

KATHIA BRIENZA BADINI MARULLI

UM MERGULHO NAS ÁGUAS VERDES DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP
para a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Concentração:
Literatura e Vida Social)

Orientador: **Prof. Dr. IGOR ROSSONI**

ASSIS
2004

M389m Marulli, Kathia Brienza Badini
Um mergulho nas águas verdes de Lygia Fagundes
Telles./
Kathia Brienza Badini Marulli – Assis: UNESP/FCL,
2004.
ix, 136 f.

Orientador: Igor Rossoni.
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e
Letras / Programa de Pós-Graduação em Letras, 2004.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira. 3. Conto brasileiro.
4. Teoria Literária. 5. Literatura e vida social.

CDD 869.908
801.953

Para Enzo Marulli, meu marido, que me ensinou o que é o amor, e para Enrico e Giancarlo, meus filhos, frutos desse aprendizado, dedico esta obra.

“I hope you don’t mind
That I put down in words
How wonderful life is while you’re in the world”
(Elton John – *Your Song*)

Para meu pai, Joirdes Badini (*in memoriam*), e para minha mãe Esther Brienza Badini, que me ensinaram a viver, meu agradecimento especial.

Pai, agradeço a Deus pelo tempo que passamos juntos, na Terra, e pelo exemplo de bondade e caráter que você foi para mim. O que me consola é a esperança do reencontro e a certeza de que os laços que nos unem são mais fortes que a morte.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Igor Rossoni, meu orientador – sem o qual este trabalho não existiria – pelo apoio, paciência e efetiva participação;

Aos professores das disciplinas que cursei no Mestrado, Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves (F.C.L. – UNESP – Assis), Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra (IBILCE – UNESP – São José do Rio Preto) e Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci (F.C.L. – UNESP – Assis), pelos sólidos conhecimentos transmitidos;

Aos professores do curso de Especialização em Letras “A Literatura e o Ensino da Literatura”, da F.C.L. – UNESP, Câmpus de Assis, em especial ao Prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho, que me forneceram os subsídios que tornaram possível minha participação no Mestrado;

À Profa. Dra. Ana Maria Gottardi, da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília – UNIMAR, pelo auxílio na elaboração do pré-projeto;

À amiga Valéria Pereira, por estar sempre presente, ao longo desses vinte anos, mesmo quando os quilômetros nos separam;

À Profa. Heloísa Helou Doca, da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília – UNIMAR, querida amiga e companheira nas aulas e nas viagens a Assis, pelo incentivo durante o curso e o desenvolvimento deste trabalho;

À Profa. Marisa Amarante Cheung Gavassi, exemplo de competência, dignidade e profissionalismo, pelas minhas primeiras noções de Teoria da Literatura;

À Profa. Lúcia Correia Marques de Miranda, da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília – UNIMAR, pelas sugestões e pelo apoio na minha nova carreira;

À Profa. Dra. Elêusis Mirian Camocardi, coordenadora do curso de Letras da Faculdade de Comunicação, Educação e Turismo da Universidade de Marília – UNIMAR, pela confiança, incentivo e amizade;

À Profa. Gecely Dutra Bertão (*in memorian*), por todo carinho que sempre me dedicou;

A Maria do Carmo Leite (*in memorian*) por ter despertado em mim, quando pré-adolescente, o prazer da leitura;

Ao Prof. José Lopes dos Santos, meu primeiro professor de Língua Portuguesa, pelos profundos conhecimentos transmitidos e pelo exemplo de como deve ser um professor;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Assis, pela colaboração e eficiência;

Aos funcionários Marcílio e Tereza, da Biblioteca da Universidade Católica de Santos – UNISANTOS, por me possibilitarem o acesso ao acervo;

A todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho.

“Não, não vou por aí! Só vou por onde

Me levam meus próprios passos...”

(“Cântico negro” – José Régio)

“Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!”

(“A hora e a vez de Augusto Matraga” – Guimarães Rosa)

RESUMO

Após uma breve revisão sobre as características do conto e a evolução do gênero no Brasil, foram analisados os textos de *Antes do baile verde*, obra de Lygia Fagundes Telles, publicada em 1970, e que reúne contos escritos no período de 1949 a 1969, representativos de vinte anos de dedicação da autora ao gênero. Sempre que possível, levou-se em consideração o contexto histórico em que a obra foi criada, empregando-se – como suporte teórico – as conceituações de Gérard Genette sobre o discurso da narrativa.

Estabeleceu-se uma analogia entre a prosa de Lygia Fagundes Telles e as águas de um rio – daí o título escolhido para a dissertação. Os contos foram agrupados de acordo com a temática que lhes anima as convicções. Assim, os contos relacionados à infância compuseram o item “As águas rasas do riacho”; aqueles de temática densa, mais relacionados à idade adulta, formaram o segmento “O rio denso e profundo” e, finalmente, as narrativas com temas que se aproximam do fantástico, agruparam-se em “Redemoinhos: as águas misteriosas”.

Representante de um grupo de escritores que realiza uma ficção psicológica de tom intimista, Lygia Fagundes Telles provoca, com seus textos, uma contínua reflexão sobre a vida moderna e sobre a hipocrisia de determinadas relações sociais. A facilidade na apresentação sintética dos fatos, concentrada nos detalhes, o uso de um vocabulário despojado e os temas desenvolvidos, na maioria das vezes, por meio de cenas banais do cotidiano de qualquer cidadão comum, devem ser os principais fatores que contribuem para a popularidade dos contos de Lygia.

Com uma narrativa de grande agilidade, fundamentada principalmente no emprego de diálogos, e tirando proveito das características determinantes do modo *showing* de narrar, o que dá ao leitor a sensação de ser um observador dos fatos, Lygia Fagundes Telles parece ter como principal objetivo o despertar das emoções em seus leitores. Trabalhando com intensidade e tensão narrativa, promove combinação de tom e acontecimento garantindo – na construção – o efeito desejado.

Lygia, aparentemente, pretende que o leitor participe da construção dos textos. Pelo uso da elipse e da sugestão, a autora convida o leitor para um mergulho nas águas verdes de sua ficção, de onde – supostamente – ele sairá modificado.

PALAVRAS-CHAVE: conto brasileiro, ficção intimista, discurso da narrativa.

SUMÁRIO

	página
DEDICATÓRIA.....	i
AGRADECIMENTOS.....	iii
EPÍGRAFE.....	vi
RESUMO.....	vii
SUMÁRIO.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
I – REFLEXÕES SOBRE O CONTO. A PRESENÇA DE LYGIA FAGUNDES TELLES NO PANORAMA LITERÁRIO BRASILEIRO.....	3
II – ANÁLISE DE <i>ANTES DO BAILE VERDE</i>	22
1 – As águas verdes de Lygia.....	22
1.1 – As águas rasas do riacho.....	23
1.2 – O rio denso e profundo.....	62
1.3 – Redemoinhos: as águas misteriosas.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

INTRODUÇÃO

A simplicidade da obra de Lygia Fagundes Telles seja – talvez – um dos fatores que faz com que os acadêmicos não se sintam muito atraídos por essa escritura. Foram justamente esses aspectos – a ausência de contundência discursiva e a pequena quantidade de pesquisas desenvolvidas na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Assis, até o momento, – que determinaram a escolha de um dos livros desta autora como objeto de estudo.

Pensando dessa maneira, optou-se por trabalhar com a coletânea *Antes do baile verde*, publicada em 1970, e que reúne vinte contos escritos no período de 1949 a 1969, representativos de vinte anos de dedicação da escritora ao gênero. Foram estabelecidos como objetivos da presente pesquisa a análise dos contos que compõem a obra escolhida, observando-se, além da temática, os recursos estruturais empregados.

A fim de alcançar os objetivos propostos, o trabalho foi dividido em duas partes. Inicialmente, foi realizada uma breve revisão a respeito da evolução do gênero conto no

Brasil, e da posição da escritora nesse panorama. A seguir, efetuou-se o estudo da obra de Lygia Fagundes Telles, empregando como suporte teórico – sempre que possível – as conceituações de Gérard Genette sobre o discurso da narrativa.

Com relação às análises dos contos, – frisa-se – observou-se também a temática, levando-se em consideração, sempre que oportuno, o contexto histórico em que a obra foi criada, bem como seus elementos estruturais. Na tentativa de tornar o texto mais agradável, estabeleceu-se uma analogia entre a prosa de Lygia Fagundes Telles e as águas de um rio, o que justifica o título escolhido para a dissertação. Assim, os contos em destaque foram agrupados, de acordo com o tema principal, e estudados em três capítulos diferentes: “as águas rasas do riacho”, com motivos e personagens relacionados à infância; “o rio denso e profundo”, onde o objeto principal é o desencontro das personagens e o conflito das relações humanas, e “as águas misteriosas”, nos quais são encontrados temas relacionados ao mistério e ao fantástico.

Para alguns críticos mais exigentes, a obra escolhida talvez não seja das mais elaboradas de nossa literatura, seja do ponto de vista lingüístico, seja do aspecto estilístico. Entretanto, mesmo os autores e livros considerados medianos têm a sua importância no plano geral da literatura. Afinal, são eles que dão a sustentação para que surja o excepcional, o genial, dentro do estilo ou do período cronológico a que pertencem. Partindo-se desse princípio, até as obras mais modestas merecem ser estudadas. Além disso, com a grande variedade de livros e autores existente na Literatura Brasileira, nos parece, nessa fase de reflexão, um desperdício abordar assuntos que já foram exaustivamente destrinchados.

I – REFLEXÕES SOBRE O CONTO. A PRESENÇA DE LYGIA FAGUNDES TELLES NO PANORAMA LITERÁRIO BRASILEIRO.

Determinar a data e a circunstância em que se deu o surgimento do conto é tarefa praticamente impossível. Contar histórias é um ato inerente à condição humana e, portanto, pode-se afirmar que desde que o homem aprendeu a comunicar-se com o semelhante passou a fazer relatos sobre aventuras e derrotas, medos e esperanças, alegrias e apreensões. As melhores histórias perpetuaram-se ao longo do tempo, sendo transmitidas de geração para geração, estabelecendo, assim, o que se tem por “tradição oral”.

Nascido do povo e utilizado como forma de entretenimento nos círculos sociais ou familiares, o conto é, aparentemente, o mais antigo gênero narrativo. De acordo com as opiniões de Jorge Luis Borges e do crítico e escritor espanhol Juan Valera (citados por Coronado, 1969/1970, p.16), o conto existe desde os primórdios da literatura universal. Entretanto, se for considerada literatura apenas aquela que é representada pelos textos escritos, o conto é anterior a ela. Como afirma a professora e poeta Walnice Nogueira Galvão (1983) o conto, a ação de contar, é imemorial e anterior à literatura. Assim, o conto,

“por ser ‘lo primero que se inventó’ na arte pela palavra, antecedeu o nascimento da literatura; está na pré-história literária de todos os povos” (Coronado, 1969/1970, p.17).

A partir de determinada época, essas pequenas narrativas deixam de ser apenas expostas verbalmente e passam a ser registradas por meio da escrita. “Os que reduziram os primeiros contos orais à forma escrita limitaram-se, em geral, a recolher criações anônimas, que outros, mais tarde, ao reescrevê-las, à sua maneira, procurariam ampliar, enriquecer e embelezar” (Magalhães Jr., 1972, p. 10). É a partir do momento em que as histórias passam para o papel, em que os contos alcançam a possibilidade de se perpetuarem ao longo do tempo, que essas narrativas efetivamente se tornam parte integrante do *corpus* literário de determinada sociedade.

O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. (Lima, 1952, p. 8-9)

Com relação às origens remotas do conto, existem diferentes hipóteses. Uma das mais difundidas admite como ponto de partida os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* – que devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de Cristo. Juan Valera assinala que os contos existiram na Grécia desde o início de sua civilização, tendo sido Partênio de Nicéia um dos primeiros a compilá-los.

Na antigüidade, a forma de apresentação dos contos não segue um padrão único. Assim, enquanto alguns espécimes desse gênero literário são apresentados como histórias isoladas, independentes, outros aparecem inseridos no corpo de narrativas mais extensas.

Também não havia uma definição precisa do que era ou não um conto. “Na Idade Média, conto, anedota, parábola, exemplos morais, fábula, novela e romance se confundiam” (Magalhães Jr., 1972, p. 10). Posteriormente, os vários tipos de narrativa existentes passaram a ser classificados de forma distinta, por meio da observação de algumas características básicas. “Pelo nome de conto ficaram então conhecidos os breves relatos de episódios imaginários geralmente transmitidos ao leitor como fatos acontecidos” (Magalhães Jr., 1972, p. 11).

Como marco importante na trajetória do gênero, nessa época, deve-se citar as *Mil e uma noites* (século X), que saem da Pérsia e atingem o Egito (século XII) e a Europa (século XVIII).

As mais famosas coleções de contos, aparecidos durante a Idade Média e na época do Renascimento, se incluíam no gênero que os alemães qualificaram de *Rahmenerzählung* (novela enquadada). Eram narrativas apresentadas dentro de um quadro ou moldura, que geralmente supunha uma reunião de pessoas, por um motivo qualquer, passando cada uma delas a contar uma história, para deleite dos circunstantes, a fim de matar o tempo. (Magalhães Jr., 1972, p. 27)

Dentre as histórias enquadadas ou de moldura, as mais famosas são o *Decameron* (1350), de Giovanni Bocaccio – “reconhecido como uma obra-prima e que lançou as bases do conto, na forma que se tornou clássica”, de acordo com a opinião de Magalhães Júnior (1972, p.12) – e os *Canterbury Tales* (1386), de Geoffrey Chaucer. Esta técnica de apresentação das narrativas foi retomada por outros escritores, no século XVI, como por exemplo Giovanni Francesco Straparola (*Le Piacevoli Notti*, obra em dois volumes, produzida entre 1550 e 1553), Margarida de Angoulême, rainha de Navarra (*L’heptaméron*,

1559) e Antonfrancesco Grazzini (*Le Cene*, composta por vinte e dois contos escritos de 1566 a 1582 e, posteriormente, reunidos em três volumes).

É no século XVI “que surge o primeiro contista em Língua Portuguesa, dentro da acepção moderna: Gonçalo Fernandes Trancoso, autor dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, publicados em 1575” (Moisés, 1971, p. 109).

Como marco importante do século XVII pode-se citar as *Novelas Exemplares* (1613), de Cervantes, que, de acordo com suas próprias palavras, teria sido o primeiro autor de contos em castelhano. Observe-se a preocupação do autor em garantir a originalidade das nove novelas que compõem o livro, no prólogo da obra:

... eu me considero – e assim o é – o primeiro a novelar em língua castelhana, pois as inúmeras novelas que nela andam impressas são todas traduzidas de língua estrangeira e estas aqui são minhas mesmo, não são imitadas, nem roubadas; concebeu-as o meu talento, pariu-as a minha pena e vão crescendo nos braços da imprensa. (Cervantes, 1970, p. 11)

No final do século, aparecem os *Contos da Mãe Gansa*, de Charles Perrault e no século XVIII, as fábulas de La Fontaine e as narrativas de cunho filosófico e satírico de Voltaire. O conto filosófico criado por Voltaire tem como objetivo a discussão de idéias, e não apenas servir como fonte de diversão. François-Marie Arouet – que adotou Voltaire como pseudônimo literário – era um dos freqüentadores das reuniões promovidas pela Duquesa du Maine, das quais participavam escritores e mundanos. Nesse grupo, a punição para qualquer ação inoportuna, indiscreta ou desastrada era escrever um conto “na hora”. Assim surgiram os primeiros contos de Voltaire (Milliet, 1979, p. 11).

No século XIX, o conto atinge o auge. Passa a ser uma forma literária respeitada e amplamente cultivada. Se, numa análise retrospectiva, até o século XVIII era necessário procurar os autores que mereciam referência, a partir do XIX torna-se difícil estabelecer os que devem receber maior destaque, tamanha a quantidade de excelentes escritores que passam a se dedicar ao conto.

Nomes como Balzac, Flaubert e Maupassant, Poe e Tchekov, bem como Machado de Assis e Eça de Queirós ilustram a excelência daquele momento na história do conto. É ainda no século XIX que começam a se estabelecer os princípios de uma teoria sobre o gênero, a partir de textos e experiências dos próprios contistas.

Além da importância como contista – criador de um estilo que influencia diversos escritores até os dias atuais –, Edgar Allan Poe pode ser considerado o primeiro teórico do conto literário. Em 1845, ele publica *A filosofia da composição*, ensaio no qual se propõe a explicar como deve ser construída uma obra de ficção. Poe estabelece como ponto de partida a consideração do efeito que o autor quer produzir no leitor. A partir daí, emprega as “combinações de tom e acontecimento” que mais poderiam auxiliá-lo na construção do efeito pretendido. E afirma que “(...) é evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los.” (1985, p. 104).

No mesmo ensaio, Poe discorre ainda sobre a importância da extensão da obra, pois a ela está relacionada a unidade de impressão, e afirma que, se para a leitura da obra “se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído” (1985, p. 103). A obra deve emocionar intensamente o leitor – e “todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (1985, p.

103). E, conclui que “(...) a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito.” (1985, p. 104).

Meu primeiro objetivo, como de costume, era a originalidade. (...) A verdade é que a originalidade (...) de modo algum é uma questão, como muitos supõem, de impulso ou de intuição. Para ser encontrada, ela, em geral, tem de ser procurada trabalhosamente, e embora seja um mérito positivo da mais alta classe, seu alcance requer menos invenção que negação. (Poe, 1985, p. 108-109)

Além de Poe, outros contistas contribuíram para a construção de uma teoria do conto, por meio de concepções particulares. Devem ser citados – devido à importância de considerações – Maupassant, Tchekhov e Julio Cortázar. No Brasil, Machado de Assis (indiretamente, nos prefácios) e Araripe Júnior são, de certo modo, os nossos primeiros teóricos do conto.

Após as considerações feitas a respeito do gênero conto, talvez seja possível resumir e comentar as principais características. A começar pelo tamanho – espera-se que seja uma narrativa curta, com a extensão de uma página ou um parágrafo (microconto) – sendo a maioria composta por até vinte páginas (contos com cerca de quarenta páginas são considerados longos). O conto, de maneira geral, apresenta unidade de tempo e de espaço. A história, simples e de ação única, transcorre em algumas horas, um dia, e em um mesmo ambiente. Caracteriza-se ainda por ter um conflito único e um número limitado de personagens. O ponto de vista, normalmente, não sofre alterações. Como a ação é concentrada, tudo deve contribuir para um mesmo fim (o que Poe chama de unidade de efeito). É difícil a utilização de longas descrições e caracterizações no conto. O desperdício

de elementos no texto deve ser zero. Na opinião de Tchekhov, o conto deve ter força, clareza, condensação e novidade. Para outros autores, o objetivo do conto é sempre desvelar a essência por trás da aparência.

Na opinião de Coronado, a forma substancial do conto deve apresentar características próprias, que o diferencie de outros tipos de narrativa. O autor define que “a narrativa do conto é monotemática, monofacética, monoclimática e objetivante” (1969/1970, p. 33). Assim, diferentemente da novela ou do romance, no conto deve haver unidade temática. O fato de possuir um único tema, geralmente condiciona a narrativa a ser um relato breve – sendo que esta brevidade deve ser entendida como um conceito relativo, pois existem contos de extensões variadas. Como consequência de ser monotemático, o conto apresenta limites fixos e precisos: o evento que está sendo abordado possui começo e fim. Ao contrário do que acontece com o romance, o conto não permite uma “multiplicidade ou pluralidade temática feita de temas secundários em torno a um ou mais temas principais” (Coronado, 1969/70, p. 34).

O conto – ainda de acordo com a nomenclatura proposta por Coronado – é também monofacético. Isso quer dizer que o tema da narrativa é tratado por uma única perspectiva. O grau de monofacetismo aplicado ao conto pode ser variável. Deve, entretanto, estar presente, pois é um traço relevante desse tipo de narrativa – tanto a novela quanto o romance são polifacéticos, oferecendo personagens e objetos em volume, nas suas várias dimensões, situando-os no tempo e no espaço, analisando e apresentando aspectos de suas personalidades, às vezes de maneira aprofundada.

A narrativa do conto oferece-nos, predominantemente, um perfil: aquele que faz ou com que se faz o conto. Daí seu desinteresse geral pelo contexto exterior ou situacional (tempo-espaco-ambiente), pela explicitação do mundo interior (análises psicológicas, etc.), pelo arredondamento de seus integrantes; prefere-os perfilados e monofacéticos. (Coronado, 1969/70, p. 34)

O monofacetismo a que Coronado se refere não deve ser confundido com o recurso técnico empregado pelo narrador e denominado ponto de vista. Assim, “um conto só oferece uma faceta, enquanto que pode oferecer vários pontos de vistas” (Coronado, 1969/70, p. 35).

A novela e o romance são policlimáticos, ou seja, ao longo da narrativa existem variações climáticas, com a alternância de momentos de clímax e anticlímax. O conto possui como característica distintiva ser monoclimático, como consequência das duas características apresentadas anteriormente – apresentar apenas um tema e uma única faceta. O conto apresenta um só clímax e um só ápice – responsáveis, na maioria dos casos, pela tensão narrativa, que prende a curiosidade e desperta o interesse do leitor.

Finalmente, por ser uma narrativa objetivante, o narrador procura evitar “aparecer como intérprete” dos fatos narrados (Coronado, 1968/70, p. 39). A forma narrativa do conto deve tender, portanto, ao relato puro e simples dos acontecimentos. Ainda de acordo com Coronado, podem ser citadas três consequências principais dessa objetividade do conto. A primeira, é o predomínio do “caso” sobre as personagens, ou seja, o “caso” absorve as personagens, que se tornam, praticamente, instrumentos *dos* e *para os* fatos. Ocorre, também, o predomínio do relato sobre a análise, o que se traduz com a existência de uma maior preocupação com os fatos em si do que com as motivações das personagens. E, finalmente, há o predomínio do “caso” sobre o ambiente, o que se traduz pela quase total

inexistência de descrições, no conto. As referências feitas ao ambiente, quando existem, estão em pequena quantidade e são feitas de forma geralmente rápida.

Por meio do estudo de uma grande quantidade de obras de escritores de nacionalidades variadas, na tentativa de estabelecer uma teoria do conto ou de, pelo menos, conhecer “certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável”, Julio Cortázar conclui que o conto é um “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (1974, p. 149).

Após essas breves considerações a respeito das características e peculiaridades do conto, retomamos nosso resumido panorama cronológico sobre o gênero, enfocando, a partir deste momento, a trajetória do conto brasileiro.

Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo, publicado em 1855, é considerado por Fábio Lucas como o primeiro marco da história do conto no Brasil. O livro reúne sete histórias contadas por jovens rapazes, enquanto se embriagam em uma taverna. Os mesmos elementos temáticos estão presentes em cada um dos contos. São episódios sombrios, repletos de crimes, vícios, paixões e perversões sexuais. Essa obra “inaugura uma tradição em nossa literatura (jogo seqüencial) ao estabelecer uma unidade de personagens, de tema ou de atmosfera, formada por agregados narrativos de relativa autonomia” (Lucas, 1983, p. 114). A obra de Álvares de Azevedo pode ser considerada tanto como uma novela formada por sete episódios, quanto como uma coletânea de sete contos e nela ocorre uma unidade de personagens e de tema ou atmosfera, apesar da relativa autonomia de cada narrativa que compõe o livro.

Com o surgimento da imprensa periódica mantida por anúncios, ainda no século XIX, ocorre a popularização do gênero. Os jornais passam a ser o veículo principal de publicação, espaço privilegiado por ser de fácil acesso para o leitor, além de proporcionar a criação do hábito de leitura da ficção em um grande número de pessoas. A publicação nos jornais acaba por ditar algumas regras a serem cumpridas pelo gênero literário. Assim, “a forma do conto (...) é determinada pelo caráter de seu veículo, a imprensa periódica: leitura de uma só vez, extensão curta, efeito único, apenas um enredo” (Galvão, 1983, p. 169).

Tem-se, então, o segundo marco da história do conto no Brasil, Machado de Assis, o maior representante da prosa brasileira, reconhecido e consagrado além das fronteiras do território nacional. Em 1870, é publicado o primeiro volume de contos, *Contos fluminenses* e, três anos depois, surge o segundo, *Histórias da meia-noite*, sendo ambos considerados pela crítica como apenas medianos. Entretanto, já nos contos desses dois livros encontram-se as características marcantes do estilo machadiano, como o diálogo que ele estabelece com o leitor, a ironia, o estudo da alma humana (principalmente da feminina). A maturidade artística do Machado contista é atingida – de acordo com a crítica – no terceiro livro de contos, *Papéis avulsos*, de 1882. Em vida, Machado de Assis publicou, ainda, as coletâneas *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias de casa velha* (1906).

Dotado de grande talento para a história curta, Machado de Assis escreveu cerca de duzentos contos, alguns histórias românticas, leves, como as do início de carreira, mas, na grande maioria, narrativas densas e intrigantes. Na opinião de muitos críticos, o contista Machado de Assis supera o romancista. É um dos melhores contistas mundiais, e foi com a obra deste autor que, provavelmente, o conto atingiu o ponto culminante, no tocante à

consciência do teor literário, no século XIX. A obra de Machado de Assis também pode ser considerada como incentivadora da modernização do conto brasileiro, pois já anuncia modificações que se instalaram posteriormente, como a oralidade, o sentimento de intimidade com as personagens e com o ambiente e a diminuição da distância entre narrador e leitor.

Outro escritor que constitui um marco pré-moderno na história do conto brasileiro é Monteiro Lobato. “Lobato estimava a técnica de preparar o efeito e a surpresa, como se o conto fosse um mecanismo disparado pela frase inicial da narração” (Lucas, 1983, p. 117). É com Monteiro Lobato que o gênero conto se populariza definitivamente no Brasil. *Urupês*, publicado em 1918, é “o livro de contos mais lido em nossa história literária” (Lucas, 1983, p. 117).

Lobato, no seu processo narrativo, apelava para truques de fácil efeito, como a caricatura, o gracejo e o patético de cenas melodramáticas. Mas já apresenta uma linguagem menos rígida e convencional, uma consciência da palavra como autêntico veículo de comunicação, ao invés de mera exibição de louçanias e artifícios verbais. (Lucas, 1983, p. 117-118)

No século XX, além da consolidação do conto nos moldes tradicionais, surge uma nova safra de autores que experimentam fórmulas distintas da tradicional, aventuram-se por novos caminhos e conseguem moldar diferentes faces para o gênero. Internacionalmente, nomes como Somerset Maugham, James Joyce, Franz Kafka, José Régio, Milan Kundera, Vladimir Nabokov, Horacio Quiroga, Miguel Torga, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortazar, Jorge Luis Borges, José Saramago são alguns dos contistas mais representativos do período.

No Brasil, com o advento do Modernismo, a partir da realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, tem início uma revolução artística, verdadeira ruptura em relação aos modelos literários tradicionais. A inovação criativa está representada pela reflexão crítica a respeito da linguagem, bem como pelo caráter nacional e o sentido de atualidade impressos nas obras do período. Sofrendo a influência da filosofia pragmatista e do psicologismo, o Modernismo valoriza as motivações subconscientes do escritor, a força do indivíduo na produção literária, em oposição às concepções realistas, que tendiam a minimizar essa força.

Na opinião de Fábio Lucas, “Mário de Andrade é indiscutivelmente o grande contista a assimilar as formas novas e a encaminhar o relato segundo uma técnica de eliminação da distância entre o texto e o leitor” (1983, p. 118). É ainda Mário de Andrade o autor da polêmica afirmação “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1955, p. 5), questionando – dessa forma – a importância da existência de regras e características estabelecidas pelos teóricos e pelos próprios contistas, que determinavam o que poderia ou não ser rotulado como tal.

O psicologismo, presente na obra de Mário de Andrade, e que marcaria tanto o regionalismo de Graciliano Ramos quanto a literatura urbana introspectiva na década de 30, alcançaria, nos anos seguintes, grandes proporções. As possibilidades literárias se multiplicam com a busca de revelar os mecanismos de funcionamento da alma humana.

A literatura praticada a partir de então pode ser considerada mais como moderna do que como modernista. “Uma das facetas da modernidade da ficção consiste exatamente na delegação que se dá ao leitor de arbitrar o sentido da obra, operando com o autor o andamento da narrativa por domínios psicossociais de onde a significância é extraída”

(Lucas, 1983, p. 126). Ocorre a confecção de uma literatura mais madura, que se aproveita das possibilidades abertas pelo movimento modernista para traçar caminhos próprios. Estamos diante dos autores contemporâneos.

Em contraponto à prosa rica e poética de Guimarães Rosa, surge a narrativa despojada e clara de Lygia Fagundes Telles, cuja estréia como escritora ocorre na década de 40. Abordando os conflitos pessoais e confeccionando uma prosa de tendências introspectivas, Lygia retrata, principalmente, personagens angustiadas do universo urbano paulista. São marcas freqüentes de seu estilo a mescla de diferentes períodos temporais (alternância entre passado, presente e futuro, por meio de anacronias narrativas), a caracterização das personagens por meio da focalização de outras personagens – que podem ou não assumir o papel de narrador –, a ênfase à descrição gestual, a utilização continuada de diálogos.

Exemplificando as alterações estruturais que passam a acontecer nos textos, pode-se citar o uso do estilo indireto livre que, apesar de aparecer na ficção brasileira desde Manuel Antônio de Almeida, torna-se muito mais empregado a partir do movimento modernista.

Observe-se em *Autran Dourado*, em *Clarice Lispector* ou em *Lygia Fagundes Telles* o primado do narrador em primeira pessoa ou a maestria com que normalizaram o estilo indireto livre, achegando-se a consciência da personagem, a vivência interior, à percepção do leitor. Esse tom confidencial, tornado segunda natureza, sem os traços rudes das primeiras experiências, sem a agressão do insólito, é conquista da modernidade. (Lucas, 1983, p. 127).

São vários os autores que passam a se dedicar à narrativa curta. Em comum, apresentam um certo despojamento, como é citado por Fábio Lucas: “a visão moderna do conto encarregou-se de despojar a narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo,

tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos” (1983, p. 119-120). A linguagem empregada é mais próxima do leitor. Além disso, chega-se mesmo a instigar sua co-participação nas situações dramáticas construídas.

Anteriormente, o conto se apresentava como uma peça acabada, exposta à avaliação do leitor, a conduzir uma anedota, um mistério a ser resolvido e liquidado. Este se punha mais como um espectador, sem envolvimento pessoal no fluxo do relato. Proliferavam recursos retóricos que mantinham o leitor à distância. (Lucas, 1983, p. 122)

Apesar da utilização de nomenclaturas distintas por diferentes autores, parece haver concordância no delineamento dos aspectos formais que são próprios ao gênero conto. Entretanto, com o uso desses componentes, chega-se a uma grande multiplicidade de tipos de contos. Herman Lima estabelece a seguinte classificação: “dum modo geral, os contos podem dividir-se em duas categorias: universais e regionais, subdivididos, por sua vez, em contos humorísticos, psicológicos, sentimentais, de aventura e de mistério, policiais, etc.” (1952, p. 32). Posteriormente, no mesmo trabalho, Lima afirma “mais estritamente, temos os contos históricos, os urbanos, os comemorativos, os puramente imaginários ou fantásticos” (1952, p. 32).

Finalmente, empregando outra maneira de classificação, Fábio Lucas distingue dois tipos de contos, com características estilísticas próprias. No primeiro, o *conto enquanto anedota* ou *conto de enredo*, todas as partes que constituem a narrativa dependem de um objetivo preconcebido, o efeito único que se busca atingir com a cena final. Com estrutura essencialmente dramática, a narrativa proporciona ao leitor um trajeto linear a seguir, que tem a cena final como meta a ser alcançada. “O final tem a propriedade de iluminar, quase

que instantaneamente, todos os antecedentes temáticos, ocasião em que se desfazem as ligações contraditórias e se efetiva o que Tomachevski chama de *desfecho regressivo*” (Lucas, 1982, p. 108).

O conto de enredo sofre influências estilísticas do realismo e do naturalismo. Já o *conto de atmosfera* – “que surge por oposição estética” e é “mais simbolista e estetizante” (Galvão, 1982, p. 169-170) – privilegia a sugestão de ambientes e a criação de estados de espírito, sem se prender a um enredo forte ou a um desfecho determinante. Aparentemente, existe no conto de atmosfera uma maior preocupação para o “processo da escrita, para um referencial menos externo e mais voltado para o próprio processo narrativo, enfim, para uma literariedade mais abundante” (Lucas, 1982, p. 107).

O conto brasileiro contemporâneo, assim como os outros gêneros literários, não poupa o leitor, não lhe faz concessões. “A ficção não tem mais estória, ou seja, não há o que contar. De outro lado, cresceram ensaisticamente os problemas, a vida interior, a introspecção. (...) A invenção do episódio cedeu lugar ao mergulho na natureza humana” (Ataíde, 1973, p. 63).

Os contos tradicionais, assim como a novela e o romance, apresentavam uma simetria do enredo, enquanto os atuais apresentam uma assimetria da estrutura. (...) Grande número de escritores, contudo, fazem as vezes de termo médio, como Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Adonias Filho, já que muitas de suas narrativas são simetricamente estáticas, quase sempre as escritas em terceira pessoa, enquanto outras são de estrutura assimétrica, mormente as de primeira pessoa. Esses artistas representam um choque de posições, no plano histórico (Ataíde, 1973, p. 65).

Ao comparar o conto de enredo com o de atmosfera – o modelo tradicional em oposição ao moderno – Lucas afirma que “antes, o conto tinha equivalência com o soneto

(rigoroso jogo de armação, exterioridade numérica) e o drama (exploração do clímax, da catástrofe ou da teatralidade). Agora, comporta-se como um poema” (1982, p. 107).

A prosa límpida de um Dalton Trevisan, de um Rubem Fonseca, de um Luís Vilela, é fruto de um longo percurso.

Nota-se igualmente o recheio metafísico que a prosa de ficção vai ganhando no período moderno, de que são testemunhos os contos de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado, Murilo Rubião.

A anedota literária perde o seu mero propósito recreativo para ganhar espessura poética. Deste modo, vão-se diminuindo os circunlóquios expositivos acerca das personagens, as descrições pitorescas do ambiente para se dar ênfase ao drama existencial. (Lucas, 1982, p. 119-120).

Entre os contistas e romancistas da atualidade, a ficção psicológica de tom intimista que já fora representada nos anos de 30 e 40 continua a ser explorada por Lygia Fagundes Telles, Fernando Sabino, Josué Montelo, Dalton Trevisan, Autran Dourado e Carlos Heitor Cony, escritores de “invulgar penetração psicológica”, como são qualificados por Alfredo Bosi (1974, p. 435). Ainda de acordo com Bosi, eles “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagens a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa” (1974, p. 435). A evanescência e o mistério de que se compõem as personagens estão presentes em Murilo Rubião, Clarice Lispector, Autran Dourado e Lygia Fagundes Telles. Os textos desses escritores, respeitadas as peculiaridades próprias, buscam, de maneira geral, provocar uma contínua reflexão sobre a vida moderna e sobre a hipocrisia de determinadas relações sociais.

Técnicas diferentes de composição e de estilo matizam a prosa psicologizante, que pode apresentar-se partida e montada em *flashes*, como nas páginas urbanas de José Geraldo Vieira; empostada nos ritmos da observação e

da memória (contos de Lygia Fagundes Telles, romances de Josué Montello, de Antônio Olavo Pereira); ou ainda pode tocar experiências novas de monólogo interior, da “escola de olhar”, como se dá nas páginas mais ousadas de Geraldo Ferraz, Samuel Rawett, Autran Dourado, Osman Lins (Bosi, 1974, p. 441-442).

A ficção intimista pretende exprimir sentimentos íntimos, explorando, na maioria das vezes, aspectos do cotidiano que possam revelar o verdadeiro sentido das coisas para as personagens e as conseqüências psicológicas dos atos mais simples. O tema empregado pode ser intimista “na esfera do eu (memorialista)” ou intimista “na esfera do Id (onírico, visionário, fantástico)” (Bosi, 1981, p. 9).

São inúmeros os representantes de importância do moderno conto brasileiro. Temístocles Linhares elenca como bastante expressivos Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Murilo Rubião, Samuel Rawet, José J. Veiga, Rubem Fonseca e Luiz Vilela. Para ele, esses seriam os “nomes-chave” do conto brasileiro contemporâneo (Linhares, 1973, p. 13-22).

Dalton Trevisan, por exemplo, escreve histórias que retratam as obsessões e as misérias morais do indivíduo comum, ambientado no cenário curitibano. A prosa do escritor, densa e repleta de *flashes* cortantes, denuncia a presença do grotesco, do sádico e do macabro, em um cotidiano torturado pela tensão entre o homem e o mundo.

Rubem Fonseca, que focaliza a violência do submundo metropolitano carioca – tanto em nível temático, como em nível lingüístico – emprega uma prosa vigorosa e veloz e Luís Vilela, habilidoso em utilizar o essencial em seus contos, tem crianças ou adolescentes como personagens nos melhores trabalhos.

Clarice Lispector cria “um mundo simbólico que é o reflexo da vida interior das personagens” (Ataíde, 1973, p. 60). Aproveitando-se da experiência ficcional dominante

em outros países, e aplicando-a em sua obra, a autora abre uma nova tendência literária. Clarice expõe e explora o drama existencial das personagens e inspira outros escritores que, como ela, desenvolvem textos intimistas, como é o caso dos contos de Autran Dourado, Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles.

Na obra de Autran Dourado, os monólogos interiores, que se combinam em estilo indireto livre, criam uma sucessão de fluxos de consciência que assume um aspecto transindividual, diferenciando-se, em termos qualitativos, do romance psicológico tradicional. O relato dos fatos passados serve para acentuar a irreversibilidade da vida e a consciência angustiante da morte. Autran Dourado promove o “rompimento com a literatura documental, ao mesmo instante superficial e linear, que asfixiava a invenção mais forte e mais coerente com a natureza da ficção” (Ataíde, 1973, p. 60).

Em Osman Lins, encontra-se “um consciente trabalho de arte, com o predomínio da imaginação e da observação do mundo” (Ataíde, 1973, p. 61). Sua obra é inovadora e radical, cuja prosa densa funde o regional e a sondagem interior, configurando uma ficção complexa, próxima do hermético, dotada de uma excepcional consciência construtiva e de um profundo desvendamento das regiões psíquicas mais íntimas dos seres humanos.

Os contos são, provavelmente, a parte mais conhecida da obra de Lygia Fagundes Telles, que também publicou romances de grande aceitação. A facilidade no emprego da apresentação sintética dos fatos, concentrada nos detalhes, o uso de um vocabulário despojado e os temas escolhidos e recorrentes – desenvolvidos, na maioria das vezes, por meio de cenas banais, do dia-a-dia de qualquer cidadão comum – devem ser os principais fatores que contribuem para a popularidade dos contos de Lygia.

O conto de Lygia é primeiro um problema de técnica, de artesanato minucioso e consciente a que se alia uma profunda sensibilidade artística. Talvez fosse melhor dizer que se trata de um caso de artesanato-artístico. (...) Lygia, portanto, é rigorosamente exigente com o nível lingüístico de seus trabalhos, e nesse sentido a escritora tem um procedimento semelhante ao de Trevisan, de Osman Lins, de Adonias Filho, ressalvado o aspecto estilístico que os isola e distingue (Ataíde, 1973, p. 91-92)

Apesar de algumas mudanças – como a redução do espaço na mídia impressa para a publicação de obras literárias, em comparação ao existente no século XIX –, a popularidade do gênero persiste. Tendo atingido o apogeu nos anos 70, e ultrapassado um momento de crise nos 80, o conto brasileiro ressurgiu com novo vigor na última década do século. A narrativa curta, criativa e vibrante, parece ser a mais adequada ao momento tenso por que passa a sociedade. Isso pode ser comprovado pelo sucesso das antologias que, freqüentemente, alcançam os primeiros lugares nas listas de vendagem, provocando edições sucessivas desses livros – como é o caso da antologia do conto mundial *Mar de histórias*, organizada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai e das mais recentes *Os cem melhores contos brasileiros do século*, com organização de Italo Moriconi, e *Os cem melhores contos de humor da literatura universal*, cujo organizador é Flávio Moreira da Costa. Em uma época em que se profetiza o fim do livro impresso, o bom êxito alcançado por essas publicações denota o vigor do conto e a aceitação desse gênero pelo público.

II – ANÁLISE DE *ANTES DO BAILE VERDE*

1 – As águas verdes de Lygia

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. 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. (Telles, 1998, p. 29)

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo, no dia 19 de abril de 1923. Formou-se em Educação Física e Direito. Publicou seu primeiro livro, *Porão e sobrado*, uma coletânea composta por doze contos, em 1938. A seguir, veio a publicação de *Praia Viva* (1944) e *O Cacto Vermelho* (1949), também livros de contos. O primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, foi lançado em 1954.

Em 1970, Lygia publica *Antes do Baile Verde*, livro que recebe na França o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros.

Lygia Fagundes Telles foi eleita para a Academia Paulista de Letras em 1982 e, para a Academia Brasileira de Letras, em 1985.

1.1 – As águas rasas do riacho.

Às vezes as histórias estão verdes e aí é preciso guardá-las na gaveta, como frutas. Quando eu era criança guardava muita fruta na gaveta para amadurecer. Pois bem: as histórias ficam lá, guardadas numa gaveta da minha cabeça e, de repente, percebo que amadureceram. Se estivessem numa árvore, seria aquela hora de pôr a mão embaixo e esperar cair. Eu espero com paciência e felizmente tenho conseguido perceber a hora da colheita. (Telles, 1998, p. 36-37)

Seja por meio da presença de crianças como protagonistas ou de personagens adultas que rememoram os primeiros anos da vida, a infância é um elemento freqüente na obra de Lygia Fagundes Telles. Na opinião de Alfredo Bosi, “é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que (a autora) tem alcançado os seus mais belos efeitos” (1974, p. 472).

Imaginando-se uma possível comparação da ficção de Lygia com as águas de um rio, os contos que abordam a infância – ou temas relacionados a ela – seriam como riachos estreitos e rasos, onde ninguém sente medo de entrar. O leitor é convidado a molhar os pés nesse riacho e a transportar-se à meninice, acompanhando as recordações da infância das

personagens. Muitas vezes é estabelecido um clima de nostalgia, pela saudade que as personagens sentem de um tempo que a consciência busca ressuscitar.

As crianças de Lygia são observadoras e sensíveis. Passam por experiências que as levam a descobrir os meandros do mundo dos adultos e sofrem os efeitos das descobertas como, por exemplo, nos contos “O Menino” e “O Jardim Selvagem”, ou sentem-se vítimas do passado, o que acontece com Rodolfo, de “Verde Lagarto Amarelo”, cujas reminiscências da infância trazem consigo um gosto amargo que sufoca a personagem. A tranqüilidade das águas rasas do riacho é apenas virtual: elas, geralmente, também provocam tensão e sofrimento.

O primeiro conto selecionado para análise é “O Menino”, de 1949. Com o título escolhido a autora sugere a impressão de que a história versará sobre um tema relacionado à infância. Imagina-se que seja sobre algum evento que aconteceu a esse menino ou sobre algo que tenha realizado. Apesar do menino ser o protagonista da história, o tema principal do conto não é infantil. Assim, o título do texto pode ser considerado como uma “pista falsa” que a autora utiliza com a intenção de causar surpresa no leitor.

No início da narrativa – que assume um desdobramento diegético clássico e tradicional –, um narrador de um nível extradiegético apresenta ao leitor as duas personagens principais, o menino e a mãe. Estas personagens não possuem nomes próprios, não estão individualizadas – pode ser qualquer menino, qualquer mãe. Enquanto a mãe prepara-se para sair, o menino a observa. O narrador, em voz heterodiegética, utiliza-se da focalização externa para descrever a cena: a mulher cumpre um ritual de preparação em

frente ao espelho – escova os cabelos, passa perfume, retoca o batom. O filho a olha com atenção.

Subitamente, a focalização passa a ser interna e o leitor começa a enxergar a mulher através do olhar do filho. O narrador emprega o discurso indireto livre para revelar toda a admiração que o menino sente pela mãe “linda, linda, linda ! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim” (p. 110). A utilização de uma personagem para focalizar outra, como se fosse uma “câmera” através da qual o leitor enxerga o que acontece, é um recurso retórico muito rico, pois, como a imagem que está sendo passada para o leitor é subjetiva, pode ser adequada ou totalmente equivocada (a criação desta ambigüidade possibilita mais de um caminho para a continuidade da narrativa).

Nesse primeiro momento do conto o tom da narrativa é leve, solto, alegre, coerente com o projeto virtual existente, uma ida ao cinema, uma noite de entretenimento.

As personagens vão sendo construídas ao longo da história, por meio dos elementos internos e externos de cada uma, fornecidos pelo narrador. Sabe-se, por exemplo, que a mãe é uma mulher de trinta e poucos anos, bonita, vaidosa. Ela é caracterizada por elementos externos – “cabelos muito louros e curtos”, cujos anéis formam uma “coroa de caracóis sobre a testa” (p. 109). A figura da coroa está ligada à imagem de rainha; o louro dos cabelos reforça esta idéia, pois segundo o *Dicionário de Símbolos*, “uma cabeleira loura é sinal não apenas de beleza masculina ou feminina, mas de uma beleza de reis” (Chevalier; Gheerbrant, 2000, p. 560).

O menino admira a mãe como se ela fosse uma rainha, figura detentora de força e poder, e que deve ser adorada pelos súditos, como uma deusa na Terra. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “as figuras de reis e rainhas concentram sobre si os desejos de

autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral, de consciência, de um ideal a realizar. Nesse sentido, representam o arquétipo da perfeição humana e mobilizam todas as energias espirituais para se realizarem” (Chevalier; Gheerbrant, 2000, p. 775-776). Para o menino, a mãe é a imagem da perfeição.

Como mencionado anteriormente, o conto “O Menino” foi escrito em 1949. Levando-se em consideração a estrutura familiar e o papel destinado à mulher na sociedade da época pode-se considerar a personagem como uma “rainha do lar”. No período enfocado,

... a família é um local de produção/reprodução de relações sociais de gênero. As distinções de gênero delegam aos homens autoridade e poder sobre as mulheres; aos “pais de família” também cabe sustentar a família com seu trabalho, enquanto as esposas se ocupam das tarefas domésticas, do cuidado com os filhos e da atenção ao marido. Estas relações são defendidas por um conjunto de normas sociais, mas aparecem como naturais, desistoricizadas e válidas para todas as classes. (Bassanezi, 1992, p. 241)

A mulher é soberana dentro dos domínios da casa que comanda (e que deve transformar em um ambiente agradável para a acolhida do marido trabalhador). Mas fica limitada às fronteiras do lar e aos papéis de mãe, esposa e dona de casa. Além disso, na época em que a história se passa, a mulher era criada para o casamento. Seu maior objetivo era conseguir um marido que lhe garantisse uma boa condição financeira e, conseqüentemente, lhe desse segurança. Tal homem deveria ser honesto e trabalhador – o amor, na maioria das vezes, não era o principal norteador da escolha. É claro que a combinação desses fatores – o casamento sem amor e o confinamento ao interior de uma casa – em muitos casos acabava por gerar uma grande insatisfação nas mulheres

(insatisfação essa que não era compensada pela coroa e pelo título de “rainha do lar”). Várias se conformavam e levavam uma vida insossa, extraindo alguma alegria por meio da dedicação aos filhos. Outras, entretanto, não se acomodavam à situação e buscavam alternativas para se realizarem.

A família apresentada por Lygia Fagundes Telles em “O Menino” é constituída pelo pai – referido como “doutor” –, o “chefe de família” que passa o dia trabalhando e volta à noite para o lar; a mãe, jovem e bonita, a “rainha do lar”, e um único filho (o que era típico das famílias de classe média da época). Na casa trabalha uma empregada doméstica. O cenário é urbano.

Com relação ao menino, percebe-se que está radiante pelo passeio que fará com a mãe, a quem admira principalmente pela beleza física. O filho apresenta comportamentos e sentimentos contraditórios em relação à mulher: às vezes quer ser criança (quando ninguém está olhando, gosta de ser “afagado como uma criancinha” – p. 110), mas não aceita usar perfume “porque é homem” (p. 110). Ao homem brasileiro da metade do século XX eram inculcados os mais variados preconceitos do tipo “homem não chora”, “homem não usa roupa vermelha ou cor-de-rosa”, “homem não usa perfume”. A resposta do menino revela um desses preconceitos que, provavelmente, recebera durante a educação. Entretanto, também pode-se perceber que ele quer que a mãe o enxergue como homem (e não como criança). Essa postura ambígua surgirá em outros momentos da narrativa e as conseqüências advindas dela serão posteriormente discutidas.

A mulher olha para o filho “através do espelho” (p. 110). Este espelho é o primeiro índice de antecipação de desfecho que aparece na narrativa. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o espelho reflete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da

consciência” (Chevalier; Gheerbrant, 2000, p. 393). Qual a mulher verdadeira, a que está se preparando para sair, ou a outra, a imagem refletida no espelho? A imagem que o menino tem da mãe é real ou idealizada?

As personagens saem de casa e encaminham-se para o cinema. Mãe e filho percorrem o trajeto a pé, de mãos dadas. A mulher anda apressadamente, o menino fala sem parar.

As focalizações externa e interna misturam-se. Além dessa estratégia, de mesclar diferentes tipos de focalização, o narrador também utiliza cenas com diálogos rápidos. A focalização múltipla e os diálogos curtos proporcionam maior agilidade à história. Além disso, é empregada a alternância entre discurso indireto e discurso indireto livre. O narrador aparece rapidamente (discurso indireto), fazendo uma descrição, por exemplo. Logo em seguida, “esconde-se” através da utilização do discurso indireto livre, por meio do qual há o registro de reflexões ou pensamentos das personagens, com as quais o narrador passa a se confundir, como pode ser observado no trecho a seguir:

Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. (Telles, 1982, p. 110)

Essa alternância de tipos de discursos (discurso direto – discurso indireto – discurso indireto livre) ocorre em grande parte do texto. O efeito disso é a sensação que, na maior parte do tempo, o narrador se mantém afastado e são as próprias personagens que falam por si. Isso leva a uma proximidade com as personagens, como se o leitor estivesse presente às cenas, observando-as enquanto acontecem.

Durante a caminhada até o cinema, o menino sente-se orgulhoso por estar ao lado da mãe, quer exibi-la aos colegas. Delicia-se porque a mãe de Júlio é “grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia” (p. 111). Nesta parte do conto, tem-se o auge da felicidade do menino.

A ambigüidade de sentimentos dele em relação à mãe, já assinalada anteriormente, fica ainda mais explícita. O menino deseja a mãe como mulher e quer ser o homem dela, como fica evidente nos trechos em que é empregado o discurso indireto livre: ele fica feliz pela ausência do pai, “porque assim ficava sendo o cavalheiro dela” (p. 110); quer casar-se “com uma moça igual” (p. 110); além disso, acha que nenhum dos amigos tem uma mãe linda como a dele. A personagem sofre de um típico caso de complexo de Édipo, o que fica ainda mais explícito no decorrer da narrativa.

Um novo índice de antecipação de desfecho aparece na narrativa: as personagens estão indo ao cinema, mas a mãe diz ao menino não saber o filme que eles irão assistir.

Ao chegar ao cinema, a mãe passa a se comportar de forma estranha, incompreensível. A mulher perde toda a pressa, o filme já começou e ela não quer entrar na sala de projeção e, quando finalmente se decide, escolhe um dos piores lugares. O menino fica irritado, não consegue entender-lhe o comportamento. Na escolha dos lugares, mais um índice de antecipação de desfecho: se eles são apenas dois, porque ela indica para o filho “os três lugares vagos quase no fim da fileira”? (p. 112, grifo nosso).

O clima entre os dois muda, torna-se tenso. É interessante observar que o menino acredita conhecer a mãe muito bem, o que transparece nas expressões “os olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem” (p. 111), “Mas ele sabia que quando ela falava assim (...)” (p. 111), “Esse gesto ele conhecia bem (...)” (p. 113), “(...) ela falou-

lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge (...) (p. 113), “Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez” (p. 113) – (grifos nossos).

Também são fornecidas ao leitor, nesse momento, por meio do narrador heterodiegético e onisciente, informações sobre o temperamento da mãe. Ela é uma mulher que sabe manter o autocontrole, não demonstra o que sente mesmo quando está no auge da raiva: “Falou num tom muito suave (...) nunca se exaltava, nunca elevava a voz” (p. 111) – note-se neste exemplo, o emprego do discurso iterativo –; “(...) ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso (...) que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio” (p. 113) – (grifos nossos). Essa mulher sabe manter as aparências, quem a observa não sabe o que realmente está sentindo – ao mesmo tempo em que sente raiva, demonstra calma, ternura. É a personificação do conflito “ser” *versus* “parecer”, “essência” *versus* “aparência”. Mais uma vez é fornecido ao leitor um índice de antecipação de desfecho.

Um homem chega e senta-se na poltrona vazia, ao lado da mãe. O menino não pode mais trocar de lugar. “Agora é que não restava mesmo nenhuma esperança” (p. 113). A mãe explica a história do filme ao filho. O leitor percebe, então, que a mulher já conhece o filme – ela mentiu para o filho ao afirmar que não sabia qual a fita que iriam assistir. A atitude da mãe foi de dissimulação, justificada pelo motivo que a leva ao cinema (seria preferível ir à projeção de um filme já conhecido). Além disso, ela queria a companhia do filho – o menino serve como um álibi – e, assim, não revela que estão indo ver um filme de amor (para não correr o risco do menino recusar-se a acompanhá-la). Ela é uma mulher astuta, articula o plano pensando em todos os detalhes.

Depois da tensão, existe um momento em que a situação volta à tranquilidade. A mãe sussurra-lhe “num tom meigo” (p. 113), a mulher da poltrona da frente levanta-se e o menino consegue enxergar melhor a tela do cinema. O menino sente-se aliviado, a mãe não está mais nervosa. Aparentemente o equilíbrio se restabeleceu.

É justamente neste ponto da narrativa que se chega ao clímax. Ocorre o impacto da descoberta: “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. 113-114).

Novamente o tom da narrativa se altera. O menino sente-se desorientado, angustiado, tem vontade de ir embora. O estado de espírito em que se encontra é traduzido para o leitor por meio de sensações físicas: o coração bate “descompassado”, a boca fica ressecada, engole o chocolate amargo com dificuldade, os olhos ficam “estáticos”, ele ouve o diálogo dos dois, apesar de não querer ouvi-lo (p. 114).

“Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado” (p. 114) – as imagens reais, do encontro dos dois amantes dentro do cinema, fundem-se com as cenas do filme que se desenvolve na tela. O menino está confuso, não consegue compreender completamente a abrangência do que está acontecendo. “Por que a mãe fazia aquilo?! Por que a mãe fazia aquilo?!...” (p. 114).

No instante em que o homem se levanta para ir embora, o menino sente vontade de enfrentá-lo. “Fechou os punhos. ‘Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!’ ” (p. 114). Quer brigar com o homem, mas percebe que não pode. O menino sente-se impotente. “Aquele contato foi como ponta de um alfinete num balão de ar. (...). Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito” (p. 115).

O complexo de Édipo que o menino vivencia em relação à mãe começa a se dissolver nesse momento.

Freud serviu-se da tragédia de Sófocles, Édipo Rei, para chamar de complexo de Édipo o conflito triangular estabelecido entre mãe-pai-filho e que é o fenômeno central do período sexual da primeira infância. No caso de meninos, temos a seguinte situação: a mãe é o suporte afetivo inicial, é a mulher mais próxima e de quem o garoto mais gosta – a atração que o menino sente pela mãe (e que num determinado momento passa a conter também características sexuais), é consequência natural do processo. Essa atração sexual que o filho sente pela mãe é muito forte, tão forte que contra *ela se* ergue o maior tabu da humanidade – a proibição do incesto, que Freud declara como sendo a lei mínima para a existência da civilização humana. (Rappaport, Fiori e Davis, 1981, p. 17-18).

O protagonista do conto apresentado sente grande atração pela mãe. Quando resolvesse se casar, a mulher “tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe” (p. 110) – na verdade, ele não quer outra, ele quer a própria mãe, de quem tem uma imagem idealizada, que pensa ser a verdadeira. É somente após o episódio do cinema que o menino passa a enxergar como a mãe realmente é. O desencanto, o desapontamento do menino em relação ao comportamento da mãe, é o início do fim do complexo de Édipo que ele vivenciava.

O complexo de Édipo – que deve ser considerado um fenômeno normal – não pode durar para sempre. Assim como os dentes de leite devem cair, existe uma hora certa para que o complexo de Édipo acabe. Ainda não se tornou claro, contudo, o que é que ocasiona sua destruição. Aparentemente são as experiências de desapontamentos penosos que ocasionam a dissolução do complexo de Édipo. Após a dissolução, ele sucumbe à regressão e é seguido pelo período de latência, quando há uma interrupção no desenvolvimento sexual da criança. (Freud, 1996, p. 193)

Neste conto, o cinema desempenha a função de um espelho: tudo se inverte depois dele (de mesma maneira que são invertidas as imagens refletidas em espelhos). É no cinema – que é um espaço da ficção – que a verdade é desvendada para o leitor. Os papéis sofrem inversão. Os valores mudam. O menino não quer contato físico com a mãe, não quer mais andar de mãos dadas. Justifica “É que não sou mais criança” (p. 115). A mãe fala sem parar e o menino responde por monossílabos. Ele, que antes sentia orgulho da mulher, agora sente raiva e nojo. Chega a invejar o amigo Júlio e a mãe que tem.

Mãe e filho voltam para a rotina do lar. O pai está sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal, “como todas as noites” (p. 116). Essa personagem é focalizada externamente – o narrador emprega a focalização externa e, assim, o leitor não conhece suas motivações interiores. Não há engajamento afetivo do narrador com o pai do menino. O leitor observa as relações entre as personagens, principalmente entre o menino e o pai, nesta cena final.

Ao entrar em casa, o menino entra em pânico, acha que alguma coisa terrível vai acontecer, mas tudo está normal, como sempre. No desfecho do conto, o menino não toma nenhuma atitude, não conta o que aconteceu, não denuncia o “adultério” da mãe. Identifica-se com o homem, sente a sua dor: ambos foram traídos. Tudo permanece aparentemente como antes – só quem sente a mudança e a dor que ela traz é o menino.

As mãos das personagens são enfocadas durante toda a narrativa, com diferentes conotações. Enquanto mãe e filho caminham rumo ao cinema, num clima alegre e harmônico, vão de mãos dadas. No clímax do conto, a mão simboliza a traição: o menino vê “a mão pequena e branca” da mãe pousando “nos joelhos do homem que acabara de chegar” e “as mãos grandes e morenas do homem” tomando “avidamente a mão pequena e branca” e apertando-as “com tanta força que pareciam querer esmagá-las” (p. 114). A mão

da mulher entre as do amante é o gesto que demonstra o relacionamento existente entre os dois; pode-se entender esse entrelaçar das mãos como uma metáfora do ato sexual. Depois disso, o menino compara a mão da mãe a “um bicho”, que desliza no escuro (p. 114) e quando ela o toca no ombro, na saída do cinema, ele sente repulsa pelo contato. Ao chegarem em casa, o garoto “tem a certeza de que alguma coisa terrível vai acontecer” e, com “o olhar em pânico procurou as mãos do pai” (p. 116): talvez porque as mãos também podem servir como (ou empunhar) armas, ou ainda, porque de acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “a mão é às vezes comparada com o olho: ela vê” (Chevalier e Gheerbrant, 2000, p. 592). O marido, entretanto, parece não querer enxergar – está num ambiente com luz fraca, “a lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto”, justifica para a mulher (p. 116) – (grifo nosso). Ainda com relação às atitudes das mãos, o pai “estendeu a mão ao menino e com a outra começou a acariciar o braço nu da mulher” (p. 116) – o “estender a mão” pode ser entendido como a ajuda que dará ao filho naquele momento penoso; no pai, ele pode confiar. Já com a esposa, a relação é de carinho, mas também de posse.

O conto “O Menino” pode ser considerado uma narrativa de aprendizagem. O protagonista passa por uma experiência dolorosa, que faz com que perca a inocência típica da criança e, além disso, veja ruir a imagem da mãe, o ídolo que adorara até então. O início do amadurecimento é acompanhado pela necessidade de também aprender a usar as máscaras sociais que todos usam, no dia a dia: assim, o menino omite os acontecimentos, não os revela para o pai.

Por outro lado, com a dissolução do complexo de Édipo, o menino percebe que ainda não está pronto para ser e agir como homem (o que fica evidente com a sensação de impotência que sentiu ao ter contato com o amante da mãe, no cinema). Depois do

ocorrido, também irá mudar a relação do menino com o pai: se antes, durante a existência do complexo de Édipo, o pai era encarado como um adversário, como a figura que impedia a concretização do desejo do menino, agora passa a ser um companheiro. Começa a haver a identificação do menino com a figura paterna.

Conforme acenado, apesar do protagonista ser uma criança, a temática principal do conto é um tema adulto, ou seja, a traição, mais especificamente, o adultério feminino. É necessário ter em mente a época em que o conto “O Menino” foi escrito (1949). Durante esse período:

As aventuras extraconjugais masculinas eram encaradas socialmente com indulgência, esperando-se apenas que o marido fosse discreto e continuasse mantendo o conforto material de sua família. As infidelidades das mulheres, entretanto, são fortemente condenadas. O dever feminino de fidelidade ao marido corresponde a um direito do homem tanto de exigir seu cumprimento, quanto de punir a esposa que tem relações sexuais extraconjugais. O adultério feminino chega a ser uma justificativa juridicamente aceita para crimes passionais. (Bassanezi, 1992, p. 343)

Fazendo uma conexão entre a situação social e o papel da mulher em meados do século XX no Brasil e a forma como o adultério feminino é abordado no conto, pode-se dizer que a autora foi bastante ousada. Em primeiro lugar, dessacraliza a figura materna – as mães, muitas vezes são seres intocáveis, santas. No conto analisado, a mulher que trai o marido – e, conseqüentemente, não é uma santa – é mãe. Outro aspecto que deve ser destacado é que em “O Menino” não há julgamentos, nem castigos impostos à personagem adúltera. A mulher mantém um encontro clandestino, tendo o filho como testemunha e álibi, e volta para casa, para o casamento estável que lhe proporciona uma vida segura e

confortável. A única coisa que precisa fazer é recolocar as máscaras de boa esposa, boa mãe, boa dona de casa, representar os papéis sociais que esperam dela.

“Os tabus eram muito grandes e o público admitia pouca circulação para as ousadias descritivas da mulher. Lygia Fagundes Telles inova a este respeito pois traz para a prosa de ficção uma liberdade que algumas poetisas já haviam alcançado” (Lucas, 1999, p. 15). Além do tema escolhido e da ausência de punição para a “pecadora”, é interessante observar que é sob a focalização do menino que a narrativa se estrutura. O menino é o protagonista, é ele que dá título ao conto. Por quê? Teria sido uma certa malícia da autora, para despistar algum leitor incauto – talvez um marido – que apenas lançasse os olhos sobre a leitura da esposa?

De maneira nenhuma pode-se pensar que “O Menino” seja uma apologia ao adultério feminino. Mas, não se deve esquecer que, na época, o casamento civil era uma instituição indissolúvel (o divórcio só foi instituído no Brasil em 26 de dezembro de 1977). A solução para terminar um casamento era o desquite, nada favorável para a mulher, como pode-se perceber pelo trecho a seguir:

A mulher desquitada e a que vive com um homem desquitado são mal vistas na sociedade da época. A desquitada fica praticamente proibida de ter outras ligações amorosas sob pena de perder o direito à guarda dos filhos e à pensão alimentícia. Porém, o homem desquitado pode, sem ferir sua reputação, ter uma concubina. (Bassanezi, 1992, p. 383)

É evidente que existe, no conto, uma crítica à hipocrisia da sociedade. Mas, qual seria o leitor-modelo – “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”, de acordo com a definição de Umberto Eco – (1994,

p. 15), para o qual Lygia escreveu esse conto? A quem ela pretendia dirigir-se e com quais objetivos? Quantas mulheres casadas e insatisfeitas deviam existir naquela época? Mulheres sem profissão definida, que haviam apenas se preparado para o casamento, muitas vezes com a cabeça repleta de fantasias românticas. E àquelas que se decepcionavam com o matrimônio, quais os caminhos que se abriam? As opções para essas mulheres não eram nada atraentes: as mais corajosas podiam tornar-se desquitadas, passando a sofrer a discriminação da sociedade. A grande maioria, entretanto, optava por se conformar e continuar levando uma existência frustrada, resignadamente.

Sendo o conto narrado por intermédio do ponto de vista do menino, o leitor é levado a uma proximidade intelectual e afetiva maior com ele do que com as outras personagens. Provavelmente, a maioria dos leitores se solidariza com a dor que o menino sente com a desilusão que a mãe lhe causa.

Sabe-se muito pouco a respeito da mãe. Ela é caracterizada principalmente pela aparência externa, há um maior distanciamento do narrador em relação a essa personagem. O narrador adota uma posição neutra em relação a ela. Apesar disso, se o leitor não chega a sentir identificação, também não a rejeita. É uma personagem sem nome, mas amplamente humanizada, desmistificada – ela não é perfeita, comete erros, mente, como qualquer outro ser humano. Entretanto, se não conhecemos as motivações interiores que a levam a trair o marido, podemos deduzi-las. Uma mulher jovem e bonita, casada com um homem aparentemente mais velho (“cabelos grisalhos”, p. 116)), feio, que usa óculos pesados e que passa o dia inteiro no trabalho. A rotina, as noites sempre iguais, a monotonia do casamento (que supostamente deve estar por volta de dez anos, o menino deve ter cerca de sete ou oito anos). Essa mulher está insatisfeita, não consegue se contentar em ser apenas esposa, dona

de casa e mãe mas, provavelmente, falta-lhe coragem para separar-se do marido. Antes de tudo é uma mulher e tem sonhos, desejos, vontade de ser feliz. É a insatisfação dela que abre espaço para a entrada de uma terceira pessoa na relação: um amante aparentemente bastante másculo e sensual, com “mãos grandes e morenas” (p. 114), que a tomam “avidamente” (p. 114) e que tem “espáduas largas” (p. 114) e “pernas musculosas” (p. 115). Essa mulher, após o encontro com o amante, fica “corada, brilhante” (p. 115). Sorri “com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava” (p. 115).

“O Menino” é um conto simples, que trata de um assunto corriqueiro. Mas, que efeito esta obra terá produzido, na época em que foi publicada? E nos leitores da atualidade? É difícil saber. Talvez seja impossível. Pode-se afirmar, entretanto, que a leitura desse conto desencadeia uma inquietação no leitor. Faz com que pense no assunto não de uma, mas de várias maneiras, estimula a reflexão crítica e, quem sabe, a adoção de novas atitudes frente a velhos problemas.

Alguns elementos presentes em “O Menino” tornam a ser utilizados em “O Jardim Selvagem”, de 1965: a personagem que atua como narrador é uma criança, e será sob o seu ponto de vista que o leitor verá os temas adultos – a relação matrimonial, o preconceito, a morte – serem analisados.

O título do conto apresenta uma expressão interessante e ambígua. Um jardim geralmente é um ambiente doméstico, formado por uma coleção de plantas cultivadas e, portanto, conhecidas. Em uma análise inicial, não é um espaço que desencadeie grandes emoções ou que desperte surpresas. Supõe-se que as eventuais *surpresas* que poderiam surgir num jardim – o nascimento de uma planta indesejada ou o aparecimento de pragas,

como formigas ou lagartas – devam ser controladas pela presença assídua de um jardineiro atento.

Por outro lado, um ambiente selvagem pode ser agreste, ermo, bravio, sem civilização. De qualquer forma, o adjetivo traz a idéia de algo “que ainda não foi domado, domesticado, ou que é difícil de o ser” (Ferreira, 1986, p. 1564). Assim, provavelmente, um jardim selvagem deve encerrar uma mescla desses dois conceitos – talvez designe um ambiente que possui elementos conhecidos, mas que, ao mesmo tempo, pode conter mistérios e perigos inimagináveis.

Na primeira linha da narrativa, Ed, uma das personagens, refere-se a outra – Daniela –, comparando-a a “um jardim selvagem”. Ainda não se tem nenhuma informação sobre as personagens, mas, com o uso dessa expressão para designar Daniela, a primeira “isca” foi lançada ao leitor. A intenção do narrador, provavelmente, foi conferir uma aura de mistério à personagem feminina e, com isso, despertar a curiosidade de quem está lendo, fazendo com que se engaje no pacto ficcional.

Enquanto em “O Menino” os fatos da história desenvolvem-se em um período de algumas horas – que englobam os preparativos para o passeio, a caminhada até o cinema, duas horas para a projeção do filme (tempo presumido de duração de uma sessão), e o retorno, a pé, para a casa das personagens –, em “O Jardim Selvagem”, os acontecimentos da diegese abrangem cerca de três meses e meio a quatro meses – do casamento de Ed e Daniela até o desfecho.

Das três categorias do discurso da narrativa propostas pela sistematização de Genette, talvez a do *tempo* seja a de maior importância para a análise deste conto. Ao confrontarmos a ordem de disposição dos acontecimentos no discurso narrativo com a

ordem de sucessão desses mesmos eventos temporais na história, perceberemos que a disposição cronológica dos fatos da diegese foi alterada por anacronias no discurso, que determinam uma nova ordem temporal. Assim, diagramaticamente, poderíamos representar os eventos da seguinte maneira:

1) Ordem dos eventos no tempo da história: (infância de Ed e Pombinha) – A (casamento de Ed e Daniela) → B (fim de semana do casal na chácara) → C (sonho de Pombinha) → D (visita da cozinheira de Ed, de manhã, uma semana depois do casamento) → E (visita de Ed a Pombinha) → F (diálogo entre Ducha e Pombinha, à noite) → G (numa manhã de sábado, Daniela visita Pombinha) → H (diálogo entre Ducha e Pombinha, na hora do almoço) → I (a “queda” da mesa de jantar de Ed e Daniela) → J (Daniela mata o cachorro doente) → L (a cozinheira de Ed sai do emprego) → M (a cozinheira de Ed conversa com Ducha, no mês seguinte) → N (Daniela telefona avisando que Ed está doente, dois meses depois) → O (suicídio de Ed, de manhã) → P (Conceição dá a notícia a Ducha, na hora do almoço);

2) Ordem dos eventos no tempo do discurso: E → F [A → C → (analepse externa – ou seja, com amplitude exterior à narrativa primeira – sobre fatos da infância de Ed e Pombinha) → D → B] → H [G] → M [L → J → I] → N → P [O].

Observe-se que os acontecimentos inseridos dentro dos colchetes são “relatados” durante as cenas – os verdadeiros momentos de ação do conto – designados no diagrama anterior pelas letras E, F, H, M, N e P.

A reordenação da diegese ao nível do discurso parece atender a diferentes propósitos. A visita de Ed a Pombinha dá início à narrativa. O leitor só fica sabendo o motivo dessa visita – a comunicação do casamento – posteriormente, bem como o tipo de

relação entre as personagens mencionadas nesse primeiro momento (Ed, Daniela, Pombinha e a menina, até então sem nome). Ao adotar a estratégia de principiar o conto utilizando o discurso direto – ou seja, com a fala de uma das personagens – o narrador, aparentemente, tem a intenção de inserir o leitor no centro da ação, proporcionando-lhe uma impressão de simultaneidade e de presentividade.

Nas duas frases que emite, Ed emprega um discurso avaliativo em relação a outra personagem, Daniela. Para ele, Daniela é “como um jardim selvagem” (p. 67), expressão que dá título ao conto, conforme já comentado. Essa atitude apreciativa de Ed – instrumento de elaboração da subjetividade da personagem –, não fornece ao leitor, entretanto, elementos para inferir sobre a personalidade ou qualquer característica de Daniela. Assim, provavelmente, o efeito que se buscou conseguir foi o de despertar a curiosidade do leitor, de prender-lhe a atenção.

Após o comentário feito por Ed, há um trecho narrativizado, no qual é introduzida outra personagem, Tia Pombinha, a interlocutora de Ed. É também nesse momento que se torna possível reconhecer – por meio dos pronomes e dos verbos em primeira pessoa, que são empregados – que a história terá um narrador do tipo autodiegético: “Passei a mão na tampa da caixa (...)”, “eu já sabia”, “Foi o que lhe perguntei”, “Ele me olhou” (p. 67) e, ainda, “eu disse”, “aproveitei a entrada de Tia Pombinha”, “eu já tinha visto” (p. 68) – (grifos nossos).

Ainda nessa primeira parte do conto – a visita de Ed a Pombinha – é empregado o discurso iterativo para demonstrar situações que sempre se repetem – “Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual ...” (p. 67), “A tal caixa estava mesmo fechada, tão cedo não seria aberta” (p. 68), “E o licor de cacau era tão ruim que eu já tinha

visto uma visita guardá-lo na boca para depois cuspir” (p. 68). Em contraste com a monotonia das atitudes já presenciadas pela menina – e, por isso, enfadonhas – existe a novidade, simbolizada pela informação que Ed disponibiliza sobre Daniela. A expressão desconhecida, utilizada pelo tio, aguça a curiosidade da criança, personagem e narradora: “Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem?” (p. 67). Provavelmente, o narrador procura, dessa maneira, desencadear dois efeitos no leitor: instigar sua curiosidade, mais uma vez, e, além disso, proporcionar uma certa identificação com a menina, que, nesse momento, também está curiosa. Se conseguir alcançar esses (supostos) objetivos, o desvendar do mistério poderá ser um ato realizado simultaneamente pelos dois, ou seja, pelo leitor e pela personagem.

A segunda parte do conto inicia-se com uma locução adverbial – “mais tarde” (p. 68) – e consiste no diálogo entre Ducha e Pombinha. A conversa ocorre no quarto de Ducha, no momento em que a menina se prepara para dormir. Com relação à velocidade da narrativa – relação entre a duração da história e a extensão do texto –, esta é a parte mais lenta. Apesar de podermos supor que a duração do diálogo, na diegese, deve ter sido de alguns minutos ou, no máximo, de uma ou duas horas, este é o trecho de dimensão máxima, com cerca de três páginas. É no transcorrer dessa conversa que o leitor recebe a maioria das informações a respeito das personagens.

Por meio da cena em que se desenvolve o diálogo, fica-se sabendo que Ed e Daniela se casaram, “há mais de uma semana” (p. 68). Se, por um lado, essa breve analepse esclarece a relação existente entre Ed e Daniela, bem como o motivo que o levou a visitar Pombinha, por outro, entretanto, lança um novo componente para manter um clima de suspense na história: por que Ed não convidou a família para o casamento?

Pombinha conta para Ducha que sonhara com Ed, “ainda na noite passada” (p. 68) e que ficara nervosa por “ter sonhado com dentes nessa mesma noite” (p. 68). E Pombinha completa: “Você sabe, não é nada bom sonhar com dentes” (p. 68). Dessa maneira, o trecho desempenha uma função de índice de antecipação de desfecho – o mau pressentimento de Pombinha em relação a Ed exerce o papel de uma prolepse. Entretanto, o comentário do narrador, empregando o discurso iterativo, “Os sonhos de tia Pombinha eram todos horríveis” (p. 68), aparentemente tenta desacreditar a antecipação – o narrador parece querer confundir o leitor, fazê-lo acreditar que a prolepse é uma pista falsa. Também a ironia do narrador – ao dizer que “tratar deles” (dos dentes) “é pior ainda” (p. 68), assemelha-se a um descrédito à opinião de Pombinha.

Ainda durante o diálogo, Pombinha faz referências ao passado, lembra-se de Ed quando menino. São dois trechos de analepse externa, inseridos na narrativa, por meio da utilização das recordações de Pombinha. No primeiro, o leitor recebe a informação – pelo pronome possessivo empregado – que Ed e Pombinha são irmãos: “Fui a mãezinha dele quando a nossa mãe morreu” (p. 68) – (grifo nosso). O segundo segmento, fornece dados a respeito da personalidade de Ed e permite – ao narrador e, conseqüentemente, ao leitor – estabelecer uma relação dialética com o presente da narrativa. “Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar” (p. 69).

Pombinha é apenas uma personagem e, portanto, tem um conhecimento limitado da situação. Entretanto, o sonho que teve, o olhar do irmão, a falta de informações sobre a nova cunhada – “E que moça é essa, Cristo-Rei? Ninguém sabe quem ela é...” (p. 68) – levam-na a sentir-se apreensiva e a conjecturar sobre o verdadeiro estado de espírito do

irmão. As incertezas da personagem a respeito de Ed são demonstradas pela utilização do discurso modalizante: “Ele parece feliz”, “Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem”, “Tive a impressão de que estava com medo” (p. 68), “foi como se eu estivesse vendo Ed menino outra vez” (p. 69) – (grifos nossos).

O narrador, Ducha, novamente parece querer desacreditar Pombinha perante o leitor. Logo após a analepse que trata do medo que Ed sentia do escuro, quando criança, toma-se conhecimento do que Ducha pensa a respeito da situação – por meio do uso da focalização interna: “Quando minha tia anunciava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. De resto, tia Pombinha tinha a mania de ver mistério em tudo (...) Não passava um dia sem falar nos tais *pressentimentos*” (p. 69) – (grifos nossos). O narrador-personagem emprega o discurso avaliativo para expressar sua opinião sobre o que é importante para a tia, e o discurso iterativo para caracterizar os sentimentos de Pombinha em relação ao casamento do irmão, não como algo único, mas sim como um comportamento frequente da tia, a respeito de qualquer assunto.

A seguir, Pombinha dá outros informes a respeito de Daniela – fatos que lhe foram relatados pela cozinheira do casal, enquanto Ducha estava na escola. Além dos gastos excessivos do casal, a empregada relata que “quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela” (Daniela) “tomou banho nua debaixo da cascata” (p. 69). O narrador continua a depreciar as preocupações da tia. E, novamente, por meio da focalização interna e do discurso avaliativo, toma-se conhecimento da opinião de Ducha sobre o assunto, aparentemente definitiva: “Tia Pombinha estava era mesmo com ciúme, (...), eu mesma já tinha lido um caso parecido numa revista. Sabia até o nome do complexo, era um complexo de irmão com irmã.” (p. 70).

Apesar do menosprezo demonstrado por Duchá – que boceja, dá de ombros –, Pombinha continua a falar a respeito de Daniela: “Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa” (p. 70) – (grifos nossos). Não é mencionado pelo narrador quem contou o fato para Pombinha. Mas, fica explícito, por meio dos advérbios de tempo empregados, que o uso da luva é freqüente e específico – sempre na mesma e única mão, a direita. Ao ouvir isso, Duchá senta-se na cama: “Esse pedaço me interessava” (p. 70). Por que tal informação aguça a curiosidade da menina? Pode ser considerado algo assim tão excêntrico? A seguir, as observações de tia e sobrinha sobre o fato singular:

– Já amanhece com ela. Diz que teve um acidente com essa mão, deve ter ficado algum defeito...

– Mas por que não quer que vejam?

– Eu é que sei? Como Ed nem tocou nisso, fiquei sem jeito de perguntar, essas coisas não se perguntam. (...)

Tia Pombinha ficou falando algum tempo ainda sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata. E não tirava a luva da mão direita. (Telles, 1982, p. 70).

Aparentemente, a função da segunda parte do conto é fornecer detalhes a respeito das personagens principais. O narrador utiliza a seguinte estratégia para alcançar esse objetivo: Ed é focalizado por Pombinha, que o descreve como “o meu querido Ed” (p. 68), “sempre foi muito discreto, não é de se abrir com a gente, ele esconde” (p. 69), “deve dar um marido exemplar, desde criança foi muito bonzinho (...) Uma verdadeira pérola...” (p. 70), e afirma ainda que “Ed não é tão rico quanto se pensa” (p. 70). Deve-se levar em consideração que Pombinha e Ed são irmãos. Assim, as informações veiculadas por ela a respeito da personagem masculina contêm um alto grau de afetividade.

Daniela, por sua vez, é focalizada por Ed, que além de compará-la a um jardim selvagem, diz a Pombinha que a esposa é “lindíssima” (p. 69), “mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, uns trinta e poucos anos...” (p. 69). O narrador menciona, ainda, as impressões da cozinheira, empregada de Ed, que conta a Pombinha que Daniela “se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano...” (p. 69), e, ainda, que no último final de semana, “tomou banho nua debaixo da cascata” (p. 69).

Quem faz a focalização de tia Pombinha é o próprio narrador-personagem. A menina a considera “sovina” (p. 68), não lhe dá muita atenção e até a trata com ironia, como já foi comentado. É realizada, ainda, a caracterização externa de Pombinha: ela choraminga, “fazendo bico” (p. 68), triste porque o irmão não a convidou para o casamento; franze a testa e “seus olhinhos redondos ficaram ainda mais redondos” (p. 69), intrigada, por não conseguir adivinhar que motivo poderia provocar medo em Ed; e ainda, há a descrição das mãos de Pombinha, cujo aspecto aflige Ducha.

Ela abriu nos joelhos as mãos ossudas, de unhas onduladas, cortadas rente. Passei a língua na palma das minhas mãos para umedecê-las. Sempre que olhava para as mãos dela, assim secas como se tivessem lidado com giz, precisava molhar as minhas. (Telles, 1982, p. 70)

As opiniões emitidas por Pombinha a respeito de Ed, por Ed a respeito de Daniela e por Ducha a respeito de Pombinha, são discursos subjetivos, com caráter avaliativo, impregnados das emoções decorrentes das relações afetivas estabelecidas entre essas personagens. Serão informações confiáveis, verdadeiras? Quais as lacunas a serem preenchidas? O que poderá vir a acontecer? Com os elementos fornecidos e por intermédio das focalizações de diferentes personagens, o jogo armado pelo narrador convida o leitor a

formular hipóteses sobre o desenrolar da trama. O que é muito importante, pois, como afirma Umberto Eco, “o processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (1994, p. 58).

Dessa forma, o leitor acompanha a narrativa com uma sensação de que algo pode acontecer a qualquer momento – o diálogo entre Ducha e tia Pombinha, os pressentimentos desta última, o mistério que envolve Daniela, são estratégias do narrador para gerar este efeito no leitor. Mas, talvez o principal seja o fato do narrador selecionar os componentes mais importantes, direcionar o olhar do leitor para eles: a expressão “Lembrei-me então do que ele dissera: Daniela é como um jardim selvagem” (p. 69), o banho na cascata, “Nua?” (p. 69) e, principalmente, o fato de Daniela nunca tirar “a luva da mão direita” (p. 70).

Entretanto, aparentemente, a situação se altera, na terceira parte do conto. “Numa manhã de sábado” (p. 70), Daniela faz uma visita a Tia Pombinha, enquanto Ducha está na escola. Pombinha fica emocionada, encantada com a cunhada – esquece os pressentimentos anteriores, derruba qualquer barreira que pudesse existir com relação ao casamento do irmão. Por meio da focalização de Pombinha, o leitor fica sabendo que Daniela é “encantadora” (p. 70), “Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo, tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo!” (p. 70-71), “Um amor de moça!” (p. 71). O discurso avaliativo empregado pela personagem – a quem o narrador cede a voz, nesse momento – demonstra a ótima impressão causada por Daniela. As desconfianças que haviam surgido anteriormente são, agora, deixadas de lado. O único detalhe que ainda provoca estranhamento é o uso da luva naquela única mão – o que leva Pombinha a comentar: “Podia fazer uma plástica... Enfim, deve ter motivos” (p. 71). Pela utilização de um

discurso modalizante, Pombinha supõe que alguma razão justifica o uso da luva por Daniela. Entretanto, devido ao conhecimento limitado que possui – por ser apenas uma personagem – não imagina qual possa ser o motivo, nem faz conjeturas a esse respeito. Sente-se tão cativada por Daniela, que isso deixa de ter importância. Como conclui o narrador: “então tudo tinha mudado” (p. 71).

“No mês seguinte” (p. 71) é o marco temporal que dá início à quarta parte da narrativa, na qual se dá a cena entre Ducha e a cozinheira de Ed, que acaba de sair do emprego. O narrador chama a atenção para a importância da conversa, que faz com que Ducha até esqueça “os zeros sucessivos que tivera em Matemática” (p. 71). A mulher relata uma situação que presenciou, na qual Daniela dá um tiro em um cachorro da chácara, Kleber, que estava doente:

Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido...(Telles, 1982, p. 71)

Daniela justifica o ato dizendo que “o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso” (p. 72). Usa a música como metáfora para a vida: “A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento para não tocar mais desafinado” (p. 72). Novamente, o narrador conduz a atenção do leitor para determinados aspectos do diálogo, desta vez, por meio de perguntas que faz à cozinheira. “Disse isso?” (p. 72), com relação a Daniela afirmar que a morte era um descanso para Kleber; “Mas ela

gostava dele?” (p. 72), como para frisar que, apesar da mulher gostar do cachorro, mesmo assim o matara, colocando a razão acima da emoção.

A cozinheira relata, ainda, que “Uma noite a mesa do jantar virou inteira” (p. 72). Apesar de Ed ter assumido a responsabilidade pelo acontecido – na opinião da empregada – quem jogou tudo ao chão foi Daniela, provavelmente num acesso de fúria. Mais uma vez o narrador questiona, aparentemente para enfatizar certos aspectos que julga importantes para o desfecho: “Por quê? Por que fez isso?” (p. 72), o que permite que a cozinheira afirme “Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor” (p. 72). E, finalizando o interrogatório, Ducha pergunta “Não tira a luva, nunca?” (p. 72), o que é confirmado pela mulher.

Devido à utilização do modo dramático, é passada ao leitor a impressão de que a história está se contando sozinha. O leitor quase que desempenha o papel de uma personagem, escondida atrás da porta da cozinha para ouvir a conversa entre Ducha e a cozinheira. E acaba sendo a única “testemunha” – apenas o leitor fica sabendo o que Daniela fez com o cachorro, pois nem Conceição, nem Tia Pombinha presenciam o diálogo. Entretanto, o narrador faz com que se perceba a importância do episódio ao concluir: “Quando tia Pombinha chegou, a mulher já estava se despedindo, o que foi uma sorte” (p. 72).

“Dois meses depois” – tem início a quinta parte da narrativa –, Daniela telefona para avisar que Ed está muito doente. Ducha leva “o maior susto do mundo” (p. 72) ao saber disso. Pergunta a Pombinha sobre o comportamento de Daniela, ao que a tia responde que ela “tem sido dedicadíssima, não sai de perto dele um só minuto” (p. 73 – grifo nosso). O médico disse a Pombinha “que nunca encontrou criatura tão eficiente, tão amorosa, tem

sido uma enfermeira e tanto” (p. 73 – grifos nossos). Com o emprego do adjetivo em grau superlativo absoluto sintético e dos advérbios de tempo e de intensidade, o narrador enfatiza a dedicação de Daniela.

A seguir, ocorre o desfecho do conto. Conceição dá a notícia a Duchá que Ed “tinha se matado com um tiro” (p. 73), o que a deixa assustada. “Mas aquele primeiro susto que levava quando me disseram que estava doente, fora um susto maior ainda” (p. 73). Duchá faz duas perguntas, ao saber da morte do tio: “Um tiro no ouvido?” (p. 73) e “Mas por que ele fez isso, Conceição?” (p. 73). A empregada não sabe responder a nenhuma das duas questões. Ninguém sabe porque Ed se matou – “Não deixou carta, nada, ninguém sabe! Vai ver que foi por causa da doença, não é mesmo? Você também não acha que foi por causa da doença?” (p. 73) – e Duchá concorda, “Acho (...) Pensava agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser” (p. 73).

O narrador estabelece uma analogia entre a morte do cachorro e a de Ed. A menina não falou “com ninguém” (p. 72) sobre a morte de Kleber. Assim, somente ela “sabe” o que realmente aconteceu. Entretanto, Duchá não presenciou nenhum dos fatos da história – apenas escuta comentários e diálogos, e vai tirando conclusões.

“O Jardim Selvagem” permite mais de uma leitura. Pode-se aderir à perspectiva de Duchá – que é uma “testemunha” dos fatos, apesar de não presenciá-los – e, ao juntar as peças desse quebra-cabeça, concluir-se-á que Daniela assassinou o marido. Pode-se, inclusive, inferir que a utilização da luva na mão direita já era algo premeditado – não haveria nenhuma lesão no membro – com o objetivo de evitar que as impressões digitais de Daniela fossem identificadas na arma do crime. Ela teria se casado com Ed, um homem rico, já com a intenção de matá-lo.

Entretanto, o único fato “verdadeiro” é que Daniela matou o cachorro, o que também pode ser encarado como um ato de bondade, com a finalidade de aliviar o sofrimento de um animal que não teria condições de se curar. Este acontecimento não teria nenhuma ligação com a morte de Ed. O mistério existiria apenas para os olhos de Ducha (ela estaria se tornando parecida com tia Pombinha que “tinha a mania de ver mistério em tudo” – p. 69).

Daniela também pode ter praticado uma eutanásia em Ed, por gostar dele, e querer abreviar seu sofrimento – como fez com Kleber, que, de acordo com a cozinheira, teve uma morte rápida, sem dor aparente, “morreu ali mesmo, sem um gemido...” (p. 71).

De qualquer forma, é interessante a estratégia utilizada pela autora, ao optar pelo emprego de uma criança como personagem e narradora, pela ambigüidade que isso provoca à narrativa. Ducha é esperta, irônica, curiosa – como a maioria das crianças. Vive num ambiente de adultos e, de certa forma, até é considerada como adulta pela tia Pombinha. Em meio à rotina de casa-e-escola, vai colecionando dados sobre a nova tia misteriosa – que, aparentemente, nem chega a conhecer – e tecendo uma trama em que tudo se encaixa. A menina enxerga além dos fatos, consegue captar elementos que os adultos não percebem. Entretanto, não revela suas conclusões a ninguém – e nem poderia, é apenas uma criança, a quem, provavelmente ninguém daria crédito – afinal, a imaginação é outra característica própria das crianças. Assim, como Ducha é a narradora, ela deixa de ser confiável duplamente – pois, devemos sempre desconfiar de um narrador autodiegético e, porque toda a história narrada pode ser apenas fruto de sua imaginação.

No presente capítulo desta dissertação, propusemo-nos a analisar os contos de *Antes do baile verde* que tivessem a presença de crianças ou uma temática relacionada à infância. Dessa maneira, em “O Menino”, temos uma criança como protagonista, enquanto em “O Jardim Selvagem”, é uma menina que narra a história. Já em “Verde Lagarto Amarelo” – escrito em 1969 e inédito até a publicação de *Antes do baile verde* –, que agora passamos a abordar, não existem crianças, mas o tema desenvolvido no conto está relacionado à importância da infância e às consequências dos dramas infantis na vida de duas personagens adultas.

O título do conto não fornece pistas ao leitor sobre o tema que será desenvolvido na narrativa. É transmitida apenas uma breve sensação de ambigüidade, pela citação de duas cores – verde e amarelo. Afinal, de que cor é o lagarto? O conto versará sobre esse animal, pequeno dragão de aparência repulsiva? O título talvez tenha sido escolhido com a intenção de despertar a curiosidade do leitor: apenas por seu intermédio não é possível a formação de um projeto virtual sobre o conto.

A narrativa é subjetiva, pois existe no discurso a presença de um “eu”, Rodolfo, o narrador autodiegético. O texto tem início com a utilização de discurso avaliativo, pelo narrador, para caracterizar a outra personagem, Eduardo. Os adjetivos empregados para se referir à maneira do rapaz andar são positivos – o passo é “macio”, o andar é “discreto”, “polido” (p. 8). E completa: “não chegava a ser felino” (p. 8). Esse esclarecimento feito pelo narrador parece servir para reforçar a impressão positiva sobre Eduardo. Assim, se ele anda sem fazer ruído, é com a intenção de não incomodar – e não para surpreender Rodolfo sorrateiramente, como faz um felino ao caçar uma presa.

Na sexta linha do conto, observa-se o emprego do discurso objetivo – “Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho” (p. 8) – (grifo nosso). A opção do narrador pelo verbo “saber”, é significativa, pois o saber é inquestionável, faz parte de um discurso de autoridade. Na mesma frase verifica-se o advérbio “sempre”, que caracteriza o discurso iterativo, demonstrando para o leitor que a situação de Rodolfo não se altera com o passar do tempo, a solidão da personagem é permanente.

A narrativa tem focalização interna, o que quer dizer que o grau de informações do narrador é igual ao da personagem, ou seja, será narrado aquilo que a personagem sabe. A focalização é fixa – o leitor tem acesso aos pensamentos e sentimentos de Rodolfo. A outra personagem é focalizada, externamente, pelo narrador. É por meio do monólogo interior de Rodolfo que o leitor recebe informações sobre Eduardo. Assim, percebe-se que Eduardo é perspicaz – “Nada lhe escapava” (p. 8) –, bondoso – “Acabava sempre por me oferecer seu tesouro” (p. 9) –, preocupado com o bem-estar de Rodolfo – “Dizia isso para me poupar, estava sempre querendo me poupar” (p. 9). Pode-se, ainda, observar o emprego do advérbio – grifo nosso –, novamente a utilização do discurso iterativo, reforçando para o leitor que o comportamento de Eduardo em relação a Rodolfo é constante, previsível, conhecido.

Com o sorriso de Eduardo (linha 30 do conto, pág. 9), têm início as recordações da infância, para Rodolfo. E na 47ª linha o leitor recebe a informação que Eduardo é irmão de Rodolfo. A partir desse momento, o conto passa a ser construído com a intercalação de trechos que representam o passado das personagens, com outros que se situam no momento presente da narrativa, na cena que se desenvolve no apartamento de Rodolfo. O passado é composto por recordações da infância, nas quais Rodolfo faz conjeturas sobre o próprio comportamento e o dos outros membros da família, especialmente o do irmão e o da mãe.

O presente é construído por meio dos diálogos entre as duas personagens, estratégia que proporciona ao leitor a sensação de contemporaneidade.

O diálogo entre os irmãos transcorre normalmente, com a evocação das qualidades de Eduardo por parte do narrador. A começar pela aparência. O leitor recebe a informação de que Eduardo é um homem bonito – tem “o cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua” (p. 9); “olhos cor de violeta” (p. 9); “os braços musculosos de nadador. Os pêlos dourados” (p. 10). Além disso, preocupa-se com o irmão, é sincero e generoso. Pela forma como Eduardo é apresentado, percebe-se que existe um engajamento afetivo do narrador em relação a essa personagem e que, aparentemente, o narrador procura fazer com que o leitor sinta simpatia por Eduardo.

Entretanto, a partir do trecho citado a seguir, o drama de Rodolfo passa a ser apresentado para o leitor:

Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem que vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada!... (Telles, 1982, p. 10)

A ambigüidade presente no título do conto volta, agora, a aparecer. A surpresa e a curiosidade do leitor são desencadeadas pelo desabafo do narrador-personagem, feito por meio do emprego do monólogo interior. O que terá acontecido na infância para deixá-lo assim, sufocado, pela presença de um irmão que ele mesmo apresentou ao leitor como uma pessoa boa e sensível? As indagações presentes no discurso do narrador-personagem estão dirigidas a si próprio ou ao narratário? Essas perguntas podem servir como lacunas a serem

preenchidas pelo leitor. Entretanto, até o momento em que aparecem na narrativa, o leitor não possui elementos suficientes para responder aos questionamentos lançados pelo narrador.

O leitor acompanha o drama de Rodolfo, que desde criança esconde-se da vida como “um lagarto no vão do muro” (p. 14) – daí o título do conto. Parecendo-se com um jacaré em miniatura e tendo a cabeça semelhante à das serpentes, o lagarto possui aspecto assustador, o que faz com que grande parte das pessoas mantenha distância desse animal. Entretanto, é inofensivo. Rodolfo identifica-se com o réptil. Possui aspecto desagradável e uma sudorese excessiva, que mancha “a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão” (p. 11). A camisa, molhada e manchada, “era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor” (p. 11) – o suor em excesso provocava a metamorfose metafórica de Rodolfo em lagarto.

Rodolfo afirma ser “um tipo meio esquisito”, “meio louco” (p. 12) o que parece ser uma máscara que utiliza para esconder a tristeza que sente, a amargura que traz dentro de si. Eduardo é diametralmente oposto ao irmão. A começar pela aparência. É um homem bonito – tem “o cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua” (p. 9); “olhos cor de violeta” (p. 9); “os braços musculosos de nadador. Os pêlos dourados” (p. 10). Eduardo preocupa-se com o irmão, é sincero e generoso.

Além de Rodolfo ser o narrador, é também seu o ponto de vista que orienta a perspectiva narrativa. Assim, as informações que o leitor recebe correspondem à imagem que ele tem de si mesmo e das outras personagens. A cada detalhe fornecido, percebe-se que Eduardo só possui qualidades, enquanto Rodolfo só tem defeitos. Parece que o narrador

deseja, dessa maneira, promover a simpatia e a aversão do leitor pelas personagens citadas, respectivamente.

Ao visitar o irmão, Eduardo traz um pacote de uvas e uma outra “coisa”, uma “surpresa”, que ele só quer mostrar “depois” (p. 9). Esse é um índice de antecipação de desfecho, uma prolepse implícita.

Ao experimentar a uva, Rodolfo faz uma digressão, em discurso indireto livre. Nesse trecho, reproduzido a seguir, a metalinguagem é utilizada, o escritor reflete a respeito do processo de criação literária.

(...) 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 a semente apontando sob a polpa. Vareia-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto. (Telles, 1982, p. 9)

Durante a visita de Eduardo a Rodolfo, os dois conversam sobre trivialidades e relembram o passado – o que, para Rodolfo, é uma verdadeira tortura. A presença do irmão incomoda Rodolfo, principalmente por trazer de volta as lembranças dolorosas da infância – “será que ele não vê que para mim foi só sofrimento?” (p. 10). Eduardo era perfeito e a convivência com ele fez de Rodolfo um perdedor. Tudo o que Rodolfo quis na vida, Eduardo conquistou – foi assim com o amor da mãe, foi assim com Ofélia. Aparentemente, os acontecimentos se deram de modo natural, sem maldade por parte de Eduardo – o que não diminui a frustração de Rodolfo.

Aos poucos, a relação dos irmãos vai sendo exposta para o leitor. Ser obrigado a conviver com Eduardo é o pior castigo para Rodolfo. Ter que encarar o que poderia ser,

mas que nunca alcançará. É um lagarto que observa com inveja um pássaro de plumagem colorida. As escamas nunca se transformarão em penas. O bicho está condenado a rastejar até o fim dos dias, nunca conseguirá voar. Não será olhado com admiração pelos outros, não será desejado, não será amado.

Eduardo machuca o irmão sem perceber. Convida-o para ser o padrinho de seu filho, que nascerá em breve, mas ao invés de Rodolfo ficar feliz, esse gesto só serve para aumentar o desespero. “Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar” (p. 13). Depois da angústia, a ironia: “Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era ser amável? Um casal amabilíssimo” (p. 13). Rodolfo não queria um prêmio de consolação. Queria estar no lugar de Eduardo. Queria ser Eduardo.

A competição desigual que Rodolfo enfrenta desde o nascimento de Eduardo torna-se ainda pior porque o irmão o ama. “Desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor” (p. 14), lamenta Rodolfo. O que deseja é que o irmão desapareça de sua vida: “Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse” (p. 13). Eduardo tem a função de espelho para Rodolfo – é a partir da imagem do irmão que Rodolfo toma consciência da própria identidade. Olhando para as plumas do pássaro é que o lagarto percebe que as escamas que possui não são belas; tocando-as, perceberá que a pele é áspera. Conviver com os próprios defeitos e deficiências não é fácil. Mas, torna-se insuportável se, além disso, é necessário agüentar o sucesso do outro, assim tão próximo.

A consciência da diferença sufoca Rodolfo. Para resolver o problema, pensa em morrer – “Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais” (p. 11). Posteriormente, acredita que a solução seria a morte de Eduardo. Mas não tem a coragem de Caim. Apenas consegue torcer para que Júlio – um menino que desafia

Eduardo para uma briga – o atinja mortalmente com o canivete, durante uma briga. Entretanto, arrepende-se: “E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não!” (p. 15). Talvez Rodolfo tenha percebido que a morte de Eduardo não seria a solução para o seu problema. A ausência do irmão não faria com que ele, Rodolfo, ganhasse o amor e a admiração dos outros, instantaneamente. Depois da briga, Rodolfo carrega o irmão machucado nas costas, de volta para casa. Eduardo era um peso imenso para Rodolfo. Mas, se a situação era ruim com a presença dele, talvez só piorasse com a sua morte. Afinal, pelo menos Eduardo amava Rodolfo.

A convivência sufocante com Eduardo faz com que Rodolfo se torne cada vez mais introspectivo. Rejeitado pela mãe, acumulando anos de raiva e frustração, conscientizando-se de sua aparência repugnante, o que resta a Rodolfo é esconder-se, isolar-se do convívio social, transformar-se num eremita urbano. E adotar a função solitária de escritor – “Era o que me restara: escrever” (p. 16). Rodolfo é um escritor bem-sucedido. Seus livros vendem muito mas, apesar disso, não se sente completamente satisfeito. “Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra o seu caminho” (p. 14).

Chega-se ao clímax do conto. Rodolfo adivinha o motivo da visita do irmão. O impacto da descoberta faz com que ele sinta uma dor “quase física” (p. 16). A única coisa que era verdadeiramente sua, o único talento que sobrara para Rodolfo, seu único canal para se expressar e conseguir um pouco de admiração, era o ato de escrever, agora também “roubado” por Eduardo. A surpresa e a decepção são grandes demais. “Senti meu coração se fechar como uma concha” (p. 16). Eduardo tornar-se escritor – o que é sugerido pelo

conto, cujo final permanece em aberto, sem a confirmação de Eduardo – é o golpe de misericórdia na tentativa de Rodolfo de manter a compostura.

A intertextualidade está presente no conto em pelo menos dois momentos distintos. Primeiramente, como já mencionada, com o drama entre os irmãos Abel e Caim, descrito na Bíblia. Caim sente inveja do outro – que é o predileto do Senhor – e a ira cresce a tal ponto que o leva a assassinar Abel. A intertextualidade é bastante explícita, podendo ser confirmada, inclusive, pela comparação do trecho bíblico no qual Deus pergunta a Caim: “Onde está teu irmão Abel? E ele respondeu: Não sei. Porventura sou eu o guarda de meu irmão?” (Dalbosco, 1980, p. 29), com a parte do conto em que a mãe interroga Rodolfo – “(...) onde está seu irmão?’ Encolhi os ombros, não sei, não sou pajem dele.” (p. 15).

A segunda intertextualidade, também bastante explícita, está presente na fala do pai dos rapazes: “Laura é como o rei daquela história (...) Só que, ao invés de transformar tudo em ouro, quando toca nas coisas, transforma tudo em beleza” (p. 14). A comparação é com o rei Midas, figura da mitologia greco-romana, que transformava em ouro tudo o que tocava. Nesse momento do conto, Rodolfo aproxima-se da mãe, ficando ao alcance das mãos; quer ser tocado pela mulher “com um pouco de amor” (p. 14), possivelmente acredite que esse toque terá o poder de transformá-lo.

Além do relacionamento de amor e ódio existente entre os dois irmãos, outro aspecto importante de “Verde Lagarto Amarelo” é a relação entre a mãe e os filhos. Laura não consegue disfarçar a predileção que sente pelo caçula, o que se torna a principal causa do sofrimento de Rodolfo. A mãe não se conforma com o fato de Rodolfo transpirar tanto, critica-o por estar sempre comendo. Não consegue ter um gesto de amor para com o

primogênito. O comportamento de Laura, aliado à sua morte, ainda na infância dos meninos, tem reflexos negativos em toda a vida de Rodolfo.

Ao estabelecermos a comparação dos textos analisados nesta parte do trabalho, podemos detectar semelhanças e diferenças. O espaço empregado para o desenvolvimento das três histórias é tipicamente urbano, com o predomínio de cenas transcorridas no interior das residências das personagens.

Em “O Menino”, o tempo da história abrange um período de algumas horas, assim como em “Verde Lagarto Amarelo”; já no conto “O Jardim Selvagem”, a história desenvolve-se em um período de cerca de quatro meses. Ainda com relação ao tempo, observa-se que em “O Menino”, a história desenvolve-se linearmente, enquanto que nos outros dois contos a linearidade temporal não é respeitada, havendo inúmeras anacronias na narrativa. Em “O Jardim Selvagem”, observa-se a utilização de várias analepses e prolepses, enquanto que em “Verde Lagarto Amarelo”, há o predomínio das analepses.

Nos três contos a história é narrada por meio da intercalação de trechos de discurso narrativizado e de discurso dramático, em estilo direto. As cenas, com diálogos entre as personagens, são muito usadas e proporcionam a ilusão de isocronia entre o tempo da história e o tempo do discurso. Além disso, causam a impressão de que a história está “se contando sozinha”, como se não existisse um narrador. O emprego do discurso direto também proporciona ao leitor a sensação de participação temporal – como se o leitor presenciasse a história enquanto ela se desenvolve – o que, por sua vez, aumenta a proximidade entre leitor e personagens. Ainda como consequência do emprego de diálogos rápidos, observa-se a grande agilidade dos textos analisados.

Nos três contos existe a estratégia de utilizar uma (ou mais) personagem para focalizar outra (ou outras) personagem. A imagem apresentada para o leitor, quando isso acontece, é subjetiva e, conseqüentemente, pode ou não ser confiável. Essa técnica enriquece o texto, possibilitando ao leitor sempre mais do que uma leitura do mesmo conto, pois ele poderá considerar os fatos narrados como “verdadeiros” ou não.

Os contos “O Jardim Selvagem” e “Verde Lagarto Amarelo” possuem narradores do tipo autodiegético. Já “O Menino” apresenta um narrador heterodiegético. Os diferentes tipos de narradores geram, como resultado, uma maior ambigüidade nos dois primeiros contos mencionados. Como os narradores são também personagens, possuem conhecimento limitado dos fatos narrados. Além disso, há um “envolvimento emocional” do narrador com a história. Devido a essa subjetividade, o leitor não pode ter certeza sobre a veracidade dos acontecimentos da diegese.

Apesar do narrador de “O Menino” ser heterodiegético, uma certa ambigüidade é estabelecida pelas elipses presentes na história. Assim, nesses três contos, o desfecho é deixado em aberto, permitindo que o leitor formule hipóteses e tire suas conclusões: houve realmente a consumação do adultério em “O Menino”? A criança contou para o pai acena que presenciou no cinema? O casal se separou? Em “O Jardim Selvagem”, a personagem Daniela era ou não uma assassina? E Ducha, a personagem-narradora, enxergou mistério onde não havia? A surpresa de Eduardo em “Verde Lagarto Amarelo” era mesmo um romance escrito por ele? O que Rodolfo teria feito ao descobrir a “surpresa”? É como se a história não terminasse com o ponto final colocado pela autora.

Tematicamente, é importante observar que o conflito entre *aparência* e *essência* está presente nos três contos estudados. As personagens não são o que aparentam ser, e isso

acaba por provocar situações que desencadeiam as ações relatadas nas narrativas. Em “O Menino” e “Verde Lagarto Amarelo”, vemos a questão do complexo de Édipo. São abordadas as relações mal resolvidas entre mães e filhos e, as conseqüências advindas desses conflitos. A maneira como a figura materna é delineada nessas narrativas foge ao convencional, provoca uma verdadeira quebra de tabus.

O simbolismo da mãe está ligado ao do mar, na medida em que eles são, ambos, receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são símbolos do corpo materno. Encontra-se no símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora. (Chevalier e Gheerbrant, 2000, p. 580)

As mães idealizadas são, geralmente, adornadas com adjetivos como amorosa, dedicada, abnegada. São aquelas mulheres transformadas pela maternidade, que esquecem de seus anseios e vontades em nome do bem-estar dos filhos. São as que se anulam em favor da prole. Não são as que aparecem nas páginas de *Antes do baile verde*.

1.2 – O rio denso e profundo

No fundo, acho que o processo de criação é o de uma colagem – um pouco do que vivi, do que me disseram, de observações atentas. Não sei, é difícil responder. E por um motivo simples: isso que vocês perguntam está ligado àquela hora da criação, os demônios e os anjos todos juntos ao lado do escritor, a somatória das “inspirações” – para usar um termo antigo – as conspirações

todas. Aquilo que, curiosamente, se faz de uma maneira muito natural. É como se eu tivesse uma maquininha dentro de mim que, de repente, escrevesse aquelas coisas, um mundo de invenção localizado em alguma parte do meu ser, mas que eu mesma não controlo. Ou melhor, controlo, só que este controle é inexplicável de uma maneira lógica. De uma maneira lúcida seria inexplicável. Aí é que está, talvez a expressão seja essa: de uma maneira lúcida seria inexplicável. (Telles, 1998, p. 37)

De acordo com Fábio Lucas, na introdução a *Antes do baile verde*, Lygia Fagundes Telles “...explora obstinadamente o desencontro das personagens, expõe a face dramática das fraquezas humanas, veda os caminhos da redenção” (1982, p. IX). São trechos em que o rio torna-se denso e profundo, levando o leitor a refletir sobre as inquietações do ser humano, colocando-o frente à frente com as aflições do cotidiano, fazendo-o sofrer com o desajuste e o desamor vividos pelas personagens.

São vários os contos da coletânea que tratam de temas que evidenciam o desequilíbrio, a tensão e a insatisfação do homem em suas relações, principalmente as afetivas. A solidão, o egoísmo, a infidelidade, a insatisfação no casamento, são abordados nos contos de Lygia Fagundes Telles, em situações extremamente comuns, que proporcionam certa intimidade entre personagens e leitores. Os eventos narrados e os sentimentos descritos são tão conhecidos, a linguagem empregada é tão clara, que a verossimilhança atinge grau máximo nesses contos.

Uma das circunstâncias preferidas por Lygia para a construção de seus contos parece ser a do momento em que os relacionamentos amorosos chegam ao fim. O homem maduro, que substitui a esposa ou companheira – também madura – por uma mulher mais

jovem, muitas vezes na tentativa de recuperar a própria juventude perdida, está presente em “A Ceia”, “A Chave” e “Um Chá Bem Forte e Três Xícaras”.

Em “A Ceia”, de 1958, considerado por Fábio Lucas como a obra-prima da coletânea, o leitor é apresentado ao último encontro entre um casal, Alice e Eduardo. A perspectiva empregada nesse conto é a narração de focalização externa. Um narrador heterodiegético descreve o cenário, um restaurante decadente, “modesto e pouco freqüentado” (p. 78), com um “abajur feito de garrafa” (p. 78) em cada mesa guarnecida por toalhas de “xadrez vermelho e branco” (p. 78).

Apesar de escolherem a mesa “que parecia a menos favorecida pela iluminação” (p. 78), a mulher apaga o abajur, “com gesto tranqüilo, mas firme” (p. 78). Essa firmeza demonstra que a mulher *quer* a escuridão, o que, aparentemente, consegue – o homem que a acompanha nem consegue enxergar os nomes dos pratos no cardápio. Até este momento, o narrador não forneceu nenhuma informação sobre as duas personagens – apenas o nome da mulher, Alice. O leitor não consegue estabelecer qual o tipo de relação entre eles, nem o estado de espírito em que as personagens se encontram. Aparentemente, buscam um lugar tranqüilo para jantar e conversar.

Ainda com a utilização da focalização externa, o narrador emprega uma metáfora para descrever a expressão da personagem feminina: “Seu rosto fanado e branco era uma máscara delicada emergindo da gola negra do casaco” (p. 78). Nessa mesma frase, existe também a utilização de adjetivos antitéticos – fanado/delicada, branco/negra – para caracterizar a expressão da mulher. A presença da metáfora e das antíteses contribui para dar um toque de beleza à narrativa.

A partir da linha 32, pelo registro de uma fala de Alice, o leitor começa a receber detalhes sobre as personagens e o tipo de relação existente entre elas. No diálogo, Alice chama o homem de “meu bem” (p. 78) e comenta “(...) você ainda não mandou fazer esses óculos! Faz meses que quebrou o outro e até agora...” (p. 78). O leitor passa, então, a perceber que existe uma relação afetiva entre as duas personagens – pela preocupação que a mulher demonstra com o bem-estar do homem –, e que elas convivem (ou conviveram), com uma certa intimidade – o que pode ser deduzido pelo vocativo empregado e pelo fato de Alice saber que o outro óculos quebrou há meses.

Ainda por meio do diálogo das personagens, que continua a versar sobre a questão dos óculos, Alice afirma “Mas a vida inteira você usou óculos.” (p. 79), ao que a personagem masculina responde “Pois é, acho que agora não preciso mais” (p. 79, grifo nosso), ao que Alice retruca “Nem de mim” (p. 79). Com essas três frases, o leitor consegue inferir que o homem mudou de comportamento em relação ao que tinha no passado – passado do qual Alice faz parte. A mudança não é só relativa ao uso do óculos, a própria Alice também não é mais necessária para o homem. O narrador traça um paralelo entre a mulher e o objeto. Ambos não são mais necessários para o homem (mas, já o foram, um dia); ambos foram usados por ele, no passado. Além de permitir que o leitor chegue a essas conclusões, a estratégia empregada pelo narrador, aparentemente, também pretende despertar a curiosidade no leitor, fazer com que ele queira saber qual o motivo que desencadeou a mudança.

Logo a seguir, na linha 41, uma nova fala de Alice permite que o leitor entenda melhor o que está acontecendo: as personagens formavam um casal, eles já estão separados, havia ocorrido uma despedida anterior entre os dois, que fora “horível” (p. 79) e, por isso,

Alice pedira um novo encontro, “Queria fazer hoje uma despedida mais digna.” (p. 79, grifo nosso). O emprego do advérbio de tempo permite as deduções comentadas anteriormente.

A focalização externa prossegue sendo empregada pelo narrador, que evidencia os gestos e expressões das personagens – o que possibilita, ao leitor, supor os sentimentos que acometem as personagens nos diferentes momentos da narrativa. Como exemplos, podem ser citados os seguintes trechos: na linha 51, o homem agarra uma folha seca e a esmigalha entre os dedos, “com uma lentidão premeditada”, para comprovar para Alice que não está com pressa de ir embora; entretanto, na linha 115, olha o relógio, denotando a impaciência que sente. O trecho, na linha 170, “Ele baixou a cabeça. Mordiscou o lábio.”, demonstra o arrependimento de Eduardo por ter tocado no nome da noiva. Nas linhas 190 e 191, percebe-se a irritação da personagem: “Ele fechou as mãos e bateu com os punhos na mesa, golpeando-a compassadamente.”

Para exprimir os detalhes da história, o narrador utiliza-se dos diálogos travados pelas próprias personagens.

– Só sei que não tenho culpa, Alice. Já disse mil vezes que não pretendia romper, mas aconteceu, aconteceu. Não tenho culpa!...

Ela despejou mais vinho no copo. Bebeu de olhos fechados. E ficou com a borda do copo comprimindo o lábio.

– Mas, ao menos, Eduardo... ao menos você podia ter esperado um pouco para me substituir, não podia? Não vê que foi depressa demais? Será que você não vê que foi depressa demais? Não vê que ainda não estou preparada? Hein, Eduardo?... (Telles, 1982, p. 82)

Eduardo e Alice permaneceram juntos por mais de quinze anos. Entretanto, na opinião de Eduardo, a separação era inevitável, a situação que viviam “era falsa” (p. 82). Ele agora está prestes a se casar com Olívia, bem mais jovem que Alice.

Durante o encontro, percebe-se que Eduardo está desconfortável. Está ali a contragosto, para satisfazer um desejo de Alice, mas procura mantê-la à distância, todo o tempo. Alice, por sua vez, quer manter a relação com Eduardo. Chama a atenção do rapaz para as modificações externas que fez em si mesma: o perfume novo, o corte de cabelo diferente. Tenta manter-se sob controle, mas acaba sendo irônica, chorando, falando alto, torna-se patética – “...borrei toda a pintura, estou uma palhaça...” (p. 83).

Na linha 270, Eduardo propõe a Alice que andem um pouco pelo restaurante, enquanto esperam ser servidos. Este artifício empregado pelo narrador, é um pretexto para descrever o que as personagens veem, ou seja, um ambiente em declínio – que estabelece uma analogia com a situação do relacionamento entre as personagens. A mudança de luminosidade é uma estratégia bastante empregada para “naturalizar” a descrição. A aproximação/distanciamento de Alice com o isqueiro serve para valorizar o objeto e está relacionada com o tipo de focalização – no caso, onisciente – e com o resultado final que o narrador busca alcançar. O grande problema de Alice é o fato de estar sendo “trocada” por outra mulher, mais jovem – ela acredita que o problema é a idade, o fato de estar ficando velha. Por isso, busca a escuridão, foge da chama do isqueiro – não quer ser observada à luz. A importância simbólica do isqueiro é novamente evidenciada no final do conto – Eduardo vai embora e esquece o objeto. O isqueiro, então, simboliza a dura realidade que Alice terá que enfrentar. A partir desse momento, ela deverá enxergar o que não quis ver até então.

O clima tenso da narrativa chega ao auge – é o clímax do conto, quando é descrito o desespero de Alice. Momentos antes, Eduardo chega a sentir pena da mulher. “Sua fisionomia se confrangeu. Aproximou-se, enlaçou-a num gesto afetuoso e triste” (p. 85). Tenta consolar Alice, mas não adianta. Ela volta a ser irônica e, finalmente, se descontrola:

Ela riu. E atirou-se contra ele, abraçando-o, “Eduardo, eu te amo!” Beijou-lhe as mãos, a boca, afundou a cara por entre a camisa, procurando chegar-lhe ao peito, enfiou a mão pela abertura, esfregou a cara no corpo do homem, sentindo-lhe o cheiro, apalpando-o, a ponta da língua vibrando de encontro à pele.
 – Eu te amo!
 – Alice – murmurou ele, levantando a cabeça. Estava impassível, rijo. Fechou os punhos. – Alice, não dê escândalo, não continue...
 Ela reventou em soluços, escondendo a cara.
 – Você me amava, Eduardo, eu sei que você me amava! (Telles, 1982, p. 85)

O casal volta a sentar-se à mesa do restaurante, tentam estabelecer novamente um diálogo civilizado. A mulher, no entanto, começa a fazer perguntas sobre a rival. E, novamente, perde o controle.

– Tão jovem, não, Eduardo?
 – Alice, você prometeu.
 – E naturalmente vai vestida de noiva, ah, sim, a virgenzinha... Já dormiu com todos os namorados, mas isso não choca mais ninguém, imagine! Tem o médico amigo que costura num instante, tem a pílula, morro de inveja dessa geração. Como as coisas ficaram fáceis!
 – Cale-se, Alice.
 – Como você já é uns bons anos mais velho, ela mandou costurar, questão de princípio. E vai chorar na hora, fingindo a dor que está sentindo mesmo porque às vezes a tal costura...
 – Cale-se! (Telles, 1982, p. 86)

Como uma fera que foi ferida, Alice agora ataca. Tenta atingir a rival com relação à “pureza” – afinal, a virgindade ainda era um valor a ser considerado quando havia a intenção de casamento, na época em que o conto foi escrito. Pressupõe que Olívia, de maneira hipócrita, submeter-se-ia a uma cirurgia de recomposição do hímen e, além disso, choraria durante o ato sexual com Eduardo, fingindo ser virgem. Ousada a maneira como a autora aborda, nessas poucas linhas, alguns aspectos da revolução sexual iniciada nos anos 60, e da inveja – e até mesmo de um certo despeito – que o comportamento das mulheres mais modernas causava nas mais conservadoras.

No momento seguinte, Alice pede a Eduardo que vá embora, quer ficar sozinha, o que, para o rapaz, é um alívio – “prosseguiu mais rápido, sem olhar para trás” (p. 87). Para o final do conto, a autora reservou um “golpe de misericórdia” para a personagem Alice, vindo do garçom do restaurante:

– A madama está se sentindo mal?
Ela abriu os dedos. Rolou na mesa uma bolinha compacta e escura.
– 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.
(Telles, 1982, p. 87)

O conto “A Chave”, escrito em 1965 e dedicado pela autora a Carlos Drummond de Andrade, volta ao tema da diferença de idade entre os cônjuges. Enquanto “A Ceia” tem início com a caracterização do espaço no qual transcorre a ação, em “A Chave”, o leitor é colocado em contato com os pensamentos de uma personagem, Tomás, desde as primeiras

palavras do conto. A personagem Tomás é também o narrador, e será sob sua perspectiva que a história será contada. A seguir, o trecho inicial do conto:

Agora era tarde para dizer que não ia, agora era tarde. Deixara que as coisas se adiantassem muito, se adiantassem demais. E então? Então teria que trocar a paz do pijama pelo colarinho apertado, o calor das cobertas pela noite gelada, como nos últimos tempos as noites andavam geladas! (Telles, 1982, p. 45)

Pode-se observar, no segmento acima, a repetição da expressão “agora era tarde”, o que denota, ao mesmo tempo, o desejo do narrador em enfatizar que a situação que a personagem vive está consolidada, não pode ser alterada, e, o que resta é a resignação, o conformismo, com o estado atual e imutável dos acontecimentos. No período seguinte, pode-se deduzir que a culpa de tal situação é da própria personagem – ele deixara que as coisas se adiantassem muito, demais. A gradação dos advérbios empregada dá a sensação que a situação foi piorando com o passar do tempo.

Na sétima linha, o narrador emprega uma intertextualidade com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Na obra do famoso florentino, o inferno apresenta nove círculos, cada qual reservado para a punição de pecados específicos. Assim, no primeiro círculo – Limbo – estão as almas dos não batizados; no segundo, encontram-se os sensuais; no terceiro, os que cometeram o pecado da gula, etc.. O narrador emprega a ironia para imaginar o ambiente: “O círculo dos superficiais, dos tolos engravatados, embotinados, condenados a ouvir e a dizer besteiras por toda a eternidade.” (p. 45).

O leitor recebe informações através do olhar do marido, que, enquanto observa a mulher – que se prepara para ir a um jantar –, faz conjeturas a respeito da situação do casal

e da própria vida. Por meio do discurso avaliativo, o leitor toma conhecimento do conceito que Tomás tem de sua esposa, Magô. Na linha 21, por exemplo, refere-se a ela como “a cretina”; na linha 83, como “a sonsa”; e, na linha 121, a define como “uma exibicionista”. Esse discurso é subjetivo – caberá ao leitor, ao longo da narrativa, avaliar se a opinião de Tomás é ou não pertinente.

Os trechos compostos por diálogos estão intercalados com outros, na forma de sumário, constituídos, geralmente, por analepses ou por monólogos interiores, nos quais Tomás compara a situação atual com a do passado. O trecho a seguir esclarece as relações entre as personagens – e, também, faz referência a uma terceira personagem, Francisca:

Baixou o olhar para os próprios pés. E quase chegou a sorrir. Com aquelas meias, pareciam pés de um rapaz, ela gostava das cores fortes. Francisca preferia cores modestas, mas Mago 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! Dia virá em que ela vai querer que eu pinte o cabelo. (Telles, 1982, p. 47)

O leitor percebe, então, que existe uma grande diferença de idade entre marido e mulher. É interessante perceber, no trecho selecionado, a disparidade entre o “eu narrador” e o “eu narrado”. Nos dois primeiros períodos, o narrador, aparentemente, se *subdivide*: ele se “vê de fora”, apesar de ser, ao mesmo tempo, narrador e personagem (como mencionado anteriormente). Entretanto, volta a se “unificar”, na última frase, na qual o leitor “ouve” a voz de Tomás.

Nas páginas 48-49, uma analepse aprofunda a questão da diferença de idade. Tomás se recorda do diálogo que teve com o pai de Magô, “há dez anos”, no qual o homem havia

dito: “O caso é que minha filha tem só dezoito anos e o senhor tem quarenta e nove, a diferença é muito grande” (p. 49). A fala do pai de Magô ganha um certo ar de prolepse – como se fosse uma profecia que acaba se cumprindo, no presente da narrativa – pois, o homem diz “Hoje não soma tanto. Mas daqui a dez anos como vai ser?” (p. 49). O período de dez anos se passou. No tempo presente da história, Tomás tem 59 anos e Magô, 28. E a diferença de idade, agora, tornou-se um problema.

Magô mudou. Por meio de outra analepse, o narrador mostra ao leitor que a moça, há alguns anos, era insegura, não sabia se exprimir bem. Na época em que o casal se conheceu, Tomás teve a ilusão que seria um “professor Higgins” – da peça *Pigmalião*, de G. B. Shaw – para a moça, que seria o criador e, ela, a criatura, teve a ambição de quase ser Deus. No presente da narrativa, emprega a ironia para enfrentar a decepção com o resultado:

... E como se exprimia bem, a sonsa. Contudo, há alguns anos, que enternecedor vê-la roendo as unhas quando se intimidava. Ou morder o lábio inferior quando não sabia o que dizer. E nunca sabia o que dizer. “Vai desabrochar nas minhas mãos” – pensou, emocionado até às lágrimas. Desabrochara, sem dúvida. Lançou-lhe um olhar. “mas não precisava ter desabrochado tanto assim.” (Telles, 1982, p. 47)

A “sensação de nascer de novo” (p. 51) sentida por Tomás ao conhecer Magô transformou-se em cansaço, tédio e saudade do passado, demonstrado pelo narrador autodiegético por meio do discurso avaliativo, que emprega no monólogo interior – como por exemplo, nas linhas 40 a 44, “Se pudesse dormir ao menos aquela noite (...) A melhor coisa do mundo era mesmo dormir, afundar como uma âncora na escuridão, afundar até ser a própria escuridão, mais nada.” (p. 46). Também por meio dos gestos: ele boceja, várias

vezes, cochila, durante o diálogo com a esposa, levanta-se da poltrona para ir se arrumar, mas deixa-se cair novamente. E pelas comparações que estabelece entre Magô e Francisca.

Enquanto ainda estava casado com Francisca, Tomás queria negar a idade, a velhice que já se aproximava. Queria que a mulher se enfeitasse mais. “Deu-lhe um vidro de perfume. Deu-lhe um batom (...) Deu-lhe um colar de contas vermelhas (...) ‘somos jovens ainda, minha querida! Vamos reagir?’” (p. 51). Com o segundo casamento, Tomás teve a ilusão de que iria recuperar a própria juventude. Entretanto, agora, a esposa tem com ele atitudes semelhantes às que ele teve com Francisca, no passado.

A juventude de Magô, que inicialmente o atraiu, no momento atual o incomoda e o cansa. O excesso de energia de Magô faz com que Tomás a compare a um animal jovem: “(...) 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.” (p. 47). Magô “não precisava dormir” (p. 48), orgulhava-se da forma de seu corpo (p. 46).

... Ela adorava espelhos, tinha espelhos por toda a casa. Aquele ali então era o pior, aquele que apanhava o corpo inteiro, sem deixar escapar nada. Com ele aprendera que envelhecer é ficar fora de foco: os traços vão ficando imprecisos e o contorno do rosto acaba por se decompor como um pedaço de pão a se dissolver na água. (Telles, 1982, p. 49)

Tomás sente o peso da idade. Agora sabe que é inútil tentar negar que a velhice chegou para ele. “Inútil esquecer essa idade porque as pessoas em redor não esqueciam (...)” (p. 48-49). A personagem percebe o interesse que Magô sente por Fernando e, o narrador emprega o discurso avaliativo para desqualificar o rapaz, seja no discurso

reportado, “Analfabeto, gigolô...” (p. 49), “(...) Um pilantra de marca fazendo blu-blu naquele violãozinho...” (p. 49), “(...) Uma voz de mosquito (...) Afeminado...” (p. 49), seja no monólogo interior, “Enfim, uma besta quadrada.” (p. 49). Mas Tomás tem consciência do atributo que o rapaz possui e que os diferencia: Fernando “Tinha juventude, mais nada. Crispou os lábios. Tinha juventude. ‘Ju-ven-tu-de...’ – murmurou, voltando o olhar mortiço em direção ao espelho.” (p. 49). Tomás sabe que é um velho e acompanhar Magô, no auge da juventude, exige dele um esforço que, agora, torna-se insuportável.

Apesar da perspectiva ser de Tomás, o leitor pode perceber que Magô também está insatisfeita. Nas linhas 255 a 258, pode-se observar o discurso avaliativo empregado pelo narrador para expressar a fala da personagem que, em discurso reportado, *diz*: “Ih, como você anda desagradável (...) Você não faz idéia de como anda desagradável ultimamente.” (p. 51). O “ultimamente” leva a pensar nos últimos tempos, em que a velhice de Tomás o vem tornando rabugento e, para Magô, “desagradável”.

Tomás, recorda-se da primeira esposa, Francisca, e sente saudade das músicas antigas que ela gostava de ouvir na vitrola, de suas unhas curtas, das mãos de velha que manipulavam o baralho, jogando paciência. Sente “saudade de andar de bonde” (p. 51), saudade do passado, “tempo da prudência, tempo da consideração” (p. 51).

Na ocasião em que Tomás conheceu Magô, fora Francisca quem o incentivara a sair: “ ‘Tomás, você já viu como a noite está bonita? Por que não vai dar uma volta?’ Ele foi. Na volta encontrara Magô. Teve a sensação de nascer de novo quando ela o chamou de Tom. Sentira-se um outro homem.” (p. 50-51). Francisca havia olhado para Tomás “quase como uma mãe olha para o filho antes de lhe entregar a chave da porta” (p. 51). E Tomás sentira-se livre, feliz, “sentira-se um adolescente apertando a chave no bolso.” (p. 52).

Tomás, agora, está arrependido da escolha que fez. Ele gostaria de poder voltar à vida antiga, tranqüila, que levava com Francisca. “Ah, se pudesse voltar sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação. Ela também não diria nada: era como se tivesse ido comprar cigarros.” (p. 52). E, em uma mistura de sonho e delírio, Tomás reencontra Francisca e lhe sorri. “Ela sorria também no seu vestido de opalina rosada, mordiscando de leve a ponta de uma carta. ‘Posso? – perguntou-lhe, deitando a cabeça no seu colo. Devolveu-lhe a chave.” (p. 52).

Assim como Francisca, Tomás também “dá a chave”, dá a liberdade para Magô, quando permite que a moça vá sozinha ao jantar. Talvez nessa noite ela comece um novo romance, com Fernando, ou com outro jovem. Mas, isso não tem mais nenhuma importância para Tomás.

Novamente os temas da traição, dos desencontros no casamento, da velhice *versus* juventude, são abordados em “Um Chá Bem Forte e Três Xícaras”, de 1965. Neste conto, um narrador heterodiegético mostra momentos de um dia na vida de Maria Camila. É por meio do diálogo entre essa personagem e a empregada da casa, Matilde, que o leitor toma conhecimento do que acontece. O tempo da história corresponde a alguns minutos, tempo em que a personagem Maria Camila espera a chegada de uma convidada para o chá.

O conto tem início com a personagem Maria Camila a observar uma borboleta que pousa em uma rosa. Os dois símbolos empregados são representativos da efemeridade – a borboleta tem uma vida média de dois meses e a rosa, a duração de apenas alguns dias. A beleza é efêmera, assim como a vida e o amor. A rosa e a borboleta são também símbolos que representam a beleza, a suavidade. Entretanto, a borboleta “finca” as patas na pétala e,

inclinando o corpo “num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor” (p. 63) – os verbos utilizados são fortes, sugerem o ato sexual, e a “tromba” dá um aspecto grotesco à borboleta.

A imagem da borboleta que suga a flor com força, forma uma analogia com a situação que Maria Camila está enfrentando. A rosa representa a perfeição, a realização sem defeito, simboliza a alma, o coração, o amor (Chevalier e Gheerbrant, 2000, p. 788-789). A borboleta, por sua vez, representa a graça e a agilidade, mas também a inconstância (Chevalier e Gheerbrant, 2000, p. 138). Para Maria Camila, a borboleta amarela observada – e que, com o ato de sugar talvez provoque a morte mais rápida da flor – pode ser comparada com a jovem estagiária que, para Camila, é a causa da morte do amor entre ela e Augusto.

Após a leitura completa do conto, torna-se mais evidente a estratégia do paralelismo, empregada pelo narrador, entre a observação da borboleta e da rosa – feita pela personagens Maria Camila e Matilde – e a situação do suposto relacionamento amoroso entre o marido de Camila e a jovem estagiária que está sendo aguardada para o chá. Assim, Camila acredita que o inseto “deve ser uma borboleta jovem” (p. 63, grifo nosso), *suga* a flor “com tamanha força” (p. 63), “desde ontem ela já rondava por aqui. Cismou com essa rosa, tinha que ser essa rosa” (p. 64), “Por um breve instante Maria Camila fixou-se de novo na borboleta. Teve uma expressão de repugnância: – Chega a ser obsceno...” (p. 64). Principalmente a última frase demonstra o que Maria Camila está sentindo – com relação ao que o inseto faz com a flor e, simultaneamente, ao que a jovem estagiária está fazendo com o seu casamento.

A seguir, uma parte do diálogo entre as personagens Maria Camila e Matilde:

- (...) A gente vai clareando à medida que envelhece mas as rosas vermelhas vão escurecendo, veja, ela está quase preta.
- E essa borboleta ainda...
- Deixa – atalhou Maria Camila. Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas. Suas mãos tremiam. – Há de ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida.
- Mas desse jeito ela vai morrer mais depressa...
- É melhor deixar. (Telles, 1982, p. 63-64)

No trecho selecionado, pode-se observar a utilização de uma antítese – as pessoas *clareiam*, mas as rosas *escurecem*, à medida que envelhecem. Também a suposição de Maria Camila – que a rosa estaria feliz por ser a escolhida pela borboleta – em contraposição à afirmação de Matilde – que a escolha da borboleta fará com que ela morra mais depressa – são compostas por idéias antitéticas. O emprego de figuras de linguagem é um recurso estilístico que confere beleza ao texto em prosa.

O narrador emprega o diálogo entre as personagens, sobre temas banais – a observação da borboleta e da rosa, o conserto da alça do avental, servir ou não o chá – para chegar ao tema realmente importante da história, ou seja, o encontro para o chá entre Maria Camila e a suposta amante de seu marido. O nervosismo de Maria Camila é traduzido em alguns gestos, principalmente relacionados às mãos da personagem – gestos que são *mostrados* para o leitor por meio da focalização externa. Assim, “Suas mãos tremiam.” (p. 64), “as mãos fechadas” (p. 64), “tentando dominar o tremor das mãos” (p. 64), “passando nervosamente a ponta do dedo sobre a rede de veias” (p. 65), “dilacerando a pétala entre os dedos” (p. 65), “Abriu e fechou as mãos num movimento exasperado.” (p. 66). Além disso, ainda com o emprego da focalização externa, o narrador informa que Camila está com os

lábios “lívidos” (p. 65), respira “com esforço” (p. 66), está “com os olhos inchados” (p. 66), apresenta uma “posição tensa” (p. 66), tem “os olhos cheios de lágrimas” (p. 66).

A mulher esforça-se por permanecer controlada, mas é possível perceber-lhe a emoção, principalmente pela observação das mãos da personagem. No início, Maria Camila estende a mão para prender a borboleta pelas asas, mas não chega a completar o gesto. Entrelaça novamente as mãos, enquanto observa o inseto. A seguir, o narrador informa que “suas mãos tremiam” (p. 64). Maria Camila examina “com espanto as próprias mãos cheias de sardas” (p. 64) e, ao responder para Matilde que a estagiária chegará às cinco horas, esconde “no regaço as mãos fechadas” (p. 64). Ao responder sobre a idade da estagiária, novamente o narrador menciona o “tremor das mãos” de Camila – sinal físico para denotar o nervosismo que a mulher sente.

O narrador heterodiegético, além de fazer a focalização externa da personagem, também tem acesso a seus pensamentos. Assim, observe-se o trecho a seguir, no qual é empregado o monólogo interior: “ ‘Que é que eu faço agora?’, murmurou inclinando-se para a rosa. ‘Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer!...’ Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. ‘Augusto, Augusto, me diga depressa o que é que eu faço! Me diga!...’” (p. 66). O leitor tem acesso aos pensamentos de Maria Camila – e pode perceber que a mulher está desorientada, apesar de tentar manter a calma.

Maria Camila convidou a jovem rival para o chá e acredita que o marido também aparecerá, “de surpresa” (p. 67). Camila não sabe o que fazer, como deve agir, mas, de qualquer maneira, resolveu enfrentar o problema. O conto aborda os momentos anteriores ao encontro – os gestos de Maria Camila, que demonstram a ansiedade que a mulher está

vivenciando, os preparativos para o chá, os gestos que demonstram o nervosismo da esposa traída (e trocada por uma “menina” de dezoito anos).

O casamento e as relações estabelecidas entre os cônjuges são a situação central dos contos “Eu era Mudo e Só” (1958), “As Pérolas” (1958) e “Os Objetos” (1969).

Para construir a narrativa em “Eu Era Mudo e Só” Lygia Fagundes Telles emprega um narrador autodiegético, a personagem Manuel – o marido que se sente oprimido com o casamento. É por meio do olhar de Manuel que o leitor conhece a esposa, Fernanda.

O conto tem início com uma cena familiar, Manuel observa Fernanda, que está lendo um livro à luz do abajur, já preparada para dormir. Nesse primeiro parágrafo, o narrador emprega a focalização externa para iniciar a caracterização da esposa: descreve o traje que ela está usando e o aspecto e perfume de sua pele. Por meio das características empregadas para compor a personagem, o leitor pode perceber que se trata de uma mulher vaidosa e que, provavelmente, tem um alto poder aquisitivo.

O narrador faz uso do discurso modalizante para exprimir uma impressão da personagem Manuel a respeito da personagem Fernanda: “– Você parece um postal.” (p. 95 – grifo nosso). O mesmo registro de discurso é empregado mais adiante – “Agora o livro parece flutuar entre seus dedos tipo Gioconda.” (p. 95 – grifo nosso) – o que confere à narrativa uma certa imprecisão, como se o narrador não tivesse certeza do que afirma.

Utilizando o recurso do monólogo interior, o narrador apresenta uma analepse externa, por meio da qual o leitor conhece a opinião de tia Vicentina sobre Manuel: “ ‘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.” (p. 95). Entretanto, com a

continuidade do monólogo interior, o leitor toma conhecimento que Manuel é um homem materialmente bem sucedido, contrariando os prognósticos da tia Vicentina.

... Penso agora como ela ficaria espantada se me visse aqui nesta sala que mais parece a página de uma dessas revistas da arte de decorar, bem vestido, bem barbeado e bem casado, solidamente casado com uma mulher divina-maravilhosa: quando borda, o trabalho parece sair das mãos de uma freira e quando cozinha!... Verlaine em sua boca é aquela pronúncia, a voz impostada, uma voz rara. E se tem filho então, tia Vicentina?! A criança nasce uma dessas coisas, entende?... Tudo tão harmonioso, tão perfeito. (Telles, 1982, p. 95)

No trecho escolhido, que simula um diálogo imaginário entre Manuel e tia Vicentina, o leitor recebe a informação que a personagem masculina é bem sucedida – o que contrariou as expectativas da tia. Entretanto, apesar de tudo estar tão perfeito, parece que alguma coisa incomoda Manuel, pois o leitor percebe o tom irônico que ele emprega ao referir-se às qualidades da esposa. O motivo do incômodo começa a ser revelado quando, após outros trechos de monólogo interior, Manuel deixa escapar, em voz alta: “– E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas.” Manuel não pode mais voar, suas asas foram cortadas. O leitor ainda não sabe os detalhes da circunstância em que isso aconteceu, ou o que o símbolo representa, exatamente, mas já consegue perceber que o casamento representou a perda da liberdade para Manuel.

De acordo com Manuel, Fernanda tem um “olhar duplo”, que “pode ler e ver o que estou fazendo” (p. 96). Além disso, Fernanda “sabe o que costume e o que não costume. Sabe tudo porque é exemplar e a esposa exemplar deve adivinhar.” (p.96 – grifos nossos). Os verbos escolhidos pelo narrador são *saber* e *dever*; apesar do leitor estar diante do discurso de uma personagem – um discurso subjetivo – esses verbos compõem um discurso

de autoridade, não deixam dúvidas sobre o comportamento de Fernanda. Observe-se, ainda, o uso do discurso avaliativo pelo narrador para caracterizar Fernanda – ela “é exemplar”. Manuel acredita ainda que, um dia, Fernanda atingirá a perfeição de adivinhar o pensamento do marido – o que é manifestado ao leitor por meio do monólogo interior, em tom irônico. Por meio da ironia empregada pelo narrador para elencar as *qualidades* de Fernanda, fica estabelecido na narrativa um certo incômodo, um clima opressor, de mal-estar, análogo ao que a personagem Manuel sente em relação ao seu casamento.

Ao abrir a janela e observar a lua, o narrador-personagem faz referência às tentativas do homem de chegar à lua – que, no ano de publicação do conto, 1958, ainda não havia ocorrido. Assim, a lua não pode representar a solidão porque “já tinha sido quase tocada, talvez nesse instante mesmo em que a olhava algum abelhudo já rondava por lá” (p. 96). E conclui, com uma imagem plena de beleza, “Solidão era solidão de estrela.” (p. 96).

A seguir, o narrador emprega outra analepse, desta vez, recordando-se de um diálogo estabelecido com um amigo, Jacó. Manuel estava recém-casado e o amigo acabara de receber a notícia. A conversa entre os dois tem como tema a dificuldade de agüentar uma companhia – o que, para Jacó, é pior do que a solidão. Note-se o emprego de idéias antitéticas pelo narrador para expressar a confusão de sentimentos em que Manuel se encontra; assim, tem-se “Eu ria das coisas que Jacó ia dizendo, mas meu coração estava inquieto.” (p. 97).

O homem de agora – ou seja, do tempo presente da narrativa – confronta-se com o jovem de outrora. O discurso avaliativo do narrador-personagem, no passado, a respeito de Fernanda, era bem diferente do atual: “Ela é tão sensível, tão generosa, jamais pensará sequer em interferir na minha vida. E eu nem admitiria.” (p. 97). A pesar de demonstrar

segurança em relação à esposa e à relação entre os dois, o leitor poderá perceber a ambigüidade e a confusão de sentimentos de Manuel. Assim, o narrador prossegue: “O ambiente estava aconchegante, o uísque era bom (...). recém-casado com a mulher que amava. E então? Por que não estava feliz?” (p. 97 – grifos nossos). Manuel está se questionando e, simultaneamente, lança essas perguntas para o leitor.

Jacó emite sua opinião a respeito dos dois tipos possíveis de esposa – um trecho que confere uma nota de humor ao conto, e que tem, ainda, a função de prolepse:

...“Ou a mulher fica aquele tipo de amigona e etc. e tal ou fica de fora. Se fica de fora, com a famosa sabedoria da serpente misturada à inocência da pomba, dentro de um tempo mínimo conseguirá indispor a gente de tal modo com os amigos que quando menos se espera estaremos distantes deles as vinte mil léguas submarinas. No outro caso, se ficar a tal que seria nosso amigo se fosse homem, acabará gostando tanto dos nossos amigos, mas tanto, que logo escolherá o melhor para se deitar. Quer dizer, ou vai nos trair ou chatear. Ou as duas coisas...” (Telles, 1982, p. 97)

A seguir, por meio de um diálogo entre Manuel e Fernanda, percebe-se que a profecia de Jacó se concretizou. Os amigos nunca mais se encontraram, é como se Jacó “tivesse morrido”, “sumiu completamente” (p. 97). Manuel retorna ao monólogo interior e deseja que Fernanda estivesse morta. Apesar de amar a esposa, seria a solução ideal para livrar-se dela – note-se o emprego da ironia e das idéias antitéticas:

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. (Telles, 1982, p. 98).

Apesar da morte – imaginada e desejada – de Fernanda, que em tempo algum poderia ser substituída, ele se sentiria vitorioso (sensação comparada com outra, da infância). Após um casamento de doze anos, que gerou uma filha – Gisela – pensar no alívio que a morte de Fernanda lhe proporcionaria faz com que Manuel se considere “um monstro” (p. 98) – o que é registrado pelo narrador em discurso avaliativo. Entretanto, o homem está desanimado com a vida que leva e se sente oprimido pela esposa perfeita e dominadora. “Os menores movimentos tinham que ter uma explicação, nenhum gesto gratuito, inútil” (p. 98).

Manuel pensa na filha e constata que ela se parece muito com Fernanda, inclusive já pensa como a mãe, é “uma pequenina burguesa preocupada com a aparência, ‘papaizinho querido, não vá mais me buscar de jipe!’ A querida tolinha sendo preparada como a mãe fora preparada, o que vale é o mundo das aparências” (p. 98).

Ao pensar no futuro de Gisela, o narrador emprega uma prolepse, que, prevê que a situação pela qual ele, Manuel, passou, ao ser apresentado à família de Fernanda, irá se repetir, um dia:

Era o círculo eterno sem começo nem fim. (...) A perplexidade do moço diante de certas considerações tão ingênuas, a mesma perplexidade que um dia senti. Depois, com o passar do tempo, a metamorfose na maquinazinha social azeitada pelo hábito: hábito de rir sem vontade, de chorar sem vontade, de falar sem vontade, de fazer amor sem vontade... O homem adaptável, ideal. Quanto mais for se apoltronando, mais há de convir aos outros, tão cômodo, tão portátil. (Telles, 1982, p. 99 – grifos nossos)

No trecho escolhido, observe-se o uso do discurso repetitivo, com a função de enfatizar que tudo o que seu futuro genro – bem como ele próprio, Manuel – fará será “sem

vontade”. O “homem adaptável”, *apoltronado*, é uma maneira eufêmica de designar aquele que se anula, que perde a personalidade.

Após um breve diálogo com a esposa, Manuel retorna ao monólogo interior e a outra analepse, desta vez, recordando uma conversa que teve com o futuro sogro, antes do casamento com Fernanda. O sogro, um senador, que após deixar a política passou a trabalhar com máquinas agrícolas, propõe sociedade a Manuel. “Sei que o senhor é jornalista, mas está visto que depois do casamento vai ter que se ocupar com outra coisa, Fernanda vai querer ter o mesmo nível de vida que tem agora.” (p. 99 – grifos nossos). Observe-se como o narrador utiliza os verbos grifados para construir o discurso do senador, um discurso de autoridade, pleno de certezas, e que não deixa a menor margem de negociação para o interlocutor. Ou Manuel aceita as regras impostas, ou não se casará com Fernanda. Nesse momento, Manuel percebe que está prestes a cair em uma armadilha. Tem o ímpeto de fugir, mas não vai.

... Tive então uma vontade absurda de me levantar e ir embora, sumir para sempre, sumir. Largar ali na sala o senador com suas máquinas, Fernanda com suas baladas, adeus, minha noiva, adeus! Tão forte a vontade de fugir que cheguei a agarrar os braços da poltrona para me levantar de um salto. A música, o conhaque, o pai e a filha, tudo, tudo era da melhor qualidade, impossível mesmo encontrar lá fora uma cena igual, uma gente igual. Mas gente para ser vista e admirada do lado de fora, através da vidraça. Acho que cheguei mesmo a me levantar. (...) Fiquei. Fui relaxando os músculos, sentei-me de novo, bebi mais um pouco e fiquei. (Telles, 1982, p. 100 – grifos nossos)

O mundo de Fernanda e do senador era belo, mas irreal, como fica explícito pela frase grifada no trecho citado acima. Manuel sabe que não faz parte daquele mundo, que se quiser continuar a ser como é deve permanecer do *lado de fora*, contentando-se a apenas

admirá-lo. Entretanto, Manuel não resiste à tentação de fazer parte de tudo aquilo e, revela, conformado: “fiquei” (p. 100).

A seguir, um trecho de delírio – ou sonho – em que Manuel recupera a liberdade. Para isso, não é necessária a morte de Fernanda, nem que ela arrumasse amantes. A solução está dentro dele, que apenas transforma sua vida, a esposa, a filha, a casa, em um cartão postal, “um belíssimo postal” (p. 101). O postal serve como símbolo para representar uma situação superficial, sem vida, *congelada* no tempo e no espaço. Ao conseguir isso, Manuel torna-se novamente livre. A transformação de sua realidade em cartão postal abre novas possibilidades para Manuel: “Posso levá-lo comigo (...)” (p. 101), “Posso também rasgá-lo em pedacinhos e atirá-lo no mar (...)” (p. 101). Toma um navio sem saber a que porto se dirige, sente o cheiro do mar, recupera a liberdade: “(...) e eu sou apenas um vagabundo debaixo das estrelas. “Oh prisioneiros dos cartões-postais de todo o mundo, venham ouvir comigo a música do vento! Nada é tão livre como o vento no mar!” (p. 101)

Entretanto, a voz da esposa o traz de volta à realidade. Manuel precisa enfrentar a verdade: “Eu também estou dentro do postal.” O luxo e o conforto estão garantidos para o resto da vida, mas o prazer das coisas simples e a liberdade de agir, de pensar e de fazer as próprias escolhas estão proibidos para Manuel. Foi o preço que ele teve que pagar para garantir uma vida perfeita – uma típica paisagem de cartão-postal – que ele, insatisfeito mas acomodado, não consegue mais abandonar. “Através do vidro as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina.” As estrelas, que representam a solidão, mas também a liberdade, estão muito longe de Manuel. Inatingíveis. Melhor nem vê-las.

Em “As Pérolas”, o pano de fundo para tratar o tema é novamente um diálogo entre marido e mulher. Entretanto, diferentemente dos protagonistas de “Eu Era Mudo e Só”, as personagens que formam o casal apresentado em “As Pérolas”, Tomás e Lavínia, se amam. O que gera a tensão no conto é o fato de Tomás estar doente – e ambos sabem que a morte do marido está próxima.

No período inicial da narrativa, o narrador compara a situação atual da mulher observada com outra, que o leitor pode deduzir ser a de um tempo passado. “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.’” (p. 101). De forma sutil, são apresentadas ao leitor as três personagens principais, o marido (Tomás), que observa a mulher (Lavínia), enquanto ela se prepara para sair. Tomás, doente, ficará em casa. Na reunião, Lavínia irá encontrar-se com Roberto, também mencionado nesse trecho inicial. Está formado um triângulo amoroso.

O narrador heterodiegético descreve a cena alternando as focalizações externa e interna. Lança uma pergunta: “Que iria acontecer?” (p. 102). Quem faz a pergunta? E a quem ela se dirige?

Entretanto, ele presente a cena que acontecerá nesta noite entre Lavínia e Roberto – um amigo do casal, que esteve viajando, e com quem não se encontram há mais de um ano.

Empregando a focalização interna, o narrador permite ao leitor acompanhar os pensamentos de Tomás, que visualiza cada detalhe da cena que acontecerá entre Lavínia e Roberto, ainda naquela mesma noite. Os dois conversando na varanda, a sós, olhando a noite e, ao fundo, o som do piano. “Conversariam? Claro que sim, mas só nos primeiros

momentos. Logo atingiriam aquele estado em que as palavras são demais. (...) Só os dois, lado a lado, em silêncio. O braço dele roçando no braço dela. (...)” (p. 102).

Lavínia preocupa-se com o estado de saúde de Tomás, como pode-se perceber pelas atitudes descritas pelo narrador. Assim, ela “o examinava pelo espelho” (p. 102), pergunta ao marido “Você está bem?” (p. 102), pensa que ele pode estar “com alguma dor” (p. 102), afirma “Queria tanto ficar aqui com você.” (p. 103).

Tomás sabe a resposta que Lavínia dará a Roberto, quando este perguntar-lhe pelo marido, “(...) a confissão que nem a si mesma ela tivera coragem de fazer: ‘Está cada vez pior.’” (p. 105). Tomás está morrendo. Ele sabe que a esposa ainda o ama, “(...) ela ainda o amava. Um amor meio esgarçado, sem alegria. Mas ainda amor.” (p. 103).

O leitor não consegue definir o que é pior para Tomás, se a certeza da proximidade da morte ou a iminência da traição. Ele sabe que a situação entre os dois irá mudar depois dessa noite, depois do encontro que acontecerá entre Lavínia e Roberto: “Depois ela não lhe diria mais nada. Seria o primeiro segredo entre os dois, a primeira névoa baixando densa, mais densa, separando-os como um muro, embora caminhassem lado a lado.” (p. 104). Essa certeza o deixa desesperado, mas o grito de angústia não é verbalizado, fica apenas dentro da mente de Tomás: “ ‘Lavínia, não me abandone já, deixe ao menos eu partir primeiro!’ (...) ‘Não podem fazer isso comigo, eu ainda estou vivo, ouviram bem? Vivo!’ ” (p. 104-105).

Em uma analepse utilizada pelo narrador, Tomás recorda-se de um jantar ocorrido “há quase dez anos” (p. 106), do qual Lavínia “nem se lembrava mais” (p. 105):

Dois dias antes do casamento. Lavínia estava assim mesmo, toda vestida de preto. Como única jóia, trazia seu colar de pérolas, precisamente aquele que estava ali, na caixa de cristal. Roberto fora o primeiro a chegar. Estava eufórico: “Que elegância, Lavínia! Como lhe vai bem o preto, nunca te vi tão linda. Se eu fosse você, faria o vestido de noiva preto. E estas pérolas... Presente do noivo?” Sim, parecia satisfeitiíssimo, mas, no fundo do seu sorriso, sob a frivolidade dos galanteios, lá no fundo, só ele, Tomás, adivinhava qualquer coisa de sombrio. Não, não era ciúme nem propriamente mágoa, mas qualquer coisa assim com o sabor sarcástico de uma advertência: “Fique com ela, fique com ela por enquanto. Depois veremos.” Depois era agora. (Telles, 1982, p. 106)

Nesse trecho, chama a atenção o fato de Roberto dizer a Lavínia que ela deveria fazer o “vestido de noiva preto”. Os vestidos de noiva, atualmente, até são confeccionados em cores diferentes, mas na época em que o conto foi escrito, 1958, a cor tradicionalmente usada para esse tipo de roupa era o branco. Nos países ocidentais o preto é a cor associada à morte, utilizada pelas pessoas enlutadas. Além do comentário de Roberto poder ser considerado inadequado para a situação, Tomás percebe algo de “sombrio” nele, “com o sabor sarcástico de uma advertência”. Roberto poderia saber o que estava por acontecer?

Na prolepse empregada a seguir, que focaliza a cena na varanda, Roberto faz menção ao mesmo jantar ocorrido há dez anos. Refere-se aos versos de Geraldine, que recitou para saudar Lavínia, na ocasião, “você lembra?”. Lavínia perturba-se com a recordação, leva a mão ao colar de pérolas. “Lembrava-se perfeitamente, só que o verso adquiria agora um novo sentido, não, não era mais o cumprimento galante para arrelhar o noivo. Era a confissão profunda, grave: ‘Se eu te amasse, se tu me amasses, como nós nos amaríamos!’” (p. 106).

Se Tomás sabe o que vai acontecer na reunião dessa noite entre Roberto e Lavínia, a mulher está “inconsciente ainda de tudo quanto a esperava” (p. 106). Mas, Tomás pode alterar a situação: “Por incrível que parecesse, estava em suas mãos impedir” (p. 103). Está

em suas mãos evitar o encontro e a cumplicidade que surgirá entre a esposa e o rival, e que dará início a uma nova história de amor. “No entanto, se lhe pedisse, ‘Lavínia, não vá’, se lhe dissesse isto uma única vez, ‘não vá, fica comigo!’” (p. 106-107).

Até essa parte do conto, o leitor pode pensar que as previsões de Tomás não passam de um delírio, talvez em consequência da doença que lhe acomete – e, sobre a qual, o narrador dá poucos detalhes. Entretanto, em nova analepse, o leitor recebe uma informação importante:

(...) Ninguém podia ajudá-lo, ninguém. Pensou na mãe, na mulherzinha raquítica e esmolambenta que nada tivera na vida, nada a não ser aqueles olhos poderosos, desvendadores. Dela herdara o dom de pressentir. “Eu já sabia”, ela costumava dizer quando vinham lhe dar as notícias. “Eu já sabia”, ficava repetindo obstinadamente, apertando os olhos de cigana. “Mas, se você sabia, por que então não fez alguma coisa para impedir?!” – gritava o marido, a sacudi-la como um trapo. Ela ficava menorzinha nas mãos do homem, mas cresciam assustadores os olhos de ver na distância. “Fazer o quê? Que é que eu podia fazer senão esperar?” (Telles, 1982, p. 107)

Tomás possui o dom de pressentir, herdado da mãe. A cena que ele sabe que vai acontecer naquela noite, entre a esposa e Roberto, não é um delírio, mas uma premonição. Entretanto, os acontecimentos que são previstos não podem – ou não devem – ser alterados. Realizando um último esforço, Tomás retira o colar de pérolas da mesa onde estava e o coloca no bolso. “Tudo ia acontecer como ele previra, tudo ia se desenrolar com a naturalidade do inevitável, mas alguma coisa ele conseguira modificar (...) Tinha a varanda, tinha Chopin, tinha o luar, mas faltavam as pérolas.” (p. 108)

Tomás não pode alterar o destino que lhe cabe. A morte está próxima. Lavínia e Roberto ficarão juntos. “(...) Seria triste pensar, por exemplo, que enquanto ele ia apodrecer

na terra ela caminharia ao sol de mãos dadas com outro? Hein?...” (p. 102). Entretanto, ele pode se permitir uma pequena maldade, a subtração de um detalhe importante na cena. Tomás aperta o colar de pérolas, tenta triturá-lo com as próprias mãos, mas vê que as pérolas resistem, escapam-lhe por entre os dedos. “O entrechocar das contas produzia um som semelhante a uma risada.” (p. 109). Com “os olhos escancarados” – como os da mãe, que cresciam assustadores, os olhos de ver na distância – Tomás percebe que de nada adianta lutar contra a realidade dos fatos.

Tomás grita por Lavínia, corre até a janela, lança “um olhar demorado e tranqüilo para a mulher banhada de luar” (p. 109) e devolve o colar de pérolas para a esposa. O que ele poderia fazer além de esperar?

Em “Os Objetos”, conto escrito em 1969 e inédito até a publicação de *Antes do baile verde*, Lygia Fagundes Telles mais uma vez apresenta ao leitor uma cena do cotidiano de um casal em desarmonia, Lorena e Miguel, que tiveram um passado feliz mas que, no “presente” (no momento da ação), enfrentam problemas, principalmente pelo desequilíbrio mental de Miguel. São abordados temas como a solidão, a loucura, o fim do amor.

O conto é estruturado na forma de diálogo entre duas personagens, por meio do qual o leitor vai recebendo as informações e, conseqüentemente, tendo acesso ao conflito que existe entre elas. O narrador heterodiegético emprega a focalização externa para caracterizar as personagens – por meio da descrição de gestos e atitudes comportamentais – mas não são dadas informações a respeito da aparência física das personagens.

Enquanto a mulher confecciona um colar, enfiando contas em um fio de linha preso à agulha, o marido, Miguel, faz perguntas, a respeito de alguns objetos presentes na sala do apartamento em que moram. Por meio de uma analepse, Miguel compara o globo de vidro às bolhas de sabão que fazia quando era criança – “O melhor canudo era o de mamoeiro. Você também não brincava com bolhas? Hein, Lorena?” (p. 3). Este mesmo recurso será novamente empregado em outros pontos da narrativa, com a função de trazer à tona recordações da infância da personagem, como quando ele pergunta à esposa sobre uma história infantil (p. 3), comenta sobre o hábito de comer pasta de dente (p. 5) e sobre a irmãzinha de dois anos que comia terra (p. 5).

Os trechos citados ajudam a compor o clima da narrativa, estabelecendo uma analogia com a situação vivida pelas personagens no presente, na qual Lorena trata Miguel como se ele fosse uma criança e Miguel, muitas vezes, assume um comportamento infantil. Assim – como muitas vezes as mães fazem com os filhos – Lorena responde às perguntas de Miguel sem parar a tarefa que está fazendo e sem dedicar-lhe muita atenção. A mulher emprega um tom maternal nas falas que dirige ao marido: “– Cuidado, querido, você vai quebrar os dentes!” (p. 3); “É o que nos distingue desse peso de papel que você vai fazer o favor de deixar em cima da mesa antes que quebre, sim?” (p. 5 – grifos nossos); “Por que você não ficou comportadinho?” (p. 6). Enquanto dirige a Lorena uma série de perguntas – o que também é típico das crianças –, Miguel tenta morder a bola de vidro (p. 3), leva o globo ao ouvido (p. 5), senta-se com o globo nos joelhos e bafeja sobre ele (p. 5) e, em tom infantil, pede um chá “com biscoitos, quero biscoitos” (p. 7).

Miguel discorre sobre a utilidade dos objetos – quer saber para que serve um globo de vidro, um anjo dourado, um cinzeiro. Segundo ele, as coisas só têm sentido se cumprem

a função a que se destinam. “Quando olhamos para as coisas, quando tocamos nelas é que começam a viver como nós, muito mais importantes do que nós, porque continuam.” (p. 4). A vida das pessoas é efêmera, a existência dos objetos é muito mais duradoura. Isso é o que pensa Miguel. Entretanto, a atitude da esposa, Lorena, contradiz esse pensamento do marido. “Ela deixou cair na caixa a conta obstruída e escolheu outra” (p. 4) – o movimento da mulher traduz para o leitor a idéia que se um objeto não tem utilidade deve-se colocar outro no lugar, como ela faz com a conta obstruída que não serve para o colar que está fazendo. Os objetos podem ser substituídos.

Além disso, as mesmas coisas que são importantes para Miguel são conceituadas por Lorena como “bugigangas” (p. 5). Miguel se sobressalta com a afirmação, afinal, os objetos podem escutar e se sentir ofendidos. O homem dá tanta importância às peças que chega a lhes conferir características humanas – Miguel personifica os objetos. Essa diferença de comportamento das personagens em relação aos objetos também serve para mostrar ao leitor a falta de sintonia entre os dois. São momentos de vida diferentes, sentimentos, atitudes e perspectivas de futuro distintos para ambos – o que eles sentem em relação aos objetos serve como uma metáfora do que sentem um em relação ao outro.

O clima da narrativa é ameno até o momento em que Miguel afirma que a esposa não o ama mais. Nesse ponto da história, surge a tensão e o conflito que envolve as personagens começa a ser exposto. Lorena fica “imóvel, olhando” (p. 4) mas, logo a seguir, retoma a confecção do colar, demonstrando um certo cansaço ao responder “– Adianta dizer que não é verdade?” (p. 4).

(...) E apertou os olhos molhados de lágrimas, de costas para ela e inclinado para o abajur. – Veja, Lorena, veja... Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. É o peso de papel sem papel, o cinzeiro sem cinza, o anjo sem anjo, fico aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? (...) (Telles, 1982, p. 4)

O diálogo entre Tomás e Lorena vai se desenvolvendo, enquanto a mulher continua seu trabalho. O leitor fica sabendo, pelas falas das personagens, que o casal teve um passado feliz, que viajaram juntos, quando ainda se amavam, quando Lorena ainda achava graça em Miguel. Os sentimentos dos dois em relação ao passado também é divergente e é representado, na narrativa, por meio dos comentários que fazem em relação à ida ao antiquário – onde foram comprados a bola de vidro, a adaga e o anjo. Enquanto Miguel dá grande importância a esses objetos, Lorena se arrepende de não haver comprado uma bandeja – “(...) acho que nunca mais vou gostar de uma coisa assim...” (p. 4). Entretanto, Lorena sabe que não pode voltar ao passado, não pode voltar atrás para realizar coisas que deixou de fazer. Ela deixou passar a oportunidade e isso, agora, não tem solução. Lorena vive o presente, a realidade. Miguel vive de lembranças do passado, em um mundo de fantasia e recordações – representadas pelos objetos que ele tanto preza.

O narrador emprega algumas figuras de linguagem como a antítese – “Ele riu também, mas logo ficou sério” (p. 5) – para demonstrar a alteração de comportamento repentina de Miguel. Também emprega uma metáfora, explicitada desnecessariamente pela fala da personagem:

Voltada para a luz, ela enfiava uma agulha. Umedeceu a ponta da linha, ergueu a agulha na altura dos olhos estrábicos na concentração e fez a

primeira tentativa. Falhou. Mordiscou de novo a linha e com um gesto delicado e incisivo foi aproximando a linha da agulha. A ponta endurecida do fio varou a agulha sem obstáculo.

– A cópula. (Telles, 1982, p. 5)

No trecho escolhido, também pode-se entender como metáfora – desta vez não explícita – o fato de Lorena estar “voltada para a luz” (p. 5). Ela é uma pessoa normal, com os pés na realidade. Lorena “tem salvação” e, por isso, está voltada para a luz; já para Miguel, “não há esperança” (p. 6).

Lorena tem uma atitude paciente com Miguel, mas não lhe dá atenção verdadeira. A mulher está cansada com a situação que está vivendo. Emprega um tom maternal ao dirigir-se a Miguel – parece que a relação mulher/marido transformou-se em uma relação mãe/filho. Lorena cuida de Miguel – como quando se levanta para providenciar o chá com biscoitos que ele quer – , mas evita o contato físico com o marido. Assim, quando ele segura a cabeça da esposa entre as mãos, ela desvencilha-se rápida. A mudança de comportamento da esposa não passa despercebida para Miguel e o homem se queixa disso.

O narrador utiliza uma prolepse para esclarecer definitivamente a situação das personagens. Assim, Miguel vê no globo de vidro – transformado em uma bola de cristal – o futuro do casal. Lorena conversa com o pai, que está aflito, segundo Miguel, “porque ele quer que você me interne e você está resistindo, mas tão sem convicção. Você está cansada, Lorena querida, você está quase chorando e diz que estou melhor, que estou melhor...” (p. 6). Miguel sabe que a separação é uma questão de tempo. Ele não está melhor, e sabe disso.

Durante a prolepse, o narrador emprega um tom de humor para aliviar um pouco a tensão da revelação da enfermidade de Miguel e da iminente separação do casal. Isso

ocorre quando Miguel relata que entra na sala “de cabeça para baixo” (p. 6), plantando bananeira. Logo a seguir, o narrador apresenta uma fala de Lorena: “– Fico sempre com medo que você desabe e quebre o vaso, os copos. E, depois, cai tudo dos seus bolsos, uma desordem.” (p. 6 – grifo nosso). O advérbio empregado deixa claro – para surpresa do leitor – que a cena engraçada que Miguel viu na bola de cristal é real, acontece com frequência no cotidiano das personagens.

Também é possível estabelecer uma analogia entre a situação vivida pelas personagens e a gravura vista por Miguel no antiquário, que “tinha um nome pomposo, *Os Funerais do Amor* (...) (p. 6-7). A descrição da gravura tem a função de prolepse: “(...) estavam todos tristes, os amantes separados e chorosos atrás do amor morto, (...) Um fauno menino consolava a amante tão pálida, tão dolorida...” (p. 7).

O leitor percebe a tristeza que Miguel sente por haver perdido tantas coisas: o amor da esposa, o tipo de vida que teve no passado, a esperança no futuro, a sanidade mental. Lorena não quer que os objetos se quebrem – o globo de vidro, o vaso, os copos – mas, Miguel tem consciência de que o mais importante já se quebrou. O amor que havia entre os dois, a possibilidade de um futuro feliz, estão irreparavelmente perdidos. Após um breve momento em que Miguel fica “(...) imóvel, os olhos cerrados, as pálpebras crispadas.” (p. 70) – o adjetivo empregado demonstrando a tensão da personagem – ele pede um lanche à mulher, para distraí-la.

Miguel tomou uma decisão. Em um gesto que pode ser interpretado como de despedida, ele tira um lenço de dentro da bolsa de Lorena e aspira-lhe o perfume. Significativamente, ao entrar no elevador, “evitou o espelho” (p. 8) – talvez por medo, talvez por não querer encarar a verdade. Miguel sai para a rua, carregando a adaga. E a

narrativa termina, com um final em aberto, com uma elipse a ser completada por cada leitor.

Na maioria dos contos mencionados a autora empregou o mesmo tipo de narrador – o heterodiegético. Apesar de ter adotado esse tipo de narrador em “A Ceia”, “Um Chá Bem Forte e Três Xícaras” e “Os Objetos”, a autora opta por não lançar mão de todos os recursos dos quais poderia se utilizar. Assim, os narradores são heterodiegéticos, mas exibem apenas a focalização externa das personagens – poderiam também apresentar a focalização interna das personagens. Como consequência dessa atitude estilística, resta ao leitor deduzir os sentimentos das personagens a partir de seus gestos e de suas falas – apresentadas nos diálogos. Se, por um lado, isso permite uma maior interação do leitor com o texto, por outro, acaba por fazer com que alguns contos tenham muitos elementos em comum, ou seja, ocorre a enunciação de idéias semelhantes.

Ao se fazer uma leitura comparativa entre os diversos contos de uma mesma coletânea – como no caso da escolhida para este estudo – percebe-se que a utilização desses elementos similares pode proporcionar o risco de tornar os contos, de certa forma, repetitivos. Uma das imagens mais usadas pelo narrador para demonstrar os sentimentos das personagens é a movimentação das mãos. Assim, em “A Ceia”, tem-se “Uma folha seca pousou suave na mesa. Ele esmigalhou-a entre os dedos, com uma lentidão premeditada.” (p. 79, linhas 18 e 19, grifo nosso); em “Um Chá Bem Forte e Três Xícaras”, Maria Camila apanha uma “pétala que caíra na relva” e dilacera “a pétala entre os dedos” (p. 65, linhas 28/29 e 35); em “As Pérolas”, Tomás estende “a mão ávida em direção” aos gerânios de um vaso no peitoril da janela e colhe “furtivamente alguns botões. Esmigalhou-os entre os

dedos.” (p. 104, linhas 24 a 28, grifo nosso). Note-se que, às vezes, as frases empregadas são idênticas.

Para a construção do conto “A Ceia”, a autora emprega trechos nos quais se utiliza da focalização externa, e os intercala com os diálogos travados entre as duas personagens, Alice e Eduardo. Esta mesma fórmula é usada por Lygia em vários outros contos de *Antes do baile verde*. Isso faz com que o leitor, às vezes, tenha a impressão de “*déjà-vu* literário”, ou seja, de já ter lido aquela história. Em outras situações, parece que um conto é – ou poderia ser – a continuação de outro, ou ainda, que uma mesma situação está sendo abordada em momentos temporais diferentes.

Essa impressão do tema sendo abordado em momentos diferentes é o que acontece, por exemplo, quando confrontamos os contos “A Ceia”, “A Chave” e “Um Chá Bem Forte e Três Xícaras”. Neste último conto tem-se a representação da situação inicial, quando a esposa descobre a traição e, apesar de ainda não saber muito bem o que irá fazer, decide conhecer a rival mais jovem. Já no conto “A Ceia”, é abordada uma situação intermediária, na qual o relacionamento acabou, e o homem já começou um novo romance, com uma mulher mais jovem. Em “A Chave”, o leitor vê um homem que terminou o casamento (com uma mulher que tinha idade próxima à sua) e que se casou uma segunda vez, com uma moça trinta e um anos mais jovem. No momento presente da narrativa, dez anos se passaram e o marido está arrependido da troca que fez. Analisando esses três contos em conjunto, é como se o leitor vivenciasse o “antes”, o “durante” e o “depois” de uma mesma situação – a troca das esposas por mulheres mais jovens.

Isso também acontece no que se refere aos contos que abordam o casamento, a relação entre os cônjuges, a existência ou não do amor entre eles. Assim, em “Eu Era Mudo

e Só”, fica a dúvida, para o leitor, se algum dia existiu amor entre as personagens que formam o casal. O homem afirma que amava a esposa, mas o casamento já começou com problemas, ele teve que mudar muito, que se anular, para manter a relação. Entretanto, como o narrador é o marido, o leitor não tem como saber até que ponto as informações que recebe são confiáveis. Sabe-se que na situação atual da narrativa – no “presente” da história – não existe amor entre os dois e o marido sente-se oprimido pelo casamento, ao mesmo tempo que tem a consciência de sua impotência para alterar a situação atual.

Continuando o raciocínio anterior, em “Os Objetos”, existe uma situação intermediária: houve amor entre o casal, mas já acabou. O passado não voltará mais e ambos têm consciência disso. O desequilíbrio mental e a iminente internação do marido farão com que ocorra a separação definitiva (que talvez aconteça com o suicídio sugerido de Miguel, que sai para a rua com a adaga na mão, no final do conto).

Já em “As Pérolas”, a autora apresenta outro aspecto da relação, com um casal que se ama mas, neste caso, ambos sabem que não haverá futuro. O marido está doente, vai morrer em breve. Ainda existe amor, mas está prestes a acabar, pois a mulher vai começar um outro relacionamento antes mesmo da morte do marido. A relação entre os dois vai mudar a partir da reunião à qual a mulher vai comparecer, na noite em que a ação do conto acontece.

1.3 – Redemoinhos: as águas misteriosas

Eu li muito os nossos românticos – Fagundes Varela, Álvares de Azevedo. Aquela fixação por cemitérios, taças feitas de crânio, tavernas, embriaguês, a vontade de sair do cotidiano. Eu mesma, morando em pensão, levando uma vida pobre – eu tinha vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante, um mundo fabuloso que eu adivinhava lá fora. (Telles, 1998, p. 31)

No rio, possuidor de águas claras e sossegadas, surgem, às vezes, redemoinhos para agitar o ambiente, turvar o líquido verde, esconder misteriosamente imagens e intenções que são, em seguida, reveladas. Ao deparar-se com as águas misteriosas o leitor poderá sentir medo. A prudência o aconselhará a desistir do mergulho. Mas, qual o ser humano que não tem atração pelo suspense, pelo irreal, pela fantasia?

Em *Antes do baile verde*, Lygia Fagundes Telles aborda o inexplicável em três contos: “Venha Ver o Pôr do Sol”, “A Caçada” e “Natal na Barca”.

Em “Venha Ver o Pôr do Sol”, o narrador é do tipo heterodiegético, quanto à sua relação com a história – ou seja, existe uma voz, ausente da história, que narra os eventos. Inicialmente, o narrador descreve o cenário no qual as personagens irão se encontrar. Trata-se de um cemitério abandonado, situado em uma rua com casas esparsas e muitos terrenos baldios, onde nem os carros chegam. Os adjetivos empregados compõem o espaço soturno: a ladeira é “tortuosa” (p. 88), as casas “modestas” (p. 88), o mato “rasteiro” cobre a rua “sem calçamento”(p. 88). A cantiga “débil” é a única nota “viva” (p.88). O espaço, neste conto, tem grande importância, como o leitor perceberá, ao final da leitura.

O enredo consiste em um último encontro entre duas pessoas que já formaram um casal, no passado. O rapaz, ao ver a ex-namorada, sorri “entre malicioso e ingênuo” (p. 88). Por quê? Com o transcorrer da leitura o narratário poderá preencher esta e outras lacunas que surgem ao longo do texto.

As informações a respeito das personagens vão sendo fornecidas aos poucos, por meio do próprio diálogo que se estabelece entre elas. Assim, Ricardo faz comparações com a forma de ser *atual* de Raquel – ou seja, no tempo presente da narrativa – e a do passado. A moça, “agora” está muito elegante, fuma “uns cigarrinhos pilantras” (p. 88) e na época em que “andava” com Ricardo, “usava uns sapatões de sete léguas” (p. 88). É feita uma contraposição entre o passado e o presente da personagem feminina.

O narrador elenca novos elementos, por meio da focalização externa, para compor o cenário: cemitério “abandonado” (p. 88), muro “arruinado” (p. 88), portão “carcomido pela ferrugem” (p. 88). Os componentes enumerados fazem com que o leitor *enxergue* o local, como se estivesse no cinema. O cenário armado pelo narrador é propício para o desenrolar de um filme de horror.

A proposta do encontro foi feita pelo rapaz – na verdade, ele “implorou” pelo encontro durante “dias seguidos” (p. 89). A moça está envolvida em um relacionamento com um homem “riquíssimo” (p. 90) e “ciumentíssimo” (p. 89), de acordo com as palavras da própria personagem feminina, Raquel. Os adjetivos são empregados no grau superlativo absoluto sintético, para realçar e exacerbar as qualidades do namorado de Raquel – em matéria de riqueza e ciúme, ele não é comparável a ninguém. Ricardo, por sua vez, ficou “mais pobre ainda” (p. 89) do que era antes. Neste caso, foi empregado o grau comparativo

de superioridade analítico do adjetivo, confrontando a situação anterior e a atual da personagem.

A caracterização externa das personagens é feita pelo narrador. Assim, sabe-se que Ricardo, é “esguio e magro”, tem “cabelos crescidos e desalinhados” e “um jeito jovial de estudante” (p. 88). De Raquel, recebem-se as informações, através do olhar e das falas de Ricardo, que “está uma coisa de linda” (p. 88) e tem olhos verdes, “assim meio oblíquos” (p. 92). Os olhos oblíquos fazem pensar imediatamente em uma das mais famosas personagens da Literatura Brasileira, criada por Machado de Assis, a Capitu, de *Dom Casmurro*. Os olhos da menina são definidos pela personagem José Dias, em conversa com Bentinho: “Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada.” (Assis, 1997, p. 71). Assim, trata-se de uma intertextualidade, presente no texto de Lygia Fagundes Telles.

O diálogo entre Ricardo e Raquel estrutura a narrativa, proporcionando um efeito de sincronicidade – o leitor tem a impressão que presencia a ação enquanto ela está acontecendo. Ricardo propôs à ex-namorada ver o “pôr do sol mais lindo do mundo” (p. 89), no cemitério abandonado. Isso deixa Raquel perplexa – o que também deve acontecer com o leitor. Afinal, é no mínimo estranha a proposta do rapaz. Entretanto, ele justifica que escolheu esse passeio “porque é de graça e muito decente” (p. 89), “até romântico” (p. 89) e, além disso, como os dois não podem ser vistos juntos – por causa do namorado ciumento de Raquel – outro argumento usado para desculpar a escolha do programa é que por tratar-se de lugar tão discreto, ali Raquel não correria nenhum risco (p. 89). Diante de tais colocações, Raquel – e o leitor – tranquilizam-se.

Ao longo da narrativa são apresentados alguns índices de antecipação do desfecho – prolepses, que o narratário só identificará após o término da leitura do conto. Podem ser citados, como exemplo, “Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer.” (p. 91), “Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente este abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.” (p. 92).

Alguns detalhes do ambiente são fornecidos pelas próprias personagens, e não por trechos descritivos. Assim, toma-se conhecimento da extensão do cemitério pelo discurso direto, empregado nas falas da personagem Raquel: “– É imenso, hein?” (p. 90); “– Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros!” (p. 91).

Depois de algum tempo Raquel impacienta-se e quer ir embora. Então, Ricardo passa a fazer confidências a respeito de um amor da infância, uma prima que morreu aos quinze anos de idade e que tinha os olhos parecidos com os de Raquel. Chegam, então, a uma capelinha e Ricardo convence a ex-namorada a descer para a catacumba, a fim de observar a semelhança dos olhos da prima Maria Emília, por meio da fotografia colocada no medalhão preso à gaveta onde a prima estaria enterrada. “Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.” (p. 93). O ardil armado por Ricardo alcança êxito. “Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada” (p. 93).

Ocorre, então, o desfecho do conto. Raquel aproxima-se para ver o retrato e constata:

“– Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... – Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. – Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... – Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. – mas esta não

podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti...” (Telles, 1982, p. 93)

Ricardo tranca Raquel no jazigo. E, enquanto a moça ordena que ele a solte, alterna pedidos calmos e gritos, desespera-se e constata a dura realidade que está enfrentando, Ricardo explica – em uma fala com função de prolepse –, empregando uma ironia sádica: “– Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois, vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.” (p. 94).

Por meio da focalização externa, o narrador faz com que o leitor perceba que o jogo de Ricardo acabou. Ele não precisa mais dissimular, pode agora se mostrar como verdadeiramente é, o que transparece inclusive fisicamente: “Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.” (p. 94). Ricardo conseguiu vingar-se. E a vingança foi premeditada em todos os detalhes – até mesmo a fechadura da porta de ferro que encerra Raquel havia sido trocada (a moça examina “a fechadura nova em folha”) (p. 94).

Ao tomar consciência de sua tragédia, Raquel lança gritos “semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado” (p. 94), solta “uivos”, “abafados como se viessem das profundezas da terra” (p. 94-95). Com essas expressões, o narrador compara Raquel a um animal, condição que ela assume nesse desfecho – é reduzida a um animal enjaulado, desesperado pela perda de liberdade, e que está sendo enterrado vivo. “Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado” (p. 95).

Apesar da presença no texto de alguns indícios de desfecho, este não é previsível. Assim, a autora consegue surpreender o leitor e chocá-lo com a crueldade da vingança

arquitetada por Ricardo. O conto possui uma atmosfera de suspense e a narrativa é conduzida a um desfecho inesperado, que causa impacto.

A autora emprega imagens antitéticas na construção do conto – crianças brincam de roda em frente a um cemitério abandonado; o casal vai ver o pôr do sol dentro de um cemitério; a pobreza e o despojamento de Ricardo e a riqueza e sofisticação de Raquel; o mato rasteiro que cobre os canteiros e as sepulturas, “como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte” (p. 90); a trepadeira que envolve a capelinha num “furioso abraço” (p. 92); luz e paredes enegrecidas; a fechadura nova em folha e as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Ricardo sorri entre “malicioso e ingênuo”, “Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso” (p. 93).

Ao escrever “Venha Ver o Pôr do Sol”, Lygia Fagundes Telles, provavelmente, inspirou-se na obra de Edgar Allan Poe, conduta bastante comum para os que se exercitam no gênero *conto de mistério*. O conto de Lygia remete a “O Barril de Amontillado”, de Poe. Ambos os contos têm a vingança como tema e estruturam-se por meio dos diálogos das personagens. O tipo de narrador, entretanto, é diferente – o da obra de Poe é autodiegético. O narrador, Montresor, conduz Fortunato à sua cave, onde chega-se descendo “por uma grande escada de caracol” (Poe, 2001, p.75). A cave localiza-se nas catacumbas da família, sob o leito de um rio, lugar úmido e escuro.

O ponto fraco de Fortunato era o orgulho de ser um grande entendido em vinhos. A isca utilizada neste caso foi um suposto barril de *amontillado*, cuja autenticidade o narrador pretende que Fortunato comprove. Ao chegarem no ponto mais afastado da cripta, Montresor prende Fortunato à rocha, com uma corrente e um cadeado. Depois, erige uma parede de pedras e argamassa, fechando a entrada do nicho onde o surpreso Fortunato está

preso. A vítima lança gritos altos e agudos, mas o algoz tem a certeza de que ninguém o ouvirá. A seguir, a reação de Fortunato é rir, tentando acreditar que tudo não passa de uma brincadeira do “amigo”. Finalmente, implora e se cala.

A premeditação e a crueldade da vingança são elementos comuns aos dois contos. O cenário e a reação das vítimas são bastante semelhantes. Talvez a maior diferença seja que, no conto de Poe, a disposição de Montresor em vingar-se de Fortunato está expressa já no primeiro parágrafo:

(...) *Acabaria* por vingar-me, isto era ponto definitivamente assente, e a própria determinação com que o decidi afastava toda e qualquer idéia de risco. Devia não só castigar, mas castigar ficando impune. Um agravo não é vingado quando a vingança surpreende o vingador. E fica igualmente por vingar quando o vingador não consegue fazer-se reconhecer como tal àquele que o ofendeu. (Poe, 2001, p. 71)

Da mesma maneira que em “Venha Ver o Pôr do Sol”, o narrador empregado por Lygia Fagundes Telles em “A Caçada”, de 1965, é do tipo extradiegético, com relação ao nível narrativo e é heterodiegético, quanto à sua relação com a história – ou seja, a voz que conta está ausente da história.

O cenário é uma loja de antigüidades e é apresentado ao leitor por meio do discurso narrativizado. Para compor o espaço físico onde a ação irá se desenvolver, o narrador emprega imagens de percepção sensorial. Assim, o leitor *sente* o cheiro da loja – “tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça” (p. 41); tem a sensação do tato, por intermédio da personagem – que, “com a ponta dos dedos” (p. 41), toca em uma pilha de livros; *vê* detalhes do lugar, “uma mariposa levantou vôo e foi

chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas” (p. 41). As imagens literárias produzidas com o uso de detalhes transferem maior verossimilhança à narrativa.

Existem duas personagens, uma velha – provavelmente a dona da loja, ou então uma funcionária, há muito tempo no estabelecimento – e um homem, que vai ao estabelecimento atraído por uma tapeçaria antiga, com a representação de uma caçada. As personagens não têm nome e o narrador não faz descrições sobre seus aspectos físicos para caracterizá-las.

O tempo da história abrange um período de dois dias. No primeiro dia, o homem vai à loja de antigüidades. O diálogo entre as personagens é apresentado pelo narrador. Observe-se algumas falas desse diálogo: a mulher diz para o homem “– Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso...” (p. 41); “– Parece que hoje está mais nítida...” (p. 41); “– Notei uma diferença.” (p. 41) – (grifos nosso). Por meio dessas falas das personagens, o leitor pode perceber que os dois já se conhecem, não é a primeira vez que o homem vai àquela loja – o homem já havia estado ali anteriormente e manifestado interesse pela tapeçaria.

O emprego do discurso modalizante nas frases do homem, “– Parece que hoje está mais nítida...” (p. 41), “– Parece que hoje tudo está mais próximo” (p. 42) – (grifos nossos), em contraposição com as opiniões emitidas pela mulher, permite que o leitor conclua que, na verdade, quem está diferente é a personagem masculina, e não a tapeçaria. É a maneira como ele enxerga a tapeçaria que sofreu alteração.

Também é estabelecida uma oposição entre a atitude do homem e da mulher frente à tapeçaria. Assim, enquanto para ele aquele trabalho artesanal parece ter importância crucial, o procedimento da mulher é de desprezo: tem “um muxoxo” (p. 42), ela encolhe os ombros, limpa “as unhas com o grampo” (p. 42), disfarça “um bocejo” (p. 43).

Através do emprego de uma analepse e utilizando-se da voz da personagem feminina, o narrador explica, por meio do discurso direto, a origem e a antigüidade da tapeçaria:

– Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto... Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos disso. E o tal moço nunca mais me apareceu. (Telles, 1982, p. 42)

A narração é ulterior aos acontecimentos – os tempos verbais empregados pelo narrador são do pretérito. Entretanto, as falas das personagens estão no presente, proporcionando uma sensação de simultaneidade ao leitor, uma “presentificação” da narração – ou seja, o leitor fica com a impressão da narração ser contemporânea da ação, as cenas estariam se desenvolvendo ante o olhar do leitor/observador.

O primeiro momento de tensão do conto é criado pelo narrador com a frase “O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.” (p. 41). Por que essa reação da personagem ao observar a tapeçaria? Posteriormente, o motivo da inquietação do homem começa a ser revelado: (...) “Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (p. 42). A personagem está perturbada por já haver presenciado a cena retratada na tapeçaria. Nesse último trecho citado, pode-se observar, ainda, a alteração do tipo de focalização. Até o momento em que o narrador afirma “Sua mão tremia.” (p. 42), o texto foi desenvolvido por meio da focalização externa. Depois, há a passagem para a focalização interna e o leitor passa a entrar em contato com os pensamentos da personagem masculina, por meio do discurso indireto livre. Conhecendo

as indagações do homem, passa a observar mais de perto seu drama e a ter maior proximidade psicológica com a personagem.

A narrativa estruturada em diálogos, geralmente, fornece um máximo de informação, com uma presença mínima do informador. Não é o que acontece, entretanto, neste conto. As cenas fornecem pouca informação ao leitor, o que causa, como consequência, um despertar da curiosidade do leitor. Quem é esse homem? Qual o mistério que a tapeçaria esconde? Por que proporciona tamanho fascínio, medo e desconforto naquele que a observa?

A descrição da tapeçaria é realizada por um trecho de um parágrafo, em discurso narrativizado. O parágrafo seguinte começa da seguinte maneira: “O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade.” (p. 42). E a descrição da tapeçaria continua – só que, agora, fica para o leitor a impressão que está vendo a tapeçaria através dos olhos da personagem masculina.

O homem consegue enxergar na tapeçaria detalhes que não havia percebido antes – e que, aparentemente, as outras pessoas também não conseguem visualizar. Desse modo, a mulher não vê “diferença nenhuma” (p. 42) na tapeçaria, não vê a seta que o caçador disparou – para ela, é apenas “um buraco de traça” (p. 42). E, da forma como o narrador apresenta a cena, o leitor não tem como saber qual das personagens está enxergando a verdadeira imagem.

A narrativa prossegue, com o narrador alternando a focalização externa com a interna, apresentada por meio de discurso indireto livre. A personagem conclui que já conhecia a cena representada na tapeçaria: “Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem!” (p. 43), mas não sabe de que época.

Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? (...) Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco. (Telles, 1982, p. 43)

Pelo trecho selecionado, pode-se observar que o homem conclui que fez parte daquela cena e, por isso, apenas ele consegue perceber, por exemplo, a presença da seta. Essa parte do texto tem a função de um índice de antecipação de desfecho, uma prolepse, como se percebe após a leitura integral do conto. Ele não tem mais dúvidas, “sabia ter feito parte da caçada (p. 43). A personagem começa, então, a formular hipóteses sobre sua participação na tapeçaria. “E se tivesse sido o pintor que fez o quadro?” (p. 43) Note-se que esta conjectura é feita em discurso indireto livre, como se o narrador mostrasse ao leitor os pensamentos do homem. Mais adiante, surgem frases em discurso direto e com a marcação gráfica das aspas, como se, então, o narrador procurasse demonstrar que a personagem está falando (e não pensando). É o que acontece, por exemplo, no trecho a seguir:

Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira... “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (Telles, 1982, p. 43)

O homem continua tentando encontrar a explicação para os sentimentos que a visão da tapeçaria desencadeiam nele. Afirma para si mesmo – e, conseqüentemente, para o leitor

– que “a caçada não passava de uma ficção” (p. 43). Entretanto, o trecho a seguir contradiz essa afirmativa:

Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário! E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?... (Telles, 1982, p. 43-44 – grifos nossos)

Inicialmente, observa-se a comparação do gesto da personagem de jogar a cabeça para trás com um puxão de cabelos. Isso pode provocar a impressão de que a situação provoca dor física no homem, ou ainda, que a visão da tapeçaria e as conseqüências que daí virão são como um despertar para a realidade, ainda que doloroso. A seguir, duas antíteses: “fora”/“dentro” e “tudo mais nítido”, “cores mais fortes”/“apesar da penumbra”. As antíteses contribuem para conferir um tom poético à narrativa, além de acentuar a ambigüidade da situação. Depois, observa-se o emprego dos advérbios de tempo e de modo, usados para intensificar a sensação da personagem.

O homem sai da loja, “Saiu de cabeça baixa, as mãos cerradas no fundo dos bolsos.” (p. 44), sua postura física demonstra uma sensação de derrota, por não conseguir obter as respostas às indagações que a visão da tapeçaria provocou. Apesar de sentir “o corpo moído, as pálpebras pesadas” (p. 44), “sabia que não poderia dormir” (p. 44) – ele tem certeza que a insônia vai incomodá-lo. O narrador prossegue alternando as focalizações externa e interna, para caracterizar aspectos sensoriais relacionados à personagem: “Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria?” (p. 44), o que confere verossimilhança ao texto.

Logo a seguir, outra parte na qual o narrador emprega o discurso direto e a marcação com aspas: “ ‘Que loucura!... E não estou louco’ concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. ‘Mas não estou louco.’ ” (p. 44 – grifo nosso). Note-se que o narrador heterodiegético é portador de onisciência, que ele manifesta na frase assinalada, pois sabe que a loucura da personagem seria uma solução mais fácil do que o que ele terá que enfrentar. Essa frase também desempenha a função de prolepse.

O homem entra em um cinema, vaga pelas ruas e volta à loja; parece desorientado e demonstra uma atração descontrolada pela tapeçaria. Vai para casa. Em um trecho de analepse, aparentemente um delírio da personagem, o homem se lembra da mulher da loja de antigüidades, supõe ser o caçador, sente a presença de sangue em seu queixo. A seguir, o leitor percebe que a personagem teve um pesadelo, com a tapeçaria, pois o narrador inicia o parágrafo seguinte com o verbo acordar: “Acordou com o próprio grito (...)” (p. 44). Novamente há o uso de uma antítese – “Ah, aquele calor e aquele frio!” (p. 44), que serve para realçar o momento de confusão por que passa a personagem. Supõe ser o artesão que confeccionou a tapeçaria. E, prossegue, em meio a sentimentos contraditórios: “Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!” (p. 44). O fascínio que o homem sentia pela tapeçaria transforma-se em raiva, demonstrada pela reação física de fechar os punhos e pelo desejo de destruir a peça. Passa à negação do que sente, tudo era fruto da imaginação, bastaria um sopro para destruir o efeito causado nele pela tapeçaria.

No dia seguinte – o segundo dia da história – o homem vai, novamente, à loja de antigüidades, mais cedo do que de costume, como realçado pelo advérbio de tempo e pelo

verbo empregados pelo narrador na fala da personagem feminina: "– Hoje o senhor madrugou." (p. 44 – grifos nossos). Essa mesma personagem diz para o homem "Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho..." (p. 44 – grifo nosso), referindo-se ao local onde está pendurada a tapeçaria, na loja. O homem murmura "Conheço o caminho" (p. 44), referindo-se ao caminho do bosque, representado na tapeçaria, e, assim, o narrador compõe um paralelo entre as falas das duas personagens, provocando uma sensação de ambigüidade, compatível com o estado de espírito da personagem masculina.

Chega-se, então, ao clímax da narrativa. Mais uma vez, são empregadas imagens sensoriais: "aquele cheiro de folhagem e terra" (p. 44), "a loja foi ficando embaçada" (p. 45), "seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore" (p. 45). Nesse trecho se alternam as focalizações externa e interna, caracterizando a mistura do real e do fantástico, e retratando o possível delírio pelo qual passa o homem. "Ímense, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão" (p. 45 – grifos nossos), passa a impressão de que apenas a tapeçaria é real, tudo o mais são elementos do delírio da personagem. Observe-se o segmento em discurso indireto livre: "Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?..." (p. 45). O narrador emprega os verbos saber e ter para caracterizar o estado de espírito da personagem, a certeza sobre qual a atitude a adotar, nesse momento, como quem realmente já vivenciou a cena em outra época. Em contraste com essa certeza, surge a dúvida sobre o seu papel na tapeçaria – teria sido caça ou caçador? – formando um momento de ambigüidade no discurso, coerente com o momento da história.

O desfecho do conto é feito com alternâncias de estados de discurso: tem início com o discurso relatado (reportado) e é seguido por discurso narrativizado e discurso indireto livre, terminando com o emprego, novamente, do discurso relatado. Isso proporciona agilidade ao texto, uma narração frenética e confusa, apropriada à situação vivenciada pela personagem, o momento da descoberta, da revelação do segredo da tapeçaria. A revelação é assinalada pela frase: “E lembrou-se.” (p. 45), instante em que a personagem vivencia a dor provocada pela seta, na cena da tapeçaria, e morre, na loja de antigüidades.

Fantasia e realidade voltam a se encontrar no conto “Natal Na Barca”, de 1958, narrativa linear que tem como tema a força da fé, a existência de milagres, a vida e a morte.

O início do conto “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca” (p. 74) faz pensar em outra história que também se passa no Natal, “Missa do galo”, de Machado de Assis, na qual o narrador começa afirmando “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta” (Assis, 1997, p. 75). É admirável como os narradores dessas duas histórias descrevem inúmeros detalhes, mas “não se lembram” ou “não entendem” certos fatos e atitudes, por pura conveniência.

Ainda por intermédio dessa primeira frase, pode-se perceber que o narrador do conto é do tipo autodiegético. Além disso, os verbos e os pronomes pessoais do primeiro parágrafo aparecem na primeira pessoa do singular. Não é feita a caracterização da personagem que narra a história, o leitor só percebe tratar-se de uma mulher já quase no final do conto, pela flexão do verbo na frase (...) “era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água” (p. 77 – grifo nosso).

Os fatos narrados aconteceram no Natal, durante uma viagem de barca. O cenário é lúgubre: “em redor tudo era silêncio e treva” (p. 74); a embarcação era “desconfortável, tosca” (p. 74), “despojada” e “sem artifícios” (p. 74); a grade da barca era de “madeira carcomida” (p. 74); o chão era feito de “tábuas gastas” (p. 74), compactuando com o estado de espírito do narrador-personagem.

Existem quatro passageiros na barca: o narrador, um velho bêbado e uma mulher com o filho doente, uma criança de quase um ano de idade. A mulher atrai a atenção do narrador. Observe-se: “Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca.” (p. 74)

O narrador-personagem quer travar conhecimento com aquela mulher, tão logo a vê, como fica caracterizado pelo emprego do advérbio de modo. Por quê? Por ser a única pessoa na barca com quem poderia conversar, já que o velho bêbado “agora dormia” (p. 74)? Por notar que aquela mulher tinha algo de especial? Ou, ainda, seria uma vontade inexplicável, uma força de atração conduzida pelo destino? Independente da explicação para o desejo de falar à mulher, o narrador-personagem não o faz. E acrescenta, “Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra.” (p. 74). A conjunção coordenativa adversativa (mas), os advérbios de tempo e de intensidade (já e quase), a preposição (até) e o pronome indefinido adjetivo (qualquer), designam uma situação vaga, imprecisa e provisória. Apesar da viagem estar terminando, fica criada a expectativa de que haverá o diálogo entre as personagens – e, aparentemente, será um diálogo importante para o narrador-personagem, ou então, não provocaria recordações. Nesse momento da narrativa, a frase transmite uma sensação de desolação, como se uma oportunidade importante estivesse sendo perdida pelo narrador-

personagem. Entretanto, o que tornava a mulher tão especial e por que seria um desperdício deixar de lhe falar, são pontos obscuros para o leitor, até então.

A seguir, um trecho em focalização interna remete o leitor para uma intertextualidade. “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.” (p. 74) Esta imagem faz pensar na barca conduzida por Caronte que, de acordo com a mitologia greco-romana, era utilizada para transportar as almas para o reino dos mortos.

Antes de se apresentarem no tribunal, as almas percorriam longa trajetória. Chegando ao Érebo, ofereciam um óbolo ao barqueiro Caronte. Era uma moeda que seus parentes lhes haviam posto sob a língua, para pagarem a travessia pelo Aqueronte, principal rio dos Infernos. Os insepultos, que não levavam o óbolo, não podiam entrar na barca; ficavam chorando à margem do Aqueronte.

Pelas águas do rio, o barqueiro Caronte apenas comanda o ritmo e indica a direção; o trabalho de remar é realizado pelas próprias almas. (...) (Civita, 1976, p. 99)

A soturna viagem leva a barca por uma paisagem escura e morta. Sobre o lodo das margens, salgueiros debruçam-se tristemente, como se chorassem a própria solidão. Imersas nas trevas, almas cabisbaixas percorrem, em total desalento, o tempo interminável. (Civita, 1976, p. 97)

A oposição de idéias – mortos/vivos, escuridão/Natal (época em que árvores e casas são enfeitadas com luzes) – contribui para manter a ambigüidade do texto. A importância dessa especificação da época do ano em que os fatos ocorrem pode estar relacionada com o estado de espírito do narrador, com o tema do conto e também com os acontecimentos descritos no desfecho. Assim, o narrador está sozinho e, apesar de afirmar que se “sentia bem naquela solidão” (p. 74), nota-se uma certa melancolia, talvez uma falta de esperança, que o leitor pode perceber por suas falas e gestos, mas não tem como saber os motivos.

Sabe-se que é grande o número de indivíduos que entram em depressão no período natalino, o que pode ser o caso do narrador-personagem.

Outras imagens antitéticas são empregadas na construção da narrativa. A respeito da água do rio, “tão gelada” (p. 74), mas que “de manhã é quente” (p. 74); as roupas da mulher, “pobres roupas puídas” e que, entretanto, “tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.” (p. 74); o narrador-personagem que responde “com uma outra pergunta” (p. 74); as mãos da mulher, “exaltadas” (p. 75), em contraste com o rosto “tranqüilo” (p. 75); o filho que sofreu uma queda que “não foi grande” (p. 75), mas “caiu de tal jeito” (p. 75) que morreu. As oposições, os contrastes, estão presentes ao longo do texto, como também pode ser constatado pelo uso freqüente da conjunção coordenativa adversativa *mas*, utilizada quinze vezes neste conto.

Também existem elipses – “Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...” (p. 75), “A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito...” (p. 75), “Era a tal fé que removia montanhas...” (p. 76) –, frases interrompidas e assinaladas pelo uso de reticências, que possibilitam ao leitor uma maior interação com o texto.

O motivo que leva a mulher a estar na barca – que ela utiliza com freqüência, conforme sintetizado pelo discurso iterativo, citado no parágrafo anterior – “justamente hoje” (p. 75), dia de Natal, e, portanto, um dia especial, é a urgência de levar o filho doente ao médico, expressa pelo conselho do farmacêutico para que ela procurasse o especialista “hoje mesmo” (p. 75). E, então, o narrador toca no ponto central da temática do conto, ao apresentar, em discurso direto, na fala da personagem que está com o filho doente nos

braços: –“Só sei que Deus não vai me abandonar.” (p. 75). As palavras da mulher não dão margem à dúvida: ela *sabe, tem certeza* do que afirma.

Por meio de analepses, o narrador apresenta ao leitor as tragédias pelas quais a mulher passou: a morte do primeiro filho, o abandono pelo marido. Mas, também é através de uma analepse que o leitor conhece o motivo da fé que a mulher tem:

Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde levava ele para brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, só se mostrasse um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (Telles, 1982, p. 77)

No trecho selecionado, pode-se observar a utilização do discurso iterativo para citar a atividade que mãe e filho compartilhavam diariamente, ou seja, a ida ao jardim. Local de recordações do filho perdido, é para ali que a mulher se dirige no auge do desespero. É interessante que a personagem, em sua prece, não se dirige a Deus, mas sim ao próprio filho, que gostava de fazer mágicas; e é uma mágica que ela pede ao menino – e não um milagre. Percebe-se, ainda, o uso do discurso repetitivo, para reiterar a necessidade que a mãe tem de rever o filho ainda que apenas por alguns instantes. Assim, nesse mesmo trecho, temos o emprego de duas modalidades distintas de frequência temporal.

A mulher passa, então, a sonhar com Deus, mas a presença divina é real, ela sente a mão de Deus a conduzindo. E, por meio da frase final, o leitor percebe que Deus deu à

mulher o conforto que ela precisava. Tenha sido ou não um sonho, por ter visto que o filho morto estava bem, a mulher consolou-se e passou a crer fervorosamente.

O tema central do conto é a fé, a força que a fé verdadeira transmite àqueles que acreditam – como o narrador constata “(...) Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...” (p. 76). O narrador-personagem sente-se um tanto desconfortável diante da fé que a mulher tem, apesar de ter passado por tantos momentos ruins. Acontece, então, o grande momento de tensão do conto: o narrador-personagem percebe que a criança que a mulher carrega nos braços está morta. Num gesto de desânimo, deixa cair novamente o xale que cobre a cabeça do menino e volta “o olhar para o chão” (p. 77). O narrador afirma: “O menino estava morto.” (p. 77) Esta frase é repetida três vezes – discurso repetitivo – como se o narrador quisesse *se* convencer e, também, ao leitor, de que a morte realmente ocorreu.

O narrador-personagem sente-se oprimido, “era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água.” (p. 77). Apressadamente, tenta fugir, antes que a mãe descubra, “Era terrível demais, não queria ver.” (p. 77). Seu constrangimento com a situação dolorosa é demonstrado nas frases “Aproximei-me, evitando encará-la. – Acho melhor nos despedirmos aqui” (p. 77). Entretanto, a mulher “pareceu não notar meu gesto” (observe-se o emprego do discurso modalizante, demonstrando a impressão que o narrador-personagem tem, e não uma verdade absoluta, uma certeza).

Então, acontece o clímax surpreendente. A mãe “afastou o xale que cobria a cabeça do filho” (p. 77). Ao invés do desespero aguardado pelo leitor, tem-se uma mulher feliz, sorridente, pelo fato da criança estar bem e sem febre. Ela mostra o menino: “A criança

abrira os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. (...) Fiquei olhando sem conseguir falar.” (p. 77).

O fato inexplicável que ocorre na barca, o menino que está morto e, no instante seguinte, está vivo e sem febre, teria sido um milagre? Milagres podem acontecer para quem realmente tem fé? Haveria época mais propícia para se alcançar um milagre do que o Natal? Aquela mulher e aquela criança poderiam estar na barca apenas para *ensinar* algo ao narrador-personagem, fazendo com que ele, narrador, passasse a acreditar (devemos lembrar que a mulher afirma “Sou professora” – p. 76). Podiam ter sido enviados por Deus para reacender a chama da fé do narrador – o que, de qualquer maneira, também seria um milagre, e, aparentemente, acontece.

“Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia.” (p. 77). Essa descrição da mulher – com o emprego de uma antítese – é compatível com a da imagem de uma santa, ou da mãe de Jesus. Durante toda a narrativa a mãe da criança é caracterizada por meio do olhar do narrador: é uma “mulher jovem e pálida” (p. 74); “tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes” (p. 74); suas roupas, “pobres roupas puídas, tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade”(p. 74); “o queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce” (p. 75); tinha “olhos vivíssimos” e “mãos enérgicas” (p. 76). Essa mulher, que diz ser de Lucena, cidade da Paraíba, usa um “longo manto escuro” (p. 74). O manto é o hábito de certas freiras e, geralmente, as santas são representadas utilizando-o. Mas, não é uma veste comum de uma mulher pobre, de zona rural, do nordeste do Brasil – talvez ela pudesse estar com um chapéu de palha ou um lenço de cabeça. Tudo pode acontecer no Natal. Temos uma jovem mulher, com ar altivo e digno, olhar doce e rosto resplandecente, trajando um manto e portando um menino nos braços – a

imagem *desenhada* pelo narrador provavelmente remeterá o leitor à imagem da Virgem Maria.

As informações que o leitor recebe a respeito da mulher são fornecidas, em sua maioria, pela própria personagem, por meio dos diálogos estabelecidos com o narrador-personagem. Assim, o leitor sabe que ela é professora, pobre, mora em Lucena, perdeu um filho de quatro anos de idade no ano anterior, foi abandonada pelo marido há seis meses e, agora, está levando o filho único ao médico. E, apesar de todas as tragédias por que passou, mantém a calma, não sente revolta, está confiante. Afirma para o narrador: “Só sei que Deus não vai me abandonar.” (p. 75) e “–Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.” (p. 76).

O comportamento e as palavras da mulher sugerem certa semelhança com duas passagens bíblicas. A primeira, a história de Jó, homem “sincero e reto, que temia a Deus e fugia do mal” (Dalbosco, 1980, p. 580) e que possuía muitos bens materiais e dez filhos. “...este homem era grande entre todos os filhos do oriente”(Dalbosco, 1980, p. 580). Entretanto, Satanás afirma que Jó só teme e respeita a Deus por ter sido sempre protegido e abençoado por Ele. “Mas estende tu um pouco a tua mão, toca em tudo o que ele possui e verás se ele te não amaldiçoa no teu rosto.” (Dalbosco, 1980, p. 580). Então, Deus permite que Satanás faça o que quiser para colocar a fé de Jó à prova. Jó perde todos os seus bens, todos os seus filhos morrem e ele próprio tem o corpo coberto de chagas que provocam dores horríveis. Ainda assim, Jó não se revolta contra Deus, nem perde a fé: “o Senhor o deu, o Senhor o tirou, como foi do agrado do Senhor, assim sucedeu: bendito seja o nome do Senhor.” (Dalbosco, 1980, p. 580) e, ainda, “... se nós recebemos os bens da mão de Deus porque não havemos de receber também os males?” (Dalbosco, 1980, p. 581).

Finalmente, Deus recompensa Jó por sua perseverança na fé e lhe dá o dobro de tudo o que ele antes possuía. E Jó “morreu velho e cheio de dias” (Dalbosco, 1980, p. 609).

A outra referência bíblica é a passagem da agonia de Jesus na cruz, quando ele exclama: “Eli, Eli lemá sabacthaní?”, ou seja, “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” (Dalbosco, 1980, p. 1094). Nas afirmações da mulher da barca, ela sabe que Deus nunca a abandonou, nem vai abandonar. Assim como o narrador se surpreende com a serenidade da mulher, mesmo depois de tantas perdas, o leitor também será levado à reflexão sobre a fé, com a leitura do conto.

Do ponto de vista temático, apesar das intertextualidades apresentadas, nessas três últimas narrativas Lygia consegue ser mais *original* do que no resto da coletânea. Aventura-se a sair do cenário urbano, com a típica família brasileira burguesa dos anos setenta, com seus conflitos a girar em torno da traição e/ou do fim de uma relação amorosa.

Estruturalmente, apesar de continuar empregando o modelo básico de trechos em focalização externa intercalados com diálogos travados entre as personagens, o narrador alcança êxito com as estratégias empregadas. O narrador fornece as informações aos poucos, criando um clima de suspense e, conseqüentemente, prendendo a atenção do leitor. Seja em uma situação possível de acontecer, como em “Venha Ver o Pôr do Sol”, ou em acontecimentos surrealistas, como em “A Caçada”, o importante é que o clima de mistério é estabelecido e mantido pelo narrador, até o final.

Em “Natal na Barca”, assim como em vários outros contos, percebe-se que Lygia tem como noção constituinte de literatura o componente emocional, quer dizer, a história

deve comover o leitor. E essa meta, também é alcançada pelo narrador de Lygia Fagundes Telles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de uma obra literária consiste em decompor o texto nas partes constitutivas e buscar o valor e a relação que guardam entre si e, assim, melhor compreender e sentir a obra como um todo completo e significativo. Mais do que se preocupar em estabelecer classificações, a tarefa do analista deve centrar-se nos elementos e recursos retóricos empregados pelo binômio autor-narrador na construção do discurso e, posteriormente, estabelecer um direcionamento especulativo que venha a ampliar o universo de abrangência da obra enfocada.

Antes do Baile Verde (publicado pela primeira vez em 1970), é uma coletânea de contos escritos de 1949 a 1969. Nesse sentido, um pensamento inicial pode recair sobre o questionamento de haver ou não evolução qualitativa e conseqüente amadurecimento do autor – resultantes de vinte anos de investida criativa.

Antes de serem publicados, os contos antigos foram revistos pela autora, sofrendo cortes, acréscimos, mudanças de palavras ou de expressões. De acordo com a própria

Lygia, entretanto, isso não alterou “a fisionomia original de cada trabalho” (Coelho, 1993, p. 245). Na opinião de Nelly Novaes Coelho, esse trabalho de reelaboração ou reinvenção expressa o “amadurecimento estilístico da autora” (1993, p. 244). Também para Temístocles Linhares, a tarefa artesanal de elaboração dos próprios textos antes de republicá-los é positiva. Sobre esse assunto, comenta: “O seu processo de composição, é claro, se apurou mais, se cercou de maiores rigores técnicos, para satisfazer a uma necessidade de exigência perfeitamente admissível em quem cada vez mais toma consciência de seus deveres literários” (Linhares, 1973, p. 114). Para o crítico, os contos mais antigos da coletânea “não revelavam ainda a riqueza de detalhes, o ritmo narrativo, os compromissos e os entusiasmos dos contos mais novos” (1973, p. 116). Ainda de acordo com Linhares, a comparação entre os contos mais novos e os mais antigos de *Antes do Baile Verde* “só pode engrandecer a contista, mostrando a sua ascensão, a sua evolução em escala ascendente” (1973, p. 116).

Apesar das avaliações destacadas e contando com o tempo de maceração do presente estudo, lanço mão de pensamento um tanto divergente. Contrariando a opinião dos críticos citados, creio não se perceber com evidência grandes diferenças qualitativas entre os contos escritos por Lygia em 1949 e os de 1969. A maior parte das narrativas segue um mesmo padrão e os vinte anos que transcorrem entre a confecção do primeiro e do último conto que compõem a coletânea passariam despercebidos, se a data de publicação não constasse expressa no livro. Em virtude de posicionamento dessa ordem, por considerá-los homogêneos, na presente investigação optou-se por agrupá-los não pelo período cronológico em que foram escritos, mas sim de acordo com a temática que lhes anima as convicções. Assim, no item “As águas rasas do riacho” – contos relacionados à infância –

incluem-se “O Menino”, de 1949; “O Jardim Selvagem”, de 1965 e “Verde Lagarto Amarelo”, de 1969. Os contos de temática mais densa, com conflitos relacionados à idade adulta – “O rio denso e profundo” – agrupam-se “A Ceia”, “Eu Era Mudo e Só” e “As Pérolas”, de 1958; “A Chave” e “Um Chá Bem Forte e Três Xícaras”, de 1965; e “Os Objetos”, de 1969. Finalmente, contos com temática que se aproximam do fantástico, engrossam fileira no item “Redemoinhos: as águas misteriosas”, e se compõem “Venha Ver o Pôr do Sol” e “Natal na Barca”, de 1958, e “A Caçada”, de 1965. Exatamente por esse motivo, não por acaso, deu-se ênfase à temática, na condução do estudo. Na verdade, os temas são considerados o ponto forte deste trabalho de Lygia, principalmente ao se observar o período em que foi concebido. Adultério, insatisfação conjugal, desmistificação dos papéis familiares – talvez possam ser considerados temas banais, exaustivamente explorados. Entretanto, a autora abordou-os há meio século, época em que a família conjugal é o modelo dominante e que a autoridade máxima na família é conferida ao pai, o chefe da casa, “e garantida pela legislação que incentiva o moralismo tradicional, a ‘procriação’, o trabalho masculino e a dedicação da mulher ao lar” (Bassanezi, 1996, p. 49).

Desse modo, se os textos aqui analisados podem ser vistos como um retrato daquela época – ou, devido à ação que apresentam, talvez fosse melhor dizer, como um filme representativo das décadas de 50/60 – pode-se também dizer que não houve, por parte da autora, a preocupação de se estabelecer um relato histórico do período. Enquanto sujeito de seu tempo, Lygia utiliza as páginas ficcionais para questionar, pensar e repensar o presente. As personagens captadas pela câmera da autora representam as famílias urbanas brasileiras de classe média alta, com aparência distinta diante da sociedade, mas com dramas e conflitos comuns a qualquer ser humano – que, na maioria das vezes, tentam esconder

dentro dos armários ou debaixo dos tapetes. Dessa maneira, o perfil de uma classe sócio-econômica específica é delineado para exibir temáticas universais – os jogos de poder envolvidos nas relações entre homens e mulheres, os conflitos, os valores morais, os desequilíbrios.

As personagens são construídas simultaneamente com o enredo. Os detalhes são importantes nessa composição – os gestos, a interação estabelecida com as outras personagens, as associações simbólicas empregadas pelo narrador. Praticamente em todos os contos da coletânea as personagens femininas apresentam importância crucial. São elas que assumem atitudes que desafiam as normas do comportamento adequado, ameaçam as regras sociais e reformulam os padrões de conduta – mesmo quando não estão no papel de protagonistas.

A estrutura mais utilizada pela autora para a elaboração dos contos é a do diálogo entre duas personagens. Assim, apesar da força das personagens femininas – a “rainha do lar”, a “tia solteirona”, a “mulher fatal”, a “amante” –, também desfilam diante do leitor outras personagens, como o “marido ideal”, o “homem apoltronado”, o “irmão perfeito”, o “louco” – caracteres familiares, mas que trazem consigo sempre alguma surpresa. Essa galeria de tipos e os duelos que eles travam em busca da satisfação das próprias necessidades chocam-se com as expectativas dos leitores, que observam os padrões morais e sociais dominantes caírem por terra em confronto com a busca da felicidade.

A narrativa de Lygia apresenta grande agilidade. A autora utiliza linguagem clara, concisa, descartando tudo o que poderia ser considerado desnecessário para a ficção. Aparentemente, tem pressa – parece não haver tempo a perder – por isso, dispensa o supérfluo. O emprego dos diálogos – por meio dos quais autor e narrador constroem as

personagens, desenvolvem o enredo, transmitem as informações ao leitor – é feito de maneira primorosa e também contribui para a rapidez narrativa de Lygia.

Sempre que possível, mostra os fatos ao invés de contá-los para o leitor, tirando proveito das características determinantes do modo *showing* de narrar – a imitação verdadeira, a mimese, as falas diretas, o modo dramático –, como que propiciando que a história se conte por si mesma. Assim, na maioria dos contos, o leitor tem a sensação que o narrador se esconde e que ele, leitor, é também personagem e observa os fatos acontecerem diante dos próprios olhos.

Existem momentos de ousadia e coragem – principalmente com relação à seleção de temas – mas, na maioria das vezes, Lygia Fagundes Telles pode ser classificada como prudente no ato de escrever. A autora não explora todos os artifícios narrativos que os recursos retóricos da linguagem disponibilizam. Lygia – de certo modo – limita o uso de recursos praticados na “modernidade”, ou seja, aqueles que buscam uma ruptura radical com os moldes tradicionais. Assim, ao que parece, evita experimentações. Ao invés disso, pode-se perceber no modo de narrar traços marcadamente realistas. Em suma, em *Antes do Baile Verde*, sugere, mas não corre riscos. Parece ter descoberto uma fórmula – que proporciona bons resultados junto à crítica e aos leitores – e dela se vale, alterando um ou outro ingrediente, apenas.

Apesar de se dedicar a temas intimistas, que exploram aspectos psicológicos das personagens e os conflitos que deles resultam, Lygia Fagundes Telles geralmente desenvolve as narrativas seguindo o modelo dos *contos de enredo*, ou seja, estabelece uma trajetória linear para que o leitor acompanhe até alcançar a cena final surpreendente. O conto de enredo, mais tradicional que o *conto de atmosfera*, apresenta essa característica do

desfecho regressivo – que, ao ser desvendado, elucida para o leitor as “pistas” deixadas pelo autor ao longo do texto. Ao chegar ao final da narrativa o leitor consegue entender o jogo construído para seduzi-lo, completa o quebra-cabeças, encaixando todas os avanços – geralmente utilizadas com a função de índices de antecipação de desfecho – no panorama global da história.

Aparentemente – pela maneira como Lygia Fagundes Telles utiliza os recursos técnicos para compor os contos – a autora preocupa-se em obter verossimilhança. E isso é conseguido, principalmente, pela forma como institui o narrador em cada história. A escolha do tipo de narrador é o fator principal na determinação de *como* a história será contada. É por meio da posição do narrador – ou seja, do foco narrativo adotado – que o autor fará com que o leitor *veja* a história. Além de outras conseqüências que advirão dessa escolha, também conseguirá ou não a obtenção de verossimilhança na obra. Lygia tem habilidade suficiente para proporcionar ao leitor a visualização da trama e, ainda, para fazê-lo acreditar nos fatos narrados.

Finalmente, qual seria o efeito que Lygia buscaria desencadear no leitor? O principal objetivo, provavelmente, é o de despertar as emoções dos leitores. Trabalhando com intensidade e tensão narrativa, promove combinação de tom e acontecimento garantindo – na construção – o efeito desejado. Assim, desperta a curiosidade do leitor, prende-lhe a atenção e, na maioria das vezes, faz com que se desenvolva no leitor uma empatia pela personagem protagonista do conto. Com a possibilidade do leitor identificar-se com a personagem, pode ocorrer um engajamento afetivo entre eles, o que levará a um real envolvimento do leitor com os dramas e conflitos expostos na obra.

Por outro lado, nas ocasiões em que tal engajamento não se dá – nos contos com temas delicados, com situações estranhas ou inconvenientes, por exemplo – talvez o objetivo de Lygia seja o de despertar a inquietação no leitor. Ao invés de aderir ao drama da personagem, o leitor seria levado a refletir a respeito do problema apresentado. A ambigüidade do comportamento humano, o imponderável, o bizarro, seriam os componentes desencadeadores de reflexões, presentes no discurso elaborado com a intenção de perturbar a tranqüilidade do leitor.

Pode-se supor que a autora não deseja um leitor passivo. Seja pela construção de atmosferas plenas de mistérios, em que o narrador se fixa em um componente concreto, “carregando-o ao mesmo tempo de mil e um significados ocultos que não chegam a eclodir no plano narrativo” (Coelho, 1993, p. 244); seja pelo emprego de elementos aparentemente insignificantes, através dos quais “todo um drama pungente desoculta-se” (Coelho, 1993, p. 245), ou ainda, pelo uso do “*momento significativo* que, sem explicar nada desvenda tudo” (Coelho, 1993, p. 246), nas páginas de *Antes do baile verde*, propõe-se ao leitor participar ativamente, perseguir os rastros, preencher as lacunas, desvendar os segredos dos interstícios do texto. “É como se viessem à tona os eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente fossem nos penetrando” (Coelho, 1993, p. 245). Pelo uso técnico da elipse e da sugestão, Lygia convida o leitor para um mergulho nas águas verdes de sua ficção, do qual – supostamente – sairá modificado.

* * * * *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **O Empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins, 2. ed., 1955.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. 73p.

_____ Missa do Galo. In: **Contos Consagrados**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. (p.75-82).

ATAÍDE, Vicente de Paula. A Narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: **A Narrativa de Ficção**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973. 2 Ed. 169 p.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997. 73p.

BASSANEZI, Carla S. B. **Virando as Páginas, Revendo as Mulheres (relações homem-mulher e revistas femininas, 1945-1964)**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1992. 445 p.

_____ **Virando as Páginas, Revendo as Mulheres (Revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. 500 p.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 571p.

_____ (org.). **O Conto Brasileiro Contemporâneo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1981, 293 p.

CERVANTES, Miguel. **Novelas Exemplos**. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 255 p.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 996 p.

CINTRA, Ismael Angelo. **O Foco Narrativo na Ficção: Uma Leitura de Nove, Novena de Osman Lins**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – São Paulo. 1978.

CIVITA, Victor (Ed.). **Mitologia**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 800 p. 3 vol.

COELHO, Nelly Novaes. Encontro com Lygia. In: **Seleta**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978^a, p. 138.

_____ O Mundo de Ficção de Lygia Fagundes Telles. In: **Seleta**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978^b, p. 138.

_____ **A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

CORONADO, Guillermo de La Cruz. Teoria do Conto. In: **Estudos Anglo-Hispânicos**. São José do Rio Preto, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de SJRP – SP, n. 2-3, 1969/70. (p. 15-45).

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257 p.

DALBOSCO, Honório (Coord.). **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas, 1980. 1409 p.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. 77 p.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 158 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.

ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969. 135 p.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Edição Standard Brasileira**. Volume XIX (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1996. 355 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: **O livro do seminário**. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GARDNER, John. **A Arte da Ficção**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 272 p.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução Fernando C. Martins. 3. ed. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

_____ Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, R. et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução Maria Z. B. Pinto. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. 95 p.

JAKOBSON, Roman. **T. L. – Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 119-127.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária. (Introdução à ciência da literatura)**. Coimbra: Arménio Amado Ed., 1976. 505 p. 6ª ed. portuguesa.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997. 96 p.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: MEC – Serviço de documentação, 1952.

LIMA, Luis Costa. O conto na modernidade brasileira. In: **O livro do seminário**. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983.

LINHARES, Temístocles. **22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 178 p.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

LUCAS, Fábio. Mistério e Magia. Introdução à **Antes do Baile Verde**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. VIII – XI.

_____ O conto no Brasil moderno. In: **O livro do seminário**. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983.

_____ A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, Ano II, n. 23, junho 1999, p.12-17.

LUCAS, Fábio e PINTO, Manuel da Costa. Lygia Fagundes Telles – A Prosa do Imaginário. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, Ano II, n. 23, junho 1999, p.5-11.

MAGALHÃES JR., R. **A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MILLIET, Sérgio. Notas introdutivas. p. 11 In: **Contos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 413 p.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 4 ed., São Paulo: Cultrix, 1971.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: **Ficção completa, poesia & ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1985.

_____ O barril de Amontillado. In: **Contos selecionados**. São Paulo: Martin Claret, 2001. p. 71-82.

POUILLON, Jean. **O Tempo no Romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

RAPPAPORT, Clara Regina; FIORI, Wagner Rocha; DAVIS, Cláudia. **Psicologia do Desenvolvimento. Volume 3 – A Idade Pré-Escolar**. São Paulo: EPU, 1981. 78 p.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões Sobre o Romance Moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 73-95.

TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor (entrevista). In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Nº 5**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. p. 27-43.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, 141 p.

VARGAS-LLOSA, M. “La verdad de las mentiras”. In: **La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura**. 2. ed., Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 5-20.

* * * * *