

Lilian Cristina Brandi da Silva

**Processos de Desautomatização do Real
em Mistérios de Lygia Fagundes Telles**



ALIANÇA DE AMIGOS DA LINGUAGEM

Processos de desnormalização do texto em português

de Lygia Fagundes Telles

1910000804



LILIAN CRISTINA BRANDI DA SILVA

Processos de desautomatização do real em *Mistérios*
de Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora:

Profª. Drª. Maria Heloísa Martins Dias



804/98

São José do Rio Preto

1997



À minha mãe Lília e ao meu pai Carlos (em memória), cujo
carinho foi a base fundamental para a concretização deste trabalho.

Agradecimentos

À minha família: minha mãe, meu irmão Carlos, minha cunhada Rosana e meus sobrinhos Mariana e Felipe, que acompanharam de perto as etapas desta dissertação.

À professora Maria Heloísa Martins Dias, pela paciência, atenção e dedicação com que conduziu, desde o início, o percurso desta pesquisa. Muito obrigada.

Aos professores Carmem Lúcia Zambon Firmino e Ismael Ângelo Cintra, pelas valiosas sugestões feitas durante o Exame de Qualificação.

Ao professor Carlos Daghlian, pela ajuda com o Abstract.

Aos amigos Eduardo, Márcia, Sandra, Cláudia, Sônia, Clélia, Anna Flora, Marcela, Heloísa, Daniela, Cristina, José Roberto e Nara, pelo apoio constante e o interesse demonstrado por este trabalho.

À Eunice Coelho, pelo tratamento com florais.

Às bibliotecárias deste instituto, em especial, Maria do Carmo, Elza e Gislaíne, pela ajuda com o material bibliográfico consultado.

Aos funcionários da seção de pós-graduação: Nanci, Oscar e Rosemar.

Ao CNPq, pela bolsa.

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. (Roland Barthes)

Sumário

Lygia Fagundes Telles, por quê?	7
<i>Mistérios</i> : processos de singularização do olhar.....	10
Orientação teórica.....	13
1. Com a palavra a autora: a (e)vocação da escrita	16
2. A interpenetração dos planos espacial e temporal: o olhar transgressor	25
2.1. "A caçada": uma perseguição mútua	29
2.2. "A mão no ombro": um convite ao irreal.....	41
2.3. "Noturno amarelo": nuances do claro-escuro do tempo	48
2.4. "Negra jogada amarela": os riscos do jogo da criação	59
3. A construção do fantástico: o olhar em metamorfose	69
3.1. Alice no país de Emanuel: maravilhas e metamorfoses do ato de contar	72
3.2. "Tigrela": eu e ela fundidos no corpo do desejo.....	80
3.3. Metamorfoses em lua crescente: a dissolução do amor	91
3.4. O olhar desorbitado: vida e morte nas águas do discurso	108
4. A focalização microscópica: o olhar interiorizado.....	124
4.1 Nas trilhas das formigas: a fantástica montagem do absurdo	127
4.2 "O dedo" ou o encontro prazeroso com o macabro	144
Os <i>Mistérios</i> da criação: as relações entre ficção e realidade	159
Bibliografia	172



Resumo

O principal objetivo desta dissertação é mostrar como se estabelecem alguns processos de desautomatização do real em dez contos da obra *Mistérios* de Lygia Fagundes Telles, tais como: a interpenetração dos planos espacial e temporal, por meio do olhar transgressor voltado ao real; a construção do fantástico pelo olhar em metamorfose e a focalização microscópica, graças ao olhar interiorizado e singularizador. O intuito maior é permitir uma visão mais ampla da noção de *estranhamento*, enquanto procedimento artístico fundante das relações entre realidade e ficção.

Palavras-chave: desautomatização, estranhamento, singularização, realidade, ficção,

Abstract

This is intended to show how some processes of disautomation of the real are established in ten short-stories from *Mistérios (Mysteries)* by Lygia Fagundes Telles, such as the interpenetration of the spatial and temporal levels, by means of the transgressor look towards the real; the construction of the fantastic by means of said look in metamorphosis, and the microscopic focalization, thanks to the internalized and particularizer look. Its main aim is to allow a wider vision of *defamiliarization* as a founding artistic procedure of the relations between fiction and reality.

Key-words: disautomation, defamiliarization, particularization, reality, fiction.



Lygia Fagundes Telles, por quê?

Lygia Fagundes Telles é uma escritora que conta com uma vasta produção narrativa, num percurso longo que vem se construindo desde a década de cinquenta e amadurecendo seus caminhos, quer nos contos, quer nos romances. Entretanto, muito longe de pertencer aos cânones literários (menos ainda ao rol de algum "cânone ocidental"), a obra da autora existe à margem de enquadramentos, classificações e valorizações por parte da crítica, portanto como um objeto não consagrado, nem cultuado. A sua aura se existe, deve pertencer a uma outra esfera, pois está esvaziada da sacralidade e dos valores de essencialidade que se espera de certas obras. Na verdade, a obra da autora não comporta essa pretensão e não cabe ao crítico, portanto, desejar ver aquilo que não há para ser visto; é preciso respeitar os limites e o modo de ser do objeto, examinando-o sem nele projetar juízos de valor. Será este o nosso procedimento ao longo deste trabalho. Não pretendemos, assim, entrar nas intrincadas questões da recepção e julgamento da obra de Lygia, o que seria um outro trabalho. Se seus livros são ou não indicados para alunos de primeiro e segundo graus, se são cobrados em vestibular, se atingem um leitor não especializado, se pertencem à chamada literatura de cunho popular e não à erudita ou elitista, são problemas que em nada comprometem o tratamento sério dessa obra, voltado a questões internas do universo ficcional estruturado pela linguagem.

Cabe-nos apenas lembrar, como dado informativo, que seus textos, traduzidos e reconhecidos em outros países, constituem, no mínimo, fonte de interesse à leitura e

oferecem-se como espaço aberto a um questionamento e redimensionamento dos valores estéticos.

As origens do livro *Mistérios* estão no ano de 1958, quando a autora escreveu contos que, hoje, poderiam ser considerados "fantásticos", ou, pelo menos, próximos desse gênero, apesar de naquela época não ser uma categoria muito difundida no Brasil. Segundo a própria Lygia, "fui impelida pelos personagens a escrever, a me identificar com todo aquele mundo de mistérios, os meus sonhos, as visões, o meu lado obscuro." Esses contos, mais alguns que escreveu na década de setenta, foram resgatados e incluídos em *Mistérios*, uma vez que a autora não pretendia reeditar seus livros mais antigos, *Cacto vermelho* de 1949, *Histórias do desencontro*, de 1958, e *O jardim selvagem* de 1965. A idéia partiu de um professor alemão, Alfred Optyz, que se interessou pelo trabalho e traduziu dezoito contos para o alemão, para, posteriormente, organizá-los e publicá-los com o título: *Contos fantásticos*. A seguir, o editor brasileiro de Lygia reuniu esses contos na obra *Mistérios*, que teve sua primeira edição publicada em 1981.

A escolha de um livro de contos para servir como *corpus* de nossa análise ocorreu por nos parecer o conto ser o gênero pelo qual Lygia Fagundes Telles revela sua preferência, gosto que reflete não somente motivações subjetivas mas também uma concepção formal, um projeto estético. É nesse gênero que a autora parece encontrar a forma ideal para expressar a inquietude do ser, que se instaura por meio do olhar modificador de suas personagens e da insólita relação com a realidade cotidiana, ou seja, por meio de mecanismos desestabilizadores cuja força está no instantâneo e na

rápida, imprevisível presença de seus efeitos - uma configuração que se presta melhor ao conto que ao romance. Além disso, *Mistérios* apresenta narrativas que, conforme explica Sônia Régis (1982,p.10), "geram um sentimento de inquietude e estranhamento diante da realidade, distanciando-se de uma lógica objetiva para dar espaço ao conhecimento do intuitivo e do imaginário". Estranhamento, distanciamento da lógica objetiva, imprevisibilidade, jogo com a intuição e o imaginário são procedimentos que logo nos chamaram a atenção para essa narrativa marcada por uma natureza singular.

