faz silêncio, e o trágico também silencia; vêm as “bolhas” que suavizam a atmosfera (o soprar – termo suave – da brasa do cigarro, a pequena risada, a mudança de assunto. A mulher muda de assunto como também o narrador lygiano “muda de assunto” quando faz as digressões do plano situacional). O mecanismo se repete logo abaixo, depois de o homem dizer um fato talvez ainda mais doloroso do que a morte do filho, da qual a mulher (e o leitor) já sabíamos: “Era ele quem cuidava da roseira”. A roseira era o símbolo da vida, de modo que a ausência da flor é a presença física da morte. O fato de ter sido o filho quem cuidava da roseira remete a uma realidade física, palpável – imaginamos o menino cheio de energia ou já levemente enfermo tomando conta da flor, regando-a, e a impossibilidade de a roseira ter-se mantido viva repete e confirma a morte do menino. Repare-se o parágrafo que está logo depois dessa fala: como as crianças brincando de roda perto do cemitério em “Venha ver o pôr-do-sol”, aqui em “A janela” temos um samba-canção

tocando numa vitrola, o dourado de um par de sandálias e movimentos que sugerem sensualidade e aguçam a percepção sensorial do leitor: o bico dos seios e os joelhos se descobrindo (como na paixão assassina em “Venha ver o pôr-do-sol”, morte e amor estão entrelaçados no cerne da narrativa de “A janela”).

O desfazer-se da “bolha”, ao final, dá-se com a entrada dos enfermeiros na morada das mulheres (provavelmente um prostíbulo, como dissemos) e também com a fala das companheiras da mulher: “-Que horror! – exclamou a mulher de lenço amarelo amarrado na cabeça. – Como é que você não morreu de susto? Fechada com um louco aqui dentro?” (*idem*, p.62). Portanto a personagem que acostumáramos a ver como um homem sensível torna-se um demente. Nossa visão, porém, continua com o homem do início do conto: o pai dilacerado e discreto relembando as flores do filho. Nesse caso não estamos sozinhos; a mulher (como se fosse a própria presença do narrador ou da própria autora) está conosco no protesto contra a brutalidade: o homem não é louco, loucura é tratar seres humanos como experimentos médicos, e o mundo seria um lugar menos insuportável se aprendêssemos a escutar o próximo, ainda que esse próximo tenha o rótulo de louco. Esta é a mensagem que fica (sim, é inegável a extração desse “moral da história”), quando nos encaminhamos para o fim:

Repentinamente a mulher pareceu despertar no canto onde se encurralara. Abarcou as três mulheres num olhar enfurecido. Empurrou-as para fora do quarto:
- E chega, ouviram? Chega! Vão-se embora, me deixem em paz!
(...) Viu-se no espelho, desgrenhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E, sentando-se na cadeira onde o homem estivera sentado, ficou olhando a janela. (p.63)

A feliz manobra final conduz a mulher para o mesmo lugar do “louco”, fazendo com que se igualem normalidade e loucura e, por contraste, torne-se indesejável a normalidade (no caso a das três amigas da mulher, que estranharam o fato de ela ter ficado com um louco no quarto). A loucura nesse conto aproxima-se da sensibilidade, da riqueza interior e da compreensão entre os seres. A escolha cuidadosa dos adjetivos *desgrenhada* e *descalça*, normalmente associados a desequilíbrios mentais, faz com que a aproximação da mulher a uma pessoa com distúrbios seja mais exata. A morte, que em “A janela” levou o pai à loucura, também aproximou duas criaturas parecidas em essência, apesar de diferentes em vários aspectos, inclusive o sócio-econômico, o que fica claro nas diferenças entre as falas – o homem é educado e contido, a mulher, espontânea e levemente vulgar nos gestos. Embora “A janela” termine de modo trágico para o homem, que retorna ao hospício dentro da camisa-de-força, ele configura-se um conto um pouco diverso dos outros contos de Lygia, por seu conteúdo redentor: a mulher transforma-se numa criatura melhor, a loucura é contemplada através da

cosmovisão de Lygia e a morte é passagem para uma mudança positiva (a mulher torna-se mais sensibilizada porque o menino faleceu em seu quarto e a roseira que ela não vê no mundo sensível é contudo vislumbrada com os olhos da imaginação, como um reencarnar da planta, um reviver).

É importante ressaltar que Lygia Fagundes Telles é uma escritora otimista, conquanto tantos de seus contos, como vimos, não poupem nem personagem nem leitor do choque e do sofrimento. No entanto os “estouros” das “bolhas”, ou seja, os finais surpreendentes e muitas vezes dolorosos, podem funcionar como uma reflexão crítica: no conto que analisamos no capítulo anterior, “A ceia”, a fala cruel do garçom ao final, confirmando o envelhecimento de Alice, sugere um incômodo da autora em relação a esse tema. Noutras palavras, é preciso chocar o leitor para que ele reflita – não necessariamente escolhendo um caminho moral ou outro (por exemplo, é “errado” as mulheres mais maduras em nossa sociedade serem consideradas incompatíveis com o amor e o sexo enquanto os homens são valorizados e desejados em qualquer faixa etária), mas escolhendo ao menos a reflexão. O conto “Antes do baile verde” também propõe uma reflexão: é justo os filhos se sacrificarem pelos pais quando não há mais possibilidade de uma vida plena para estes? Ou por outra, é errado o filho ou qualquer ser humano trocar o dever pelo prazer? Quais são as fronteiras entre moral e ético? Naturalmente Lygia não responde essas perguntas em “Antes do baile verde”, entretanto suscita a ponderação, traz o tema à baila e, não o solucionando, evita uma simplificação moralista e nos convida ao salutar exercício do pensamento.

Todavia Lygia Fagundes Telles cultiva, como dissemos acima, uma atitude otimista. Esse otimismo não vem, no entanto, com facilidade. Lygia aposta no ser humano *apesar* de assombrar-se e decepcionar-se com ele. Em *A disciplina do amor* ela relembra a injustiça feita ao grande escritor chinês Lu-Sin, que não pôde entrar num hotel onde iria encontrar-se com Bernard Shaw. Era a época da Revolução Cultural e os chineses só podiam entrar em locais refinados como aquele hotel na condição de serviçais. O fato a choca (ela toma ciência dele numa viagem a Shangai) mas o otimismo com que vê uma nova China é o otimismo com que vê o ser humano: “o homem é imprevisível e se é imprevisível, é livre, aposto nesse homem: um novo Lu-Sin jamais colocará um dia na porta do seu importante hotel em Shangai o mesmo aviso: *Proibida a Entrada de Cachorros e Chineses*” (TELLES, 1998a, p.65).

Em “Natal na barca” (1958) a ambiguidade do final permite ao menos a esperança de ter havido um milagre – a criança que parecia morta de repente abre os olhos e boceja, como num ressuscitamento. A narradora está numa barca quase vazia fazendo uma travessia (também por ser na significativa data do Natal cristão, a travessia, no contexto, pode sugerir o atravessar da morte para a vida), e a passageira a seu lado, embalando o filho nos braços, está o levando para ir consultar-se no médico; a criança está enferma. A mulher conversa com a narradora e lhe conta que aquele é seu único filho – o outro havia morrido, com apenas quatro anos, quando brincava de ser mágico, atirando-se de um muro para “voar”. A “palavra-bolha” fazendo o desvio momentâneo do trágico é decidida e admitida aqui pela própria narradora; assim que a mulher lhe relata a trágica morte do outro filho, segue-se este trecho: “Atirei o cigarro na direção do rio, mas o toco bateu na grade e voltou, rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. Era preciso *desviar o assunto* para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo” (TELLES, 1978, p.66, grifos nossos). Ao final da viagem a narradora levanta o xale que cobre a cabeça da criança e percebe que está morta. Guiados por essa narradora, também nós acreditamos nessa morte, interpretando seu abrir de olhos ao final como um ressurgimento. Relendo o trecho que transcrevemos acima, vemos mais uma vez a descrição do pormenor carregada de significado: “mas o toco [do cigarro] bateu na grade e voltou, rolando aceso pelo chão.” Ela joga o cigarro no rio (como se jogasse a esperança), mas ele volta, com a chama ainda viva.

É possível, portanto, perceber-se um certo otimismo com o tema da morte em “Natal na barca”, porém não é o otimismo que permeia o conto “As cerejas” (1960), o qual Nelly Novaes Coelho aponta como uma célula embrionária do romance *Verão no aquário* (1963): “a atmosfera geral é semelhante: o mesmo calor viscoso enroscando-se nas criaturas; o mesmo meio familiar” (COELHO *apud* TELLES, 1978, p.104). De fato a protagonista de “As cerejas” é uma menina “sensível e desencantada”, mais jovem que Raíza, de *Verão no aquário*, e mais velha que a Virgínia do início de *Ciranda de Pedra* (1954), e representando “uma etapa intermediária entre elas” (COELHO *apud* TELLES, 1978, p.104). Seguindo, de certa forma, a linha de um *Bildungsroman* (como *Ciranda de Pedra*) mas em formato de conto, “As cerejas” se passa numa chácara de infância, onde a protagonista conhece os encantos e o desespero do primeiro amor. A admiração que devota ao belo primo Marcelo é a mesma que tem por Olívia, a tia sofisticada que mora na cidade e vai visitar Madrinha na fazenda. A sedução que Olívia exerce sobre a menina está representada no broche com enfeites de cerejas, as quais – vermelhas como o sangue menstrual – indicam uma iniciação:

Tia Olívia ajeitou com as mãos em concha o farto coque preso na nuca. Umedeceu os lábios com a ponta da língua.

(...) Aproximei-me fascinada. Nunca tinha visto ninguém como tia Olívia, ninguém com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo.

- É de cera? – perguntei tocando-lhe numa das cerejas.

Ela acariciou-me a cabeça com um gesto distraído. Senti bem de perto seu perfume.

- Acho que sim, querida. Por quê? Você nunca viu cerejas?

- Só na folhinha. (TELLES, 1978, p.98)

Como de praxe em Lygia, o acontecimento aparentemente fortuito e desprezível (como a fala distraída de tia Olívia acima) revela o fulcro da narração: a superioridade feminina da tia sobre a da menina é expressa na pergunta “Você nunca viu cerejas?”, e a resposta da protagonista-narradora, “Só na folhinha”, funciona como uma confissão de que ela, casta, ainda não conhece a vivência sexual, vislumbrada na figura sedutora da tia. Desde o início sabemos que a menina surpreenderá, numa noite de tempestade, tia Olívia tendo relações sexuais com Marcelo no quarto onde ela, a narradora, está indo levar uma vela (a luz elétrica fora cortada com o temporal). O descobrimento funciona para a menina como um rito de iniciação traumático, em que ela perde simultaneamente a admiração pelas duas pessoas que tinha em mais alta conta (como a criança que perde a admiração pela mãe quando a vê tocar um estranho no cinema, no conto “O menino”). Em vez de Olívia retribuir-lhe o fascínio tratando-a como a uma sobrinha querida, ela involuntariamente trai essa admiração relacionando-se com Marcelo, o filho de um primo, pelo qual deveria em princípio ter uma afeição maternal. Por sua vez o amado primo Marcelo a “inicia” na vida sexual através do corpo de outra pessoa, o da tia, a qual a narradora considerava perfeita em termos de requinte e sofisticação, um exemplo a ser seguido. Toda essa quebra de confiança adquire um tom mais trágico no conto quando ficamos sabendo, ao final, que um ano depois da cena da relação com a tia, Marcelo morre de uma queda de cavalo. A perda do amor é dupla, primeiro com a “traição”, em seguida com a morte, que torna a perda definitiva. Embora o conto - que é narrado em *flashback* pela protagonista que relembra - anuncie a cena da relação entre Marcelo e Olívia desde o início, não anuncia a morte de Marcelo. Percebemos, não obstante, essa morte no *tom* com o qual a narrativa é tecida; ao lembrar o trauma e metaforizar seu pesar no broche antigo (que a tia lhe ofertara ao final de sua visita), a narradora deixa transparecer uma dor tão profunda que intui-se a presença da morte nas lembranças:

A casa em meio do arvoredo, o rio, as tardes como que suspensas na poeira do ar – desapareceu tudo sem deixar vestígios. Ficaram as cerejas, só elas resistiram com sua vermelhidão de loucura. Basta abrir a gaveta: algumas foram roídas por alguma barata e nessas o algodão estoura, empelotado, não, tia Olívia, não eram de cera, eram de algodão suas cerejas vermelhas. (p. 96)

Analisemos os recursos estéticos utilizados por Lygia nesse trecho: as cerejas ainda não foram comparadas (indiretamente) a uma iniciação sexual, mas se numa releitura observarmos o

trecho acima, veremos que ele antecipa a aproximação delas com a sexualidade aviltada. Mais uma vez os objetos concentram significado com uma força suprema, mas sem perder a suavidade; ao contrário, a técnica de dizer o enredo através das imagens confere delicadeza (e ao mesmo tempo força) a atos e fatos que, ditos de maneira direta, decerto não teriam a mesma leveza e, paradoxalmente, o mesmo impacto (por expressarem fatos intensos de maneira amena, a intensidade deles fica como que mais exposta, por causa do contraste). A “vermelhidão de loucura” foi roída por baratas da mesma forma que a sexualidade imaginada num futuro romântico com Marcelo foi destroçada. Significativo também é o fato de as cerejas *não* serem de cera, como a menina imaginara, mas de algodão, material que se desfaz, que se esgarça. As cerejas não são de cera (inteiriças e firmes) como a menina pensara, da mesma forma que o amor não era belo como ela o idealizara, mas passível de desfazer-se e dilacerá-la.

O broche em forma de cerejas que fascina a narradora é para ela objeto de desejo, bem como são ícones ligados à sedução as folhas cuidadosamente colhidas por outra narradora para a fitoteca do primo, em “Herbarium”. O conto, também narrado em primeira pessoa, se passa no sítio da família, onde um primo botânico está hospedado a fim de convalescer de uma doença que, por debilitá-lo, impede-o de caminhar pelos arredores colhendo folhas para sua coleção. Por esse motivo é a narradora, criança ainda, quem faz a colheita, procurando folhas raras e belas para oferecer ao primo que, ao final do conto, deixa o sítio com uma amiga que vem buscá-lo. A iminente despedida do primo é assimilada de maneira especialmente sofrida quando a narradora observa, através de uma vidraça (uma bolha?), as carícias que ele dedica à amiga, fazendo com que a perda seja dupla por englobar não só a partida, mas também a rejeição.

Silviano Santiago (2002) vê a menina narradora de “Herbarium” como uma narradora típica dos contos lygianos, primeiro porque recolhe, do banal (folhas normalmente são parecidas), alguma coisa *distinta*, e segundo porque é uma inventora, uma mentirosa. O primo (aprendiz de cientista) tem horror à mentira, e exalta os atributos da verdade na mesma medida em que degrada as desvantagens do engano. No entanto a menina *precisa* mentir para ser atraente ao primo, por quem está fascinada; a sedução das folhas diferentes é a sedução das histórias que inventa para tornar-se interessante:

Podia dizer-lhe [ao primo] que justamente por me achar assim apagada é que precisava me cobrir de mentira como se veste um manto *fulgurante*. Dizer-lhe que diante dele, mais do que diante dos outros, tinha de inventar e fantasiar *para obrigá-lo a se demorar em mim* como se

demorava agora na verbena – será que não percebia essa coisa tão simples? (TELLES, 1999, p.129, grifos nossos)

Como a narrativa que encanta, a mentira é “fulgurante”, ao passo que a verdade é “apagada” e não faz com que o ouvinte (ou o leitor) “se demore” sobre ela. Verdade ou mentira, é preciso “vestir” o relato com o manto que brilha, com a linguagem sedutora. Lygia o faz em “Herbarium” criando a menina que por sua vez cria sua mentira que atrai: sabe que se for ela mesma não será amada, se sabe rejeitada pelo primo que partirá (duplamente, indo embora do sítio e depois morrendo, já que está doente), e precisa, além de mentir para chamar a atenção, vingar-se. A ocasião está na folha em forma de foice que ela encontra numa de suas andanças. Antes havia entregado ao primo uma linda folha em forma de coração que ele beijara e levava ao peito. Agora (já estamos no final do conto) encontrou a folha diferente, cujo desenho mortífero ela não sabe de onde vem mas desconfia de que possa ter advindo do cadáver de um besouro que havia pouco sumira e que talvez estivesse fossilizando-se na superfície vegetal. Não deseja dar essa folha ao primo enfermo; no ambiente mistificado em que vive (sua tia Clotilde lê o futuro no baralho), entregar a folha mórbida ao primo significará atrair sua morte. Mas o não-desejo é desejo, no hibridismo do amor não-correspondido e no desejo de vingança. A menina está como que pisando num terreno desconhecido (quicá seu rito de passagem):

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 vermelhas irregulares como pingos de sangue. Uma pequena foice ensanguentada foi no que se transformou o besouro? Escondi a folha no bolso, peça principal de um jogo confuso. Essa eu não juntaria às outras folhas, essa tinha que ficar comigo, segredo que não podia ser visto. Nem tocado. Tia Clotilde previa os destinos mas eu podia modificá-los, assim, assim! e desfiz na sola do sapato o ninho de cupins que se armava debaixo da amendoeira. Fui andando solene porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte. (p.135)

Ao final a menina dá a folha ao primo, já que este insiste para que ela lhe mostre o que está escondendo nas mãos. O primo amante da verdade não aceita nem a mentira que poderia salvá-lo, no universo simbólico da menina, e ela lhe entrega a folha (a morte), por mais que não o quisesse fazê-lo. Como o narrador lygiano, a menina-narradora (que levava a morte no bolso) quer “modificar os destinos” e evitar fazerem sofrer aqueles que ama (como Lygia pode querer evitar que suas personagens sofram), porém o sofrimento e a morte são inevitáveis, e a história precisa ser contada por inteiro: o amor e a morte estão “no bolso”, no mesmo bolso, e cada um precisará ser entregue a seu tempo.

No “bolso” do narrador (em terceira pessoa) de “A caçada” estão o fascínio estético e também a morte, entrelaçados. “Acoplado” à personagem, esse narrador também não sabe de onde vêm as lembranças não-nítidas do homem que vai todos os dias a uma loja de antiguidades para olhar uma velha tapeçaria pendurada na parede. A personagem sente um grande desconforto pois não consegue lembrar-se; a única fonte de respostas é a imagem de uma caçada na tapeçaria que está embaçada e empoeirada como a memória. Como um pintor que se expressa através dos quadros, colocando neles seus sentimentos conhecidos e ocultos, o imagético “A caçada” faz com que palavra e cena se mesquem, produzindo um conto no qual real, irreal, possível e fantástico se entrecruzem como num portal. “A caçada” talvez seja o “portal” para que entremos na essência do universo de Lygia. O clima é de dúvida, a personagem sofre pois tem medo de estar enlouquecendo, os elementos textuais conferem um certo estranhamento ao todo da narrativa. Nelly Novaes Coelho aponta essa estranheza como algo quase impalpável:

Aqui, desde as primeiras linhas, já se vai criando a atmosfera premonitória do desenlace final (embora imprevisível), uma atmosfera ambígua que se evolui do “cheiro de arca de sacristia” da “loja de antiguidades”, com “seus panos embolorados e livros comidos de traça”... Atmosfera opressa, como impregnada de poeira, que se vai adensando em torno da “tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja”. (COELHO *apud* TELLES, 1978, p.116)

O homem contempla a cena da caçada na tapeçaria e se assombra: “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (TELLES, 1978, p.114) Sente-se nauseado. Não deseja “estar dentro” mas sabe que está, teme e ao mesmo tempo precisa saber a verdade. A verdade é a “bolha” que estoura ao final: não só está na tapeçaria, como vai morrer; não é o caçador ou “o artesão que trabalhou na tapeçaria” (p.115) – é a caça, já ouve o assobio da seta voando pela folhagem, já presente a dor. A mistura dos planos é tão completa ao final que a loja de antiguidades parece tornar-se irreal (para personagem e leitor): a realidade está *dentro* da tapeçaria, como o destino do primo em “Herbarium” está “no bolso” da menina-narradora.

Lemos “A caçada” e nos perguntamos: por que essa angústia? Por que nos familiarizamos com ela (e a tememos), se sabemos estar nos domínios do fantástico, se sabemos ser impossível um ser humano transformar-se em animal e morrer dentro de um tecido? Tentamos (ousamos) nos aproximar do âmagô criador: por que Lygia teceu esse conto; seria sua intenção fabricar uma alegoria da própria escrita? (A ficção “engolindo” a realidade). Ou está em “A caçada” a metáfora do próprio abandono humano? Perguntamo-nos se acaso sua “inspiração” para produzir tal conto (a autora o inclui nas obras que afirma serem “o melhor de mim mesma”, TELLES, 2002, p.29) não veio de um desejo de falar sobre uma dor humana universal. Dor por não podermos “lembrar”, por não sermos capazes de responder perguntas

essenciais que permeiam nossa angustiada filosofia: de onde viemos? Para onde vamos? O homem “retorna” ao seio do tecido mas apenas para morrer!

Talvez essa morte, porém, possa significar não a destruição do ser, mas sua transformação. Escrever é conjugar imaginação e memória, e se durante a maior parte do conto a personagem está dentro de sua condição humana mas sente que antes dessa vida tivera uma outra, quando retorna a essa outra (na forma do animal da tapeçaria), não só se eterniza em imagem (em arte) como também pode “voltar” a um outro tipo de vida (como homem), já que antes de ser homem fora outra coisa – não há limites para as possibilidades imaginativas se expressarem através e além das lembranças. Por outro lado, embora a *memória* de ter sido um animal não esteja ainda nítida na personagem, esse animal está convivendo com a forma humana dela, apesar de em estado inanimado. É como se o conto fosse o relato de duas dimensões, intercambiáveis e ao mesmo tempo paralelas. É através da *imaginação* (da personagem, caso esteja delirando, da autora ou do leitor) que o inanimado da tapeçaria ganhará vida e que essa vida se unirá à vida externa à cena artística. A caçada tecida no pano ganha vida de maneira análoga à vida que pulsa na ficção (a tapeçaria torna-se viva quando o homem se lembra, do mesmo modo que um enredo torna-se vivo quando o leitor abre o livro e começa a lê-lo). E a morte, desferida pela seta aguda (como a ponta de um lápis), não é senão um recomeço: morte e vida se alternam e se combinam, da mesma forma que “A caçada” nasceu da dor estampada numa tapeçaria. Com o golpe da seta, quase escutamos, no meio de seu assovio, “Era uma vez...”

3 PALAVRAS FINAIS

Esperamos ter demonstrado com nosso estudo que a “palavra bolha” ou a “escrita bolha” de Lygia Fagundes Telles confere não só delicadeza ao fato trágico narrado mas também beleza ao processo narrativo. Procuramos expor em nossa análise que, através de seu narrador, que muitas vezes “não diz para dizer”, Lygia Fagundes Telles em sua opção por uma poética de inferências e digressões, em diálogo com a machadiana, logra como produto final de sua escritura uma obra de elevado teor estético. A narrativa afigura-se inúmeras vezes “elíptica”; a revelação dos fatos faz-se menos pelo relato do que pelo jogo dialogal entre personagens ou pelo monólogo interior do protagonista, tanto nas narrações em primeira pessoa quanto nas de terceira, nas quais o ponto de vista abdica de sua onisciência para “mesclar-se” ao pensamento parcial e limitado da personagem.

Essas personagens em sua maioria debatem-se nas malhas das próprias imbricações psicológicas, e seus conflitos refletem o grande conflito humano da incompreensão – de indivíduo por outro indivíduo e dele por si mesmo. Dentro do jogo dialogal, do monólogo interior, do fluxo de consciência ou de forma paralela a esses recursos estará uma narração que tem na elaboração que faz a personagem de suas percepções e na iconografia simbólica seu eixo semântico mais evidente – o universo narrativo de Lygia Fagundes Telles assemelha-se a um labirinto de possibilidades, e buscar suas saídas será como girar o eixo de um caleidoscópio: qualquer das visões que se escolha pôr na tela será provida de beleza. A cada leitura e releitura o labirinto estético oferecerá outra saída, ou seja, para cada conto haverá interpretações diversas e conforme se agrupam esses contos – como as imagens do caleidoscópio –, formando o desenho geral da obra lygiana, mais interdependentes ficarão as saídas do labirinto, o qual, palmilhadas as fronteiras simbólicas com crescente familiaridade, deixará de se afigurar labirinto ao leitor para transformar-se em apenas caleidoscópio: cada grupo de vidrilhos coloridos (cada conto) formará um desenho e cada desenho (cada interpretação) se agrupará novamente para formar outro, numa sucessão sempre nova, ao mesmo tempo familiar e desconhecida.

Esse narrador elíptico e digressivo precisa aproximar-se do fato traumático, e sua tática é o recurso estético da “palavra-bolha” – maneira lygiana de narrar que esconde e revela, num jogo que lembra o soprar das bolhas transparentes mas que ao mesmo tempo, como espelhos de ângulos variados refletindo a paisagem e depois refletindo outros espelhos com a mesma

paisagem (que já é outra), não são mais tão transparentes assim. O oscilar das suaves bolhas é a cadência narrativa lygiana, que flutua e segue por caminhos às vezes inesperados, como a bolha que se soprou em direção à janela mas que acabou se chocando com a parede. O estouro da bolha é o confronto inevitável com o choque, e o narrador não pode (nem deve) evitá-lo.

Lygia parece aludir a essa inevitabilidade quando descreve o “jogo” da captura da gota de mercúrio em *A disciplina do amor*:

A febre. O termômetro escapa da minha mão, parte-se o vidro pelo meio e a gota de mercúrio escapa e rola livre no ladrilho. Fico de joelhos tentando pegá-la mas ela foge roliça, densa, foge tão sagaz que me excito com o jogo, alcanço-a lá adiante mas ela entra debaixo do armário e agora me espia com sua pupila prateada, luzindo no canto escuro. Estendo o braço, toco-a de leve com a ponta do dedo e ela vem resvalando pelo declive do ladrilho, vem vindo ao meu encontro, inteira e intacta, protegida pela imponderável película de poeira que foi recolhendo em sua fuga. Consigo aprisioná-la, estou radiante, é minha! e a gota se fragmenta numa explosão silenciosa e os estilhaços – mil bolinhas de mercúrio – escorrem pelos meus dedos e se perdem no chão. (TELLES, 1998a, p.145-146)

Tendo continuado na vereda aberta por Machado de Assis e a estendido, Lygia Fagundes Telles, em seus oitenta e sete anos de vida e setenta e dois de carreira, é dona de obra extensa e rica, que não se esgotará, acreditamos, por mais que se analisem e examinem incansável e minuciosamente suas produções. Esperamos também que este nosso estudo tenha contribuído com a investigação sempre crescente da obra de Lygia e, dentro de seus limites de uma dissertação de mestrado, possa de alguma forma suscitar em possíveis futuros leitores, especialmente nos jovens estudantes que acaso não tenham ainda tido contato com a autora de *A estrutura da bolha de sabão* e *Ciranda de Pedra*, o desejo de conhecer e sobretudo perscrutar o universo dessa escritora brasileira que, em sua magnitude e apesar de reverenciada por setores nobres da crítica e pelo mais nobre de todos – o carinhoso público leitor –, ainda carece do reconhecimento que lhe é devido.

Natália Corrêa Nami,

29 de dezembro de 2010 / 19 de fevereiro de 2011.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *O guarani*. 5. ed.. Com ilustrações de Parlagreco. São Paulo: Melhoramentos, [19--].
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Cantiga de Enganar”. In: *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973. p.215-218.
- ASSIS, Machado de. *Contos consagrados*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].
- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. et al. *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.
- ATAÍDE, Vicente. “A narrativa de Lygia Fagundes Telles.” In: *A narrativa de ficção*. 3. ed. rev. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BALZAC, Honoré de. *O Pai Goriot*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. *Ilusões Perdidas*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERG, Tábata; SILVA, Emanuelle; TORRES, Roberto. “A miséria do amor dos pobres”. In: SOUZA, Jessé (Org.) *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRADBURY, M.; FLETCHER, J. (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Itatiaia Limitada. 1978. v.2.
- _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.235-263.

CARNEIRO, Flávio. “Lygia Fagundes Telles: Enquanto o Futuro Não Vem”. In: *No País do Presente – Ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CASTELLO, José. A escrita tornada corpo vivo. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 26 set. 2009. Caderno Prosa e Verso.

CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1978.

CHAVES, Anesia Pacheco e. “Ciranda de Amigos”. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*, São Paulo, n.5, p.21, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. “Comentários”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Organização, estudo e notas da Profa. Nelly Novaes Coelho. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. “Encontro com Lygia”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Organização, estudo e notas da Profa. Nelly Novaes Coelho. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p.viii-xiii.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts Institute of Technology, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales; TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

JOBIM, José Luís. “Foco Narrativo e Memórias no Romance Machado da Maturidade.” In: SECCHIN, Antonio Carlos; BASTOS, Dau; JOBIM, José Luís (Org.). *Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCAS, Fábio. “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”. *Revista Cult: Lygia Fagundes Telles, a prosa do imaginário*, São Paulo, Ano 2, n. 23, p. 12-17, jun.1999.

_____; PINTO, Manuel da Costa. “Entrevista: Lygia Fagundes Telles”. *Revista Cult: Lygia Fagundes Telles, a prosa do imaginário*, São Paulo, Ano 2, n. 23, p. 4-11, jun. 1999.

MASINA, Léa. “Apresentação”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p.5-6.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989. v.5.

MORICONI, Italo (Org.) *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOUTINHO, Nogueira. “A estrutura da bolha de sabão”. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Orelha.

MÜHLBERGER, Richard. *O que faz de um Rembrandt um Rembrandt?* Trad. Valentina Fraíz-Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NURIDSANY, Michel. Comentário no *Le Figaro*, Paris. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Quarta capa.

PAES, José Paulo. “Ao encontro dos desencontros”. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*, São Paulo, n.5, p. 70-83, 2002.

RÉGIS, Sonia. “A densidade do aparente”. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*, São Paulo, n.5, p. 84-97, 2002.

RITER, Caio. “A memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles”. *Ciências/Letras*, Porto Alegre, n.34, p. 105-118, julho/dezembro 2003.

SANTIAGO, Silviano. “A bolha e a folha: estrutura e inventário” *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*, Salles. São Paulo, n.5, p. 98-111, 2002.

SARAMAGO, José. “Ciranda de Amigos”. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*, São Paulo, n.5, p. 16-18, 2002.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Coleção Atualidade Crítica 7. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

_____. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Câne Editorial, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

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

_____. *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

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

_____. *Ciranda de Pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “Entrevista: A disciplina do amor”. LYGIA Fagundes Telles *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.5, p. 27-43, 2002.

_____. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Leonardo Monteiro et al. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

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

_____. *Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos escolhidos*. Seleção de Lea Masina. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. *Seleta*. Organização, estudo e notas da Profa. Nelly Novaes Coelho. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Verão no aquário*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WOOLF, Virginia. *Selected Short Stories*. London: Penguin Classics, 2000.