A análise que iremos desenvolver tomará como objeto dez contos de *Mistérios**, nos quais estão presentes determinados processos configuradores da singularização do olhar - verdadeiro núcleo de nossa investigação crítica. Os quatro contos "A caçada", "A mão no ombro", "Noturno amarelo" e "Negra jogada amarela", analisados no segundo capítulo, põem em cena mecanismos de fusão de planos e dimensões de espaço e tempo, geradores de múltiplas significações. No capítulo seguinte, examinaremos os processos de metamorfose que vão ocorrendo a partir do olhar transfigurador de determinadas personagens lançado sobre os objetos vistos, bem como o poder transformador da palavra, instrumento fundamental para as metamorfoses das narrativas: "Emanuel", "Tigreela", "Lua crescente em Amsterdã" e "A estrela branca" são os contos escolhidos para ilustrar esse momento. No quarto capítulo, última parte da análise, observaremos como se dá a focalização microscópica do meio e os efeitos do olhar minudente e delirante nas narrativas: "As formigas" e "O dedo".

* A edição consultada para este trabalho foi *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Ao longo desta dissertação, a indicação das páginas das citações corresponderá a essa edição.



Os capítulos dois, três e quatro constituem, desse modo, o corpo propriamente analítico do trabalho, ou se quisermos, seu momento nuclear, por isso mais extenso. Pareceu-nos interessante que, antes da análise, fosse concedida uma voz à própria escritora (capítulo um), para que seus depoimentos e reflexões, conjugados aos nossos, pudessem iluminar certos aspectos constitutivos de sua escritura ficcional e, assim, preparar a análise.

Mistérios: processos de singularização do olhar

Se o termo mistérios, presente no título da obra de Lygia Fagundes Telles, poderia sugerir a um leitor desavisado (ou pouco sensível a uma percepção literária mais exigente) sentidos ocultos ou essências misteriosas ou mágicas por trás das palavras, para nós, armados de um olhar que desconfia das evidências e tentações temáticas, esses “mistérios” têm outra função.

Não se trata apenas de uma realidade estranha, ou seja, insólita, absurda, retratada pela ficção ou por ela sugerida, mas de um *estranhamento* enquanto modo de percepção e construção do real pela linguagem ficcional, portanto, enquanto forma de representação das relações entre *eu* e mundo; trata-se antes de procedimentos formais ou uma tática construída pelo discurso narrativo para representar a insatisfação diante da realidade exterior. O destaque do termo *estranhamento* não é, pois, casual; ele nos remete, de imediato, a uma concepção da obra artística exposta por um dos mais conhecidos teóricos do formalismo russo, Víctor Chklovski. Não cabe aqui discutir as



implicações ou efeitos dessa corrente teórica, válidos ou não, nem examiná-la em sua funcionalidade própria (até porque já avaliada por um longo processo crítico). O que nos interessa é examinar essa importante noção chkllovskiana, enquanto procedimento artístico sempre aberto a significações e interpretações, justamente porque realizada com singularidade pela obra e não tomada apenas como corolário a ser seguido. Assim, a leitura de seu ensaio "A arte como procedimento" (1978, pp. 39-56) será sempre instigante desde que esse "procedimento" seja percebido em sua especificidade, como construção singular da linguagem em seu funcionamento poético; portanto, não apenas uma leitura do mundo ou percepção de suas imagens, mas um modo inusitado de construir essa percepção, desequilibrando as relações habituais entre sujeito e objeto.

Como nosso propósito não é retomar a teorização feita por Chkllovski, mas, sim, fazer dela uma leitura crítica para incorporá-la à análise dos contos de Lygia, conforme estes solicitam, cabem apenas algumas observações iniciais a serem melhor ilustradas no decorrer do trabalho.

Se o processo de desautomatização do real ou desfamiliarização ("ostranenie") é a finalidade essencial de toda arte, digamos que em *Mistérios* essa necessidade de estranhar o real, ou fazê-lo despontar como outro, não para ser reconhecido mas para ser visto como se pela primeira vez por meios insólitos e imprevisíveis, é o que singulariza esse universo ficcional. O que desponta nas narrativas é a inadequação entre as personagens e o meio, já que não estão conformadas à normalidade e banalidade do cotidiano, sendo impulsionadas a criar sensações ou modos de operação desestabilizadores. Sendo assim, a (con)fusão de planos, a mobilidade de perspectivas,

as metamorfoses, o fantástico, o olhar transfigurador, as imagens surreais, a microfocalização descritiva obsessiva são procedimentos criados pela narrativa para desacomodar o automatismo perceptivo e recriar a lógica habitual. Convém ressaltar que a questão do olhar, fundamental em nossa abordagem das narrativas, deverá receber um tratamento que difere do que se poderia pensar a respeito dessa categoria. Ao serem analisados modos de se operar o contato com o real por meio do olhar transgressor, do olhar em metamorfose, e do olhar minudente, essa visão não está necessariamente relacionada com a focalização e suas implicações no discurso (diferenças entre voz e visão, as posições do narrador, etc.). O que procuramos é conferir ao olhar uma extensão metafórica já que ele comparece nas narrativas como motivo acionador de mecanismos simbólicos.

É por meio desses mecanismos que o discurso narrativo de Lygia, sobretudo nos contos mencionados, desreferencializa a realidade para tomá-la como outra, mesmo que essa tomada signifique perturbação, espanto. Tanto para as personagens (narradoras ou não) como para o leitor, o universo que se experimenta nessa escrita está em constante mutação, justamente porque deslocados seus referenciais e desconstruídos seus valores convencionais. É esse deslocamento que intensifica a duração do efeito artístico, prolongando a percepção da obra e estimulando a relação texto-receptor. O contato com os contos suspende-se numa entrega que não pode (nem deve) satisfazer com resultados imediatos, nem mesmo com resultados acabados; o prazer está justamente na suspensão arditamente tecida pela narrativa que, na maioria das vezes, cria imprevistos em seu final, desarmando a expectativa. É o que veremos com a análise dos contos.



Orientação teórica

Nosso objetivo, neste trabalho, será o de privilegiar o texto literário tomado como universo plurissêmico e dinâmico, cujas linhas de sentido deverão ser desveladas em sua trama interna de construção e não em direções exteriores a essa tessitura. Esse olhar para dentro do texto, quer receba o nome de "close reading", estudo imanente, enfoque textualista ou outra denominação qualquer, significa essencialmente respeitar a natureza própria da obra para com ela poder dialogar criticamente, sem violentá-la ou forçá-la a enquadrar-se em parâmetros teóricos. Não temos a pretensão de invalidar ou negar a teoria - instrumental útil a todo trabalho de análise literária -, mas sim considerá-la como complemento e não direção estabelecida *a priori*. Assim, quando elegemos os processos de desautomatização do real como objeto central de nosso trabalho, o ponto de partida para essa escolha não foi uma determinada linha teórica e sim o próprio modo de ser da escrita ficcional de Lygia Fagundes Telles, o qual põe em movimento meios de operação em que despontam categorias como o insólito, o mágico, o fantástico, o imprevisível. Enfim: desacomodar sistemas estabelecidos por meio de um contato inusitado com os objetos e seres reais é um comportamento constante nos contos de *Mistérios*. Perceber como isso se realiza e que efeitos de sentido provoca é o objetivo de nossa análise.

Somente a partir dessa percepção é que fomos buscar alguns conceitos, extraídos de diferentes e variadas linhas teóricas, para que viessem confirmar e dessem melhor consistência as nossas reflexões sobre os textos narrativos. Ou seja, a



metodologia que sustenta este trabalho procura partir da observação cuidadosa de cada conto para convocar, à medida que vão sendo solicitadas, noções teóricas e críticas, tornando essa utilização tão maleável quanto possível. Nossa proposta é acolher diferentes enfoques, dando voz a várias formas de abordagem crítica, mas também incorporando-as à nossa maneira pessoal de abordar, tanto o texto quanto a teoria.

Pensando assim, é que acabamos por criar, conforme o trabalho irá demonstrar, uma extensão metafórica ao conceito de estranhamento, tal como proposto por Chklovski, o que nos possibilitou ampliar essa noção e conjugá-la a outras, como por exemplo, as teorias sobre o fantástico (Todorov), as proposições do Surrealismo (André Breton), a noção de realismo-maravilhoso (Irleamar Chiampi), o grotesco (Wolfgang Kaiser), a "poética do espaço" (Bachelard), a "focalização" (Gérard Genette). Mas convém ressaltar: tais teorias irão aparecer como auxiliares no processo de análise dos contos e não como sistemas a serem comprovados; não pretendemos fazer o aprofundamento ou o confronto de teorias literárias, somente mostrar como estas podem se tornar complementares em um processo de análise.

Quanto à linha de interpretação crítica, manifestamos afinidade com as noções de "abertura" da obra (Umberto Eco) e de "fruição" ou prazer provocados pela prática da escritura (Roland Barthes), visões que acentuam a relação dinâmica entre texto e receptor, ambos produtores ativos/criativos de linguagem. Ao disseminar essas noções teórico-críticas ao longo da dissertação, nosso intuito é que elas dêem impulso às análises e funcionem também como pontos acionadores de novas interpretações.



Cabe salientar também que este trabalho não irá se apoiar na fortuna crítica acerca de Lygia Fagundes Telles, pois esse material ainda é escasso e carece de consistência. Há estudos sobre a obra da autora, porém disseminados em periódicos (jornais, revistas) ou sob a forma de dissertações e teses acadêmicas (indicadas na bibliografia final). Quanto a estas últimas, trata-se de enfoques que divergem totalmente do adotado neste trabalho, por isso não utilizaremos essas fontes na análise, ainda que apresentem visões interessantes sobre a ficção da autora. Preferimos nos valer de ensaios críticos cujo posicionamento se assemelha ao nosso, mesmo que não estejam ligados diretamente ao *corpus* que analisamos; é o caso dos textos de Sônia Régis e José Paulo Paes.

Como estamos diante de uma autora contemporânea, portanto, sem que ainda possamos tomar sua ficção numa perspectiva totalmente concluída, essa obra em progresso implica, para a crítica, o movimento duplo de distanciamento e aproximação, mais esta que aquele. Se o texto está próximo do leitor, até pelos motivos temáticos que aborda e por sua modernidade, isso não quer dizer que não possamos tomá-lo criticamente. Olhá-lo à distância significa perceber que ele vem traçando um percurso de maturidade e mostrando um projeto estético que, como reconhece José Paulo Paes, parece exibir como sua lei de construção "a constante superação". Isto nos convida a analisá-lo.



1. Com a palavra, a autora: a (e)vocação da escrita

Estendo minhas antenas e como um inseto subindo pelo áspero casco de uma árvore, faço minha escolha e sigo meu caminho. É difícil. É duro. Mas já optei. Carrego comigo a alegria dessa opção. (Lygia Fagundes Telles)

As “antenas” de Lygia Fagundes Telles lembram outras antenas, as propostas por Ezra Pound (“os artistas são as antenas de sua raça”), mas têm outra direção. Se Pound está preocupado em mostrar a relação necessária entre o artista e o seu meio, metaforizada nas antenas, para Lygia essa metáfora corresponde antes a uma percepção aguçada de um meio mais próximo e concreto - o da própria escrita - espaço áspero e difícil, porém legítimo porque fruto de uma escolha feita sensitivamente.

A criação literária, para essa autora, parece estar situada entre os limites da paixão e da liberdade. A paixão pela linguagem, pelas palavras e seus mistérios, a liberdade de expressão de uma mulher que, assim como outras, permaneceu por muito tempo numa sociedade machista sem ter voz nem vez, marcam sua narrativa.

Para ela, assim como para outros ficcionistas, a “gênese” literária torna-se uma eterna luta com as palavras, com as idéias e com as personagens que ganham corpo e desequilibram o próprio espaço textual. Essa “luta” é, afinal, a consciência de um dizer que busca constantemente a si mesmo e recolhe outros dizeres, como o de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em seu poema “O lutador” que Lygia gosta de mencionar como síntese desse intenso processo que é o da criação: *Lutar com as palavras/ é a luta mais vã/ no entanto lutamos/ mal rompe a manhã.* O ato de escrever,

num misto de luta e dor, desafia, instiga, faz sofrer, mas é um sofrimento vivido como intenso e necessário, vital.

O preço da criação literária seria mesmo o sofrimento? Penso na minha experiência e lembro que justamente nos instantes mais agudos das minhas atribulações eu não consegui escrever uma só palavra. Mesmo depois, na convalescença, se vinha a vontade, faltava a energia, o movimento era apenas da alma. Olhava para a minha mesa como alguém com sede fica olhando um copo d'água: quer beber mas fica rodeando o copo, faz outras coisas na frente e embora pense o tempo todo na água, não faz o gesto essencial para tomá-la. (Telles, 1980, p.65-6)

Rodear o copo, rodear a página, não sorver o líquido/ palavra. Por que “não faz[er] o gesto essencial para tomá-[los]”? Porque é preciso protelar o momento do encontro da água/palavra, é preciso viver esse prazer sempre adiado.

A paixão pela escritura e o desafio que ela propicia parecem ultrapassar as dificuldades existentes no processo criador. Criar é possibilitar um elo entre sujeito e mundo, num movimento em que a imaginação se descola da realidade, a partir do instante em que o sujeito, dotado de um poder singular de percepção, queira modificar o que vê, transformando as pequenas coisas, “estranhando-as”.

O prazer em escrever reside em antessaborear o fruto da escrita, de modo que o texto não é elaborado como fim em si mesmo, mas sim como degustação dos processos de criação. Construir a tessitura da narrativa como uma Penélope que fia e desmancha, estendendo ao máximo possível esse momento de construção. Assim, o que realmente importa é o fazer, o construir, o tecer, que acabam ganhando mais sabor que a própria obra concluída.

Um dos caminhos para esse tecer é o apego excessivo à minúcia descritiva, traço constante nos contos de Lygia. Como se tivesse uma lente de aumento, o sujeito



narrador enxerga os objetos em sua constituição mais interna, mínima: formigas com patas suspensas no ar, filamentos desprendidos de um dedo, olhinhos vermelhos de um crânio em forma de chaveiro, nervuras de uma folha que se confundem com as linhas da palma da mão de um personagem. Esse olhar minudente, exigente e sensível do "homem da lupa", expressão empregada por Bachelard (1993, p.163), "coloca-nos num ponto sensível da objetividade, no momento em que é preciso acolher o detalhe despercebido e dominá-lo. O homem da lupa toma o mundo como uma novidade".

Lygia e sua lupa nos fazem adentrar num mundo ficcional e encará-lo como novo, como "despercebido", pois ela transforma a realidade, através das palavras e de um olhar excessivo lançado às coisas, em um momento fantástico, mágico, mas cujas raízes estão no mundo observado e não fora dele:

(...) eu pegava a lupa e ia com ela nos canteiros ou subia numa mangueira e ia examinar os bichos e os insetos. Às vezes eu quase dava gritos porque um inseto debaixo de uma lente vira um monstro de ficção científica. Depois comecei a me acostumar a essa monstruosidade dos bichos sob aquele vidro de aumento, já não me assustava mais com a mosca limpando a cara com as patas, retirando partículas de açúcar da boca.(...) esse mundo miniauresco me fascina muito, sempre é para mim um mundo mágico, uma fuga para o sortilégio.

Essa confissão da autora ao focalizar uma relação experimental e sensitiva com a realidade, não é mero registro autobiográfico ou evocação da infância; ela se concretiza enquanto modo de ser da escrita - uma linguagem que exercita o percurso intenso do olhar.

Em seus contos ocorrem focalizações lentas sobre cada elemento da realidade retratada. Há um deixar-se prender pela contemplação, um envolvimento íntimo, sem intermediários, com o objeto observado. Esse contemplar corresponde, na verdade, a

uma tomada do cotidiano do homem para “desembrulhá-lo” (palavra que a escritora gosta de usar), isto é, mostrá-lo na sua verdadeira constituição, expor sua natureza, ao mesmo tempo rica e vulnerável. Trata-se de um olhar que não quer apenas focalizar seres e coisas, mas perceber os seus movimentos internos, acionar relações, ativar sensações, desacomodar os automatismos. Um olhar, enfim, compromissado com a maneira poética de reconstruir o real, visto não como o aqui e agora mas como aquilo que pode vir-a-ser.

A relação entre escritora e leitor ocorre através da liberdade que é dada a este, por isso seus textos, como ela mesma confessa, não apresentam um fim, já que abertos à participação dos leitores enquanto produtores também de sentidos. Para Lygia, o escritor é também um ser frágil, com seus medos, aflições, ansiedades e, portanto, não é dono absoluto do que escreve. A forma de atrair o leitor para o texto está na palavra e seus mistérios, sendo esta a ponte entre o leitor e o escritor. “Isso faz com que haja um pacto secreto entre o autor e o leitor” e é esse pacto o que há de mais importante na obra de arte; essa cumplicidade insólita conta com o indizível. Por isso, “o mistério é indesvendável e tem mesmo de haver uma zona de obscuridade” (Telles, 1983, p.12).

Assim como o leitor tem de enfrentar o desafio de descobrir o que se esquia à descoberta, também para o escritor em seu processo de criação é “fascinante o trabalho de tentar descobrir o que há através ou além daquele tecido de palavras, daquela textura. E, às vezes, faço descobertas que, como dizia podem não ser verdadeiras em relação à criação literária.” (Telles, 1983, p.12).

Escrever, além de ser um ato de liberdade e de amor, também está ligado à vocação e à evocação, palavras que nos remetem à sua origem latina; *evocare* é

chamar, convocar. Aquele que opera com a palavra é quem ouviu o chamado, foi convocado para colocar o dizer num esfera especial de funcionamento. Lembrando Octávio Paz (1982), é esse chamado que aproxima o poeta do mago, ambos empenhados em operações secretas com o objeto. Além de convocado para uma função mágica, o poeta também evoca e convoca a linguagem: cria analogias, provoca aproximações sonoras, desperta ritmos e sentidos imprevisíveis.

Lygia, que não é poeta mas também se sente "chamada" para a escrita, acredita nessa [e]vocação como fator indispensável   prática da criação: "(...) uns lutam com o cimento armado. Com as leis. Outros, com os bisturis. Com as máquinas - tantas e tão variadas lutas. Eu luto com a palavra. É bom? É ruim? Não interessa, é a minha vocação. " (Telles, 1995, p.D5). Os preparativos e o momento do chamado   escrita acontecem, de um modo singular, no qual se fundem real e irreal, reflexão e magia:

Fecho a porta para o telefone. Fecho a minha porta e fico quieta no silêncio. A respiração calma. Não sei se quero escrever mas talvez queira. Aos poucos, varando paredes e telhados começam a chegar os cantos das sereias e alguns desses cantos são fascinantes, nem posso dizer que os reconheço porque estão sempre se renovando em cada onda, em cada brisa. Penso em Ulysses e faço como ele, não tapo os ouvidos com cera porque quero saber mas me amarro com cordas ao mastro do navio enquanto se multiplicam os doces chamados tentando me desviar dessa aventura. Sinto mais agudo o prazer do risco ao descobrir como tudo conspira (a palavra   essa, conspira) para me afastar da minha rota. Cravo o olhar na rosa-dos-ventos, mais intensa a ansiedade que cresce com os apelos mas sob a ansiedade a profunda alegria por estar conseguindo. (Telles, 1980, p.143)

Não se sabe ao certo a quem, na verdade, a autora mais se assemelha; a um Ulysses que não poupa seus ouvidos ao canto que o chama e o enfeitiça,   sua vocação pessoal para enfrentar as maiores dificuldades, principalmente a de correr riscos, ou   Penélope no seu eterno fiar e desfiar, num trabalho envolvente em que o mais importante não é a obra concluída, tecida, mas sim os movimentos, a tessitura

como essencial ao processo de criação. O que se sabe, isto sim, é que dizer e ouvir são simultâneos à prática da escrita. Podemos evocar aqui Maurice Blanchot (1987, p.29), para quem "aquele que escreve é igualmente aquele que 'ouviu' o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência (...)."

Segundo Lygia, o poder de envolver as pessoas com suas palavras é uma experiência que recua a um tempo longínquo, o de sua infância, conforme testemunha:

No início, naturalmente de forma ingênua, fascinava-me ouvir ou contar, embora de forma primitiva. Os ouvintes ouviam estarecidos, eu também tremendo, mas a verdade é que enquanto ia contando transferia ao outro o meu medo. Sentia-me mais segura como narradora - ser apenas ouvinte significava um sofrimento maior que falando; inventando era mais poderosa do que ouvindo o invento alheio. Então, desde cedo me habituei a canalizar meu imaginário e assim, liberta, recomeçava no dia seguinte a corrente interrompida na véspera. (Sá, 1981)

O eterno recomeçar do escritor, o prazer e o poder da invenção, o tremor (temor?) como sensação necessária à relação entre o narrador e o ouvinte são características de uma Lygia menina que ficaram enraizadas em suas criações posteriores. Talvez seja esse jogo entre revelar e velar criado no tecido narrativo o que envolve o leitor, fazendo crescer a expectativa da leitura e acentuando o prazer do texto. Essa estratégia de linguagem utilizada por Lygia nos faz lembrar Barthes (1993, p.16), quando diz que "é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (...), entre duas bordas (...); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento."

As suas personagens também são movidas por essa estranha natureza de prazer, por essa sensação ambígua feita de aproximação e afastamento em relação ao real. Em *As horas nuas*, por exemplo, podemos ler:

Desde criança ela sempre gostou do jogo-sem-nome que consistia apenas em rondar o alvo desejado (e quanto!) mas sem a menor pressa em atingi-lo (...) Deixar crescer a expectativa retardando o instante de cravar os dentes na maçã escondida no bolso da calça, a maçã ficava no fundo desse bolso. O encanto estava em circular com naturalidade sem levantar suspeita, o prazer (maior) estava nisso, es se expor se escondendo. (Telles, 1989, p.54).

É aquela mesma sonegação do prazer, aquele mesmo rodear ansioso do objeto que a autora descreveu ao falar sobre sua relação com a escrita.

Esse jogo de sedução entre sujeito e objeto-alvo, em que o prazer está mais na espera que na consumação ou nessa "felicidade clandestina", parece dialogar com o conto de Clarice Lispector no qual esse processo também está presente:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. (Lispector, 1989, p.54)

Criar personagens é um processo curioso de simbiose, ou melhor, de criação mútua, em que ambas instâncias - autor e personagem - permutam funções e energias:

À medida que os personagens nascem dentro da gente, é preciso escrever rápido. Porque nós vamos nos modificando, até mesmo sob a influência deles. Temos que aproveitar o momento, enquanto está quente. O escritor tem que atuar como um vampiro - antes que amanheça." (Telles, 1995, p.D5)

Na verdade, portanto, o que ocorre é um mecanismo diabólico de “vampirização” recíproca, do qual ambos se saem esvaídos, conforme confessa a autora.

Alguns personagens que figuram em textos mais antigos retornam nos atuais, alguns que surgem em contos vão para os romances e vice-versa. É como se eles não quisessem desaparecer por completo da vida da autora que, quando sente necessário, retoma/reata suas vidas, despertando algo que estava adormecido. Como sabe que seus personagens não desaparecem com o final das narrativas, suas “visitas” são sempre bem vindas já que “podem aparecer de repente, com outro nome e outras feições e em outro tempo (...), elas gostam da vida. Como nós.” (Telles, 1995, p.D5). O que acontece é uma aventura sem fim, uma espécie de movimento perpétuo ou uma circulação das personagens por entre os textos ao longo da produção da autora.

O que a leva a se decidir entre um gênero ou outro? Não há uma direção pré-determinada, essa “opção” ou determinação acontece como exigência interior, um arrebatamento que a impulsiona:

Sinto-me arrebatada - eu acredito na linguagem da paixão e na paixão da linguagem, como diz Octávio Paz. As duas paixões trabalham em mim. Creio que o segredo está na idéia, mais curta ou mais longa, de maior ou menor dimensão no sentido do tempo. Esta idéia é que determina o gênero. É tudo uma questão de percepção. Quando escrevo um conto, sinto que deve ser um conto porque vai viver tantas páginas apenas, não vai crescer mais, não se vai transformar em novela. Às vezes posso me enganar, posso começar um conto e de repente perceber que estou dentro de um romance. Então eu posso segurar a vontade de chegar até ao fim e deixar que a idéia cresça devagar, que ela faça suas viagens interiores dentro dos personagens. (Telles, 1983, p.13)

Escrever é aceitar o risco da coexistência de forças contrárias: paixão e construção, acaso e determinação, contenção e distensão, intuição e cálculo, certeza e

engano. “É tudo uma questão de percepção”, mas o que perceber nesse espaço de contradições se não o impossível?

Na condição de escritora brasileira, Lygia apresenta sua solidariedade aos demais escritores quanto ao difícil papel que têm a cumprir numa sociedade que pouco se interessa por literatura. O que faz com que esta se mantenha é a lucidez, “a difícil lucidez dentro de uma realidade de luta que não exclui o sonho. Que não exclui a esperança. Se escrever é para nós um ato de coragem, corajosamente continuamos escrevendo porque esta é a nossa vocação. (...) A coragem de escrever como se fôssemos ficar. Um poeta parnasiano disse que esta língua portuguesa é, ao mesmo tempo “esplendor e sepultura”. Não tem importância, continuamos trabalhando com esta língua desconhecida e obscura, embora! A verdadeira recompensa seria a de viver esta paixão pulsando num trabalho que é sofrimento. É celebração.” (Telles, 1992, p.32)



2. A interpenetração dos planos espacial e temporal: o olhar transgressor.

***Eu nunca sei o que é deste ou de outro mundo.
Nós o tempo todo fazemos ficção em cima da realidade
e realidade em cima da ficção. (Lygia Fagundes Telles)***

Uma das características que se pode observar nos contos de Lygia Fagundes Telles é a presença nas personagens (narradoras ou não) de um olhar móvel que possibilita a criação de situações propícias a incursões pelo mundo do sonho, do devaneio. Esses instantes oníricos mesclam-se aos do tempo e espaço “reais” num movimento instigante que une passado e presente, realidade e ficção.

Nos contos escolhidos para serem analisados neste capítulo; “A caçada”, “A mão no ombro”, “Noturno amarelo” e “Negra jogada amarela”, o tempo presente delinea-se pelas sensações imediatas, perceptíveis num dado momento. Já o passado configura-se através de associações que se vão formando na memória e sendo resgatadas aos poucos, conforme a situação vivenciada, no presente, pelos personagens. Dessa forma, pode-se dizer que há um diálogo entre os tempos, pois um não exclui o outro, nem existe paralelamente ao outro, ao contrário, eles interagem e se infiltram mutuamente. Por ser uma narrativa moderna, a escrita ficcional da autora atende a características que rompem com os moldes tradicionais da ficção.

No decorrer das narrativas cria-se um distanciamento gradativo em relação ao tempo presente, uma vez que este não apresenta as respostas para o conflito vivido

pelos personagens, é insuficiente para conter os desdobramentos e inquietações da subjetividade. É contra o excesso de transparência ou realidade contidos no presente que investe a visão transgressora das personagens. Assim, os diálogos com o passado possibilitam não apenas uma retomada e uma redescoberta de situações marcantes que passaram despercebidas, mas principalmente um novo modo de lidar com elas. Essa revisitação do passado imprime ao modo automático de olhar uma outra forma de visão, não para modificar o que passou, mas para modificar a sua tomada ou percepção. Portanto: não são propriamente os fatos que interessam mas o que eles provocam em nossa maneira de percebê-los.

A flutuação espaço-temporal que iremos analisar nos contos selecionados deve-se, também, ao caráter mágico-fantástico das narrativas. Segundo Chiampi (1980, p.60), “o regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito no tempo, no espaço, na ordem de grandeza”. Com essa quebra dos conceitos de causa e efeito na narrativa, sugeridos pelo realismo maravilhoso, pode-se dizer que muito do sobrenatural torna-se possível, uma vez que não há limites entre o real e o fictício. Não é nosso propósito fundamentar a análise nas teorias relativas ao fantástico, mesmo porque não é este o objeto central da investigação. Ainda assim, alguns momentos do trabalho e num capítulo específico, algumas aproximações com essa categoria serão feitas. O que importa salientar é que as narrativas de Lygia constroem-se sem as amarras formais de tempo e espaço, pois espelham um sentimento transgressor característico de algumas das personagens, principalmente as femininas.

Em "A caçada", por exemplo, há uma busca de identidade entre a personagem principal e os elementos componentes da tapeçaria, o caçador e a caça, os quais lhe são ao mesmo tempo familiares e estranhos. Fato semelhante ocorre no conto "A mão no ombro", em que o jardim visitado pela primeira vez em sonho é também familiar à personagem, sendo até mesmo capaz de adivinhar o que aparecerá a sua frente, até o encontro definitivo com a mão fatídica em seu ombro. Mas o familiar se torna estranho, é "estranhado", justamente pelas relações desconcertantes que passa a provocar.

Nos contos "Noturno amarelo" e "Negra jogada amarela" cria-se uma circularidade nas narrativas, já que tempo e espaço perdem seus traços de nitidez e flutuam como categorias estruturais, assim como as personagens se deixam levar pelos devaneios da infância. Assim, passado e presente mesclam-se constantemente, proporcionando às personagens uma revisita ao passado, não para modificá-lo, alterá-lo, mas para senti-lo como momento singular, desmontando-se o todo, infância, para particularizar alguns aspectos que devem ser fruídos como visão nova e não como reconhecimento. Rever os fatos é inscrevê-los num devir em que o passado se atualiza como realidade outra, percebida como algo móvel, simultaneamente claro e obscuro. A propósito, essa maneira de lidar com a realidade, deslocando-a de moldes previsíveis, é um procedimento que caracteriza o operar artístico : "a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já 'passado' não importa para a arte" (Chklovski, 1978, p.45).

Uma das maneiras de se criar essa movimentação ou desacomodação é a presença nos contos de um conflito de olhares, considerados no sentido de percepção do mundo. Enquanto há personagens que apresentam um modo pragmático de encarar as situações, outras enxergam o mundo de forma poetizada, desreferencializada. Estas

se apoiam numa percepção demorada, que subtrai aos objetos seu vínculo com a objetividade e com sensações/funções esperadas. Isso faz com que as personagens sonhadoras fiquem sozinhas em seus devaneios, não havendo correspondência entre aquilo que vêem e aquilo que o outro vê.

Em “A caçada”, por exemplo, a diferença de olhares se manifesta no contraponto criado entre a personagem principal e a dona do antiquário: o homem é capaz de enxergar detalhes na tapeçaria que a mulher não percebe porque “amortecida”, condicionada, por relações habituais com os objetos, sem individualizá-los. Em “A mão no ombro”, a esposa da personagem central preocupa-se apenas com seus cuidados com a aparência, com festas, enquanto o homem vive um drama existencial, convivendo com o sonho profético que traz sua própria morte, tendo como consequência sua passagem para outra dimensão.

“Noturno amarelo” e “Negra jogada amarela”, títulos que se refletem mutuamente por jogarem com termos semelhantes, são contos que também colocam em cena a diferença de perspectivas, agora focalizada entre os casais: os homens são exatos, objetivos enquanto as mulheres são dotadas de poderes ou instrumentos mediadores para lidar com o mundo, conferindo-lhe outra configuração. Em “Negra jogada amarela”, inclusive, há um desdobramento desse modo de olhar, primeiro na amiga de infância de Vera, Kalina, que encara o jogo de amarelinha como algo sério, com suas regras e normas. Quando adulta, Vera tem em seu namorado uma outra Kalina, ambos “atentos, mas guardando uma certa distância”. O que ocorre, na verdade, é um não envolvimento pleno com os momentos vivenciados; a primeira com o jogo da amarelinha, o outro, com o amor.



Para melhor compreensão das relações entre tempo e espaço reais e fictícios nos contos escolhidos para análise, será feita a seguir uma análise mais aprofundada de cada um deles.

2.1. “A caçada”: uma perseguição mútua

Na abertura do conto “A caçada” se dá a focalização do espaço através da descrição de uma loja de antigüidades, cenário principal da narrativa, permitindo uma aproximação imediata do leitor com esse espaço que se oferece pleno de sensações: cheiro, imagens visuais, toque, movimento conjugam-se para compor uma imagem concreta do espaço visitado. Mas o que o leitor tem diante de si é um espaço ocupado por elementos marcados por uma atmosfera que antes incomoda que acolhe o olhar: “panos embolorados”, “livros comidos de traça”, “mãos decepadas”, um cheiro de coisas velhas. Um cenário, enfim, diante do qual a observação da personagem, o homem que entra na loja, soa como algo totalmente insólito. A “bonita imagem” que afirma ver não pode corresponder a esse ambiente mal cuidado e decadente, assim como também não pode ser uma confirmação para sua fala. Cria-se, assim, um curioso jogo de oposição entre o que se oferece ao olhar e o que o olhar da personagem escolhe para ver, entre o objeto enunciado pelo discurso indireto e o objeto que se explicita no discurso direto. Para a dona da loja, porém, não há oposição; para ela, é à imagem de São Francisco que o homem está se referindo, sem compreender o verdadeiro objeto de referência. Interessante é que o conto não esclarece esse desencontro, ao contrário, irá acentuá-lo

como a mostrar a diferença de perspectivas e interesses. A imagem que atrai a atenção da personagem é uma tapeçaria colocada no fundo da loja. E é exatamente essa oscilação entre o visível e o invisível, entre o que existe de fato e o que se deseja ou se pensa existir, é essa tensão que o conto irá trabalhar. É esse jogo que vai fazendo com que o receptor seja projetado, juntamente com a personagem principal, para o fundo da loja e, posteriormente, para o interior da tapeçaria.

Tal relação entre fundo e frente, interior e exterior é fundamental no conto e é trabalhada em vários níveis como a análise irá mostrar.

Ele então voltou-se lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede do fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também. (p.23)

Observa-se que há uma preocupação em se focalizar o movimento, a relação entre a personagem e o objeto, como uma tomada de cena ou foco que vai sendo posto em andamento.

É possível, também, estabelecer uma relação entre o fundo da loja e o inconsciente da personagem, pois no início a tapeçaria é descrita como um objeto sem cor, de superfície puída, mas pouco a pouco as tintas vão ganhando vida, tornando o desenho mais nítido. É como se essa nitidez gradativa metaforizasse o aflorar de motivos que estavam latentes, soterrados na memória, e que passam a ganhar forma e contornos mais precisos, acordados por esse contato renovado da personagem com o objeto.

Se o quadro já fora visto outras vezes, por visitas anteriores à loja, é no momento presente (—"Parece que hoje está mais nítida..." p.23) que a tapeçaria se

destaca, ganha espessura para o olhar — sinal de que somente mesmo com uma freqüentação contínua é que a obra/imagem vai sendo percebida ou “lida” em todas as suas potencialidades. Isto porque o simples ato de observar uma tapeçaria vai ganhando maiores dimensões, transpondo-se a superficialidade do quadro para ser atingido seu interior, sua “trama”. Mas essa nitidez que a tapeçaria passa a apresentar para a personagem não significa facilidade de apreensão, revelação de sentidos. Ao contrário, se o quadro se torna mais nítido é porque ele oferece mais intensamente sua densidade ao observador, que precisa reavivar, remotivar seus mecanismos perceptivos para penetrar nesse objeto. Lembrando Chklovski (1978, p.45), essa não-nitidez corresponde ao procedimento próprio da arte, “que consiste em obscurecer a forma”.

Curioso notar também que a personagem passa de observador, não um observador qualquer e sim dotado de um olhar especial que singulariza o objeto visto, a um ser atuante dentro da tapeçaria. É como se passasse a fazer parte de uma situação nova, inusitada, que estava guardada num espaço interior, numa realidade latente, adormecida no fundo do antiquário e que agora se desloca para o primeiro plano. Cria-se, assim, um jogo de relações entre o estado apagado, inerte da tapeçaria, e o estado psicológico da personagem, também amortecido num fundo/passado que ele aos poucos recupera.

Note-se que a senhora que cuida do antiquário está alheia à situação vivida pela personagem, pois vê com naturalidade as peças que vende, não achando que exista algo de extraordinário nelas; diferentemente da posição da personagem, que faz da tapeçaria sua obsessão, não conseguindo se afastar por muito tempo desse objeto, e olhando-o longamente, pois nessa relação com o objeto artístico é preciso “aumentar a

dificuldade e a duração da percepção" (Chklovski, 1978, p.45). O que a personagem realiza é um recorte da imagem, retirando-a desse fundo em que se encontra, isto é, vendo-a fora de seu contexto habitual, para examiná-la em sua especificidade, característica do olhar artístico, como nos propõe Chklovski. A mulher representa o olhar desinteressado, isento de qualquer vínculo estético com o objeto, enquanto o homem exercita um olhar que penetra no objeto, é "caçado" por este e se transforma num "caçador" de significados.

É essa postura especial da personagem que instaura uma não-correspondência entre suas falas e as da dona da loja, pois enquanto o homem surpreende-se com a singularidade do quadro e com o que este passa a desencadear, a outra personagem banaliza ao invés de valorizá-lo. Essa diferença de posicionamento se reflete nos diálogos:

— Extraordinário...

— Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena (...)"

A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo. (p.24)

Em certos momentos da narrativa nota-se a presença de discurso indireto livre, mostrando as inquietações da personagem em busca de revelações ou explicações: havia participado da cena estampada na tapeçaria, uma caçada, mas não sabia em que época e de que forma esse envolvimento se dera. Essa indefinição é o início do processo de fusão da realidade com a irreabilidade, do passado com o presente, planos que passam a se sobrepor na observação (leitura) que o personagem faz do objeto.

O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? (p.24)

Instigar o jogo de aproximação e afastamento, inquietar ou perturbar o sujeito (fazê-lo tremer), suscitar sentidos que se suspendem, são efeitos próprios do objeto artístico que se oferece a observadores sensíveis, receptivos, não passivos. O que se instaura no conto, nessa relação entre o objeto visto (quadro) e o personagem, é um verdadeiro "espaço de fruição", como Barthes define em *O prazer do texto*. Entre a tapeçaria, imagem que se oferece ao olhar, e o sujeito cria-se "a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo" (1993, p.9). Esse jogo é o que vai ser tramado ao longo da narrativa, a partir desse re-encontro da personagem com o objeto, numa atitude de entrega total à aventura da decifração e do mergulho nas possibilidades de sentido que ela entreabre. Jogo, porque se trata de uma prática da descoberta, voltada mais à busca ou aos caminhos de aproximação do que ao resultado ou encontro de respostas. Tal prática, como quer Barthes, é aquela que "põe em estado de perda", que desconforta, por isso mesmo incita e alimenta o desejo.

Há um jogo entre superfície e profundidade na descrição da cena contida na tapeçaria: em primeiro plano o caçador "de barba violenta como um bolo de serpentes" e no segundo plano outro caçador, cujo rosto era apenas um "vago contorno" e o corpo "uma vaga silhueta". A imagem das serpentes funciona como metáfora de uma possível traição (o perigo que está por vir), mas a não-nitidez do rosto e indefinição da silhueta

refletem a incerteza, tornando vagas as expressões e intenções desse caçador obscuro e dissimulador.

Na verdade, essa composição pictórica importa menos enquanto plasticidade e muito mais como trama, uma construção de elementos que se suspendem num vir-a-ser, numa iminência. Existe uma significação latente propiciada pela disposição dos componentes do quadro que passam a funcionar como índices, isto é, prenunciam algo que pode vir a se consumir.

Por meio de divagações da personagem, inicia-se um processo de projeções múltiplas em que o observador vai procurando identificações com os elementos do espaço observado. É então que tudo passa a se corresponder num jogo de relações: o caçador de barba encaracolada sorrindo "perversamente embuçado", o homem sem cara espiando por entre as árvores, numa focalização surrealista, insólita desse ser que olha sem rosto, ou a caça, "ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo". Afinal, que caça é essa? Ela existiria de fato? Ela sequer é descrita ou caracterizada, podendo até mesmo não existir. Portanto, o que importa de fato é essa possibilidade em aberto, ou seja, essa imagem em fuga, suspensa nessa conjunção de olhares. Digamos que o prazer que a tapeçaria desperta, esse "texto" que vai engolindo a personagem, está exatamente nessa "encenação de um aparecimento-desaparecimento" (Barthes, 1993, p.16), nessa espera que não se realiza, nesse olhar que não vê, nessa espreita à distância, nessa mescla de aproximação e fuga, ataque e contenção, nesse ficar fora e ser tragado pelo objeto:

Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário! (p.26)

Entre o observador, o que está fora do quadro, e a caça sugerida pela gravura arma-se uma certa identificação emocional e afetiva. A princípio, talvez se pudesse pensar que o que estaria ocorrendo seria um mergulho catártico no objeto, na medida em que a relação entre o sujeito e o "espetáculo" que vê estaria cumprindo o princípio aristotélico segundo o qual o espectador sofre perante a tragédia que contempla, "vivendo" a situação delicada do herói e aprendendo a distanciá-la de si, o que lhe proporcionaria, também, o alívio das próprias tensões enquanto dura o espetáculo. Mas não se trata apenas disso. Em "A caçada", a personagem não está num nível tão superficial de entrega, algo mais a atrai na tapeçaria, não os elementos em si, mas a sua disposição, a sua trama.

Embora tão gasta como se sustentada apenas pela poeira, na visão da mulher da loja, a tapeçaria-texto funciona como verdadeiro tecido para o homem que o vai descobrindo. Um "tecido" que, nos termos barthesianos, vai se gerando gradativamente e engendrando sentidos através de um entrelaçamento constante de suas formas; e, "perdido nesse tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia" (Barthes, 1993, p.83). A *teia*, no caso do conto, é a leitura que a personagem vai fazendo e na qual se enreda como se transformando-se no próprio objeto pintado, como se fosse, afinal, uma personagem de tapeçaria:

Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! (p.25)



A partir dessa "textura", em que já parece não existir mais diferença entre o fora e o dentro, o aqui e o lá, mas um único "tecido", é possível então ao homem criar imagens como se elas também fizessem parte do quadro, como se convivendo "naturalmente" com a personagem, num mesmo e familiar espaço. É assim que ninguém mais, a não ser ele, enxerga um ponto que, modificado pelo seu modo de olhar, transforma-se em seta, passando a existir como imagem real. Mas como distinguir o real do irreal? Em que ponto termina a realidade e começa o imaginário dentro e fora do quadro? A seta é mais um elemento dessa teia de imagens que a personagem vai construindo, mais um fio nesse tecido ficcional a alimentar sua espessura, possibilitando mais um jogo de tensões no conto: realidade e irrealidade, verdade e ficção.

Enquanto imagem-chave da narrativa, talvez como sua própria metáfora, a tapeçaria vai possibilitando novas projeções e relações. Há, por exemplo, uma tentativa de explicar, através da memória, que a cena ficara impressa na vida da personagem e que no momento do contato com a imagem, depois de vários anos, tudo estaria sendo recuperado. Desse modo, a tapeçaria funciona como uma realidade que representa ou permite visualizar, concretamente, um momento passado resgatado pelo presente. Há contradições, porém, no reconhecimento de algo passado, pois a familiaridade com uma realidade já vivida coexiste com o estranhamento, e o resultado é "essa familiaridade medonha", como reconhece a própria personagem; assim como o real se descontextualiza, cria deslocamentos, também o irreal se constitui ou ganha uma configuração real. E mais ainda: a tapeçaria é um objeto que contém em seu interior elementos que vão se entrelaçando para compor a cena, acentuando-se o processo de encaixe, da duplicação e até multiplicação de imagens diante do olhar da personagem:



Mas, detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça.
(p.25)

O quadro propicia também contrastes entre nitidez e opacidade, luz e sombra, confundindo a percepção do observador, uma vez que entre o que vê e o que pensa ver existe muito a ser descoberto; o olhar se exercita exatamente nesse movimento ou espaço intervalar. A inquietação do olhar se complementa com as indagações expressas na narrativa sob a forma do discurso indireto livre. É que não existe uma certeza, uma verdade, pois a tapeçaria provoca uma multiplicidade de alternativas para a interpretação, que não se revelam de imediato e sim despertam observações profundas e intermináveis. Ou seja, acentua-se a função mesma da arte que é a da não imediatez, a abertura para caminhos de leitura. Na verdade, toda essa situação de olhar e de leitura acaba por representar, simbolicamente, uma estética da recepção: o contato com o quadro, nessa relação pintura — “texto”/ observador — “leitor” se tece de possibilidades múltiplas à medida que o olhar se concentra no objeto e o particulariza. Mas essa particularização não significa conhecer o objeto em sua plenitude, dominá-lo, desvendá-lo. Ao contrário, nessa relação entre a obra e o observador o que se destaca é a não apreensão, é esse “vazio” de linguagem de que fala Wolfgang Iser, pois segundo ele, “a ação estética se caracteriza pelo fato de que ela não se liga ao que existe” (1985, p.50-51), mas se processa de modo a dar conta dessa *estrutura ausente* (Umberto Eco), própria da obra artística.

É justamente esse jogo entre ausência e presença o que intriga o homem em sua relação com o quadro. Este permanece na personagem, mesmo quando ela se distancia do objeto. É o que acontece durante o sonho, episódio importante na narrativa, pois funciona como uma premonição do que irá ocorrer posteriormente: o processo de

fusão entre o real e o irreal. Em seu sonho, a personagem se vê enredado pelos fios de algodão de seu travesseiro, fato que será retomado em outro momento, quando outros fios irão aprisioná-lo num espaço mágico, resultado da fusão entre planos. Na visão onírica tudo se embaralha: a voz da velha, o ruído de traças, o algodão (do travesseiro? da tapeçaria?), o tecido, as manchas, e a personificação grotesca das traças com “risadinhas” que são abafadas pelo algodão, entrelaçando-se “numa rede esverdeada” (p.27). Tudo isso denuncia o insólito da situação vivida pelo homem, da mesma maneira que confere à cena um teor fantástico, acentuando a infiltração do irreal na realidade. A obsessão pela tapeçaria é tanta que a personagem acaba sendo “caçada” pelo quadro, passando a fazer parte de outro espaço e de outro tempo, completamente envolvida pela situação que a vai fascinando.

O fascínio, entretanto, até pela intensidade com que se manifesta, desvela o seu contrário: há um desejo de destruir o quadro, soprar a poeira para desfazer a figura, eis a atitude da personagem que parece reconhecer o absurdo dessa fixação em que “tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira” (p.27). É o momento em que a racionalidade tenta se legitimar como caminho de conhecimento para a personagem, em seu derradeiro contato com o objeto. É o que se dá na última seqüência do conto, em que é focalizada mais uma visita à loja de antiguidades. A presença insistente do homem já não incomoda mais a mulher, como se familiarizada com esse estranhamento, e nem a própria personagem, que já domina o espaço e o reconhece facilmente. A curiosa frase que murmura, “Conheço o caminho”, porém, soa extremamente ambígua, pois esse caminho não é mais o da loja ou o espaço exterior,

apenas, mas sim o “caminho” da própria tapeçaria, o seu espaço interior no qual transita o homem, fundindo-se a ele.

Nesse final da narrativa ocorre uma inversão de planos comparativamente ao início. A loja fica como pano de fundo, “embaçada”, em relação à tapeçaria que então ocupa o primeiro plano, tornando-se nítida. Instaura-se um processo gradual de iluminação e projeção da imagem, que da opacidade passa à nitidez:

Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. (p.27)

É como se essa presença, que se corporifica nítida e se alastra, projetasse concretamente, iluminasse, aquilo que fora observado desde o início no primeiro contato com o objeto.

Ao ganhar dimensões grandiosas e movimentação, a tapeçaria absorve completamente a personagem, que não encontra meios para retroceder, pois já está incorporada aos elementos fictícios (reais?) da paisagem. Nesse instante, o quadro exerce a função de “caçador” que “caça” o observador, levando-o para seu interior. A essa altura, desvenda-se o porquê do título do conto.

Não é difícil perceber, afinal, que o título “A caçada” funciona como metáfora da relação entre o objeto artístico (texto), “presa” que se fecha em seus sentidos ou os oculta, e o observador/receptor, “caçador” que se arma o melhor possível para decifrar e caçar o objeto, dominá-lo. A relação entre a personagem e a tapeçaria parece revelar o processo mesmo de uma caçada: a busca de apreensão ou leitura do objeto, feitos de

aproximação e desejo de posse, simula o jogo de sedução no qual desejar apossar-se do outro é atraí-lo e traí-lo, simultaneamente.

Outra relação que pode estar metaforizada no título é a que se arma entre o escritor e o processo de criação. O escritor, ao sair "à caça" das palavras que irão compor seu texto, muitas vezes se vê vítima de sua criatura, emaranhando-se no mundo da criação literária. Como seu trabalho é árduo e tenso, nem sempre consegue triunfar enquanto "caçador". Nesse momento sente-se espreitado, encurralado pela sua própria condição de criador, assumindo, assim, a condição de "caça".

O final do conto fica em aberto, pois não importa saber se o fato de o homem ser absorvido pela tapeçaria e ser atingido por uma flecha é realidade ou ficção. O que importa, sim, é a "verdade" da imagem criada pela linguagem: "Vertia sangue o lábio gretado" (p.28) - sinal de que o dizer supera os próprios referentes, deslocando-os para um impossível possível. Realidade para o contexto da caçada, ficção para o ato de pintar ou de criar uma imagem que não precisa necessariamente ser extraída do real, mas adquirir realidade pela palavra. Ou ainda: a fusão entre ficção e realidade num momento singular da descrição das sensações de se sentir "caçado" pela obra de arte. Todas essas possibilidades podem ser aceitas pois essa é justamente a sugestão do final suspenso do conto: deixá-lo aberto a novas interpretações. Trata-se, afinal, de um texto moderno, o qual põe em cena uma poética do plurívoco, isto é, da multiplicidade de sentidos a partir da prática frutiva, interpretante.

Esse final do conto acentua o papel da "poética da sugestão", por meio da qual "a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que 'sugere' realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do



intérprete.” (Eco, 1971,p.46). Liberdade e abertura, porém, não significam desvios ou caminhos livres e infinitos de interpretação, desgarrados da obra. Na “disponibilidade” da obra já estão as marcas de seu ser aberto. No conto de Lygia Fagundes Telles, por exemplo, a própria ambigüidade da narrativa, ao trabalhar tensões ao longo do conto e torná-las intensas e suspensas no final, “conduz” a sentidos que não podem ser desconsiderados, mas sim fruídos como constitutivos do texto: envolvimento empático com o objeto x distanciamento, ficção x realidade, presente x passado, interior x exterior, luz x sombra, nitidez x opacidade, caça x caçador. Para o leitor, a “caçada” é a apreensão dessa plurivocidade de relações, a leitura como “emboscada”, que espreita mas não se impõe, desvela e oculta o conhecimento.

2.2. “A mão no ombro”: um convite ao irreal

Em outro conto, “A mão no ombro”, ocorre também o processo de interpenetração dos planos temporal e espacial, uma vez que a personagem principal se encontra num jardim atemporal, destituído de qualquer referência ao momento experimentado: “Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo”. (p.191). Assim como em “A caçada”, fora e dentro se oferecem como espaços que se cruzam num *mise-en-abysme* vertiginoso, desconcertando a personagem e transformando-a num ser móvel, que participa de dois cenários distintos: “E o silêncio cristalizado como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário” (p.191).



Esse jardim "fora do tempo", com sua não edificação num espaço concreto, aciona uma série de questionamentos sob a forma do discurso indireto livre, técnica de focalização constante na narrativa de Lygia Fagundes Telles.

(...) Mas que jardim era esse? Nunca estivera ali nem sabia como o encontrara. Mas sabia - e com que força - que a rotina fora quebrada porque alguma coisa ia acontecer, o quê?! Sentiu o coração disparar. Habitua-se tanto ao cotidiano sem imprevistos, sem mistérios. E agora, a loucura desse jardim atravessado em seu caminho. (p.191)

Essa posição ambígua, simultaneamente próxima e distante para focalizar a si mesmo, acentua a própria indefinição da situação vivida, cuja enunciação só pode se fazer por esse não saber, que transita entre indagações. Mas é exatamente essa movimentação feita de possibilidades e incertezas que constrói o caminho para a compreensão. E mais: é preciso desequilibrar o estável, é preciso quebrar a rotina de hábitos passivos e previsíveis para criar os imprevistos no cotidiano, fazer "a loucura" atravessar seu caminho. O sonho, por exemplo, a que se entrega.

No relato do sonho vivido pela personagem cria-se uma analogia entre o lugar (jardim) e um jogo de quebra-cabeça de sua infância. Havia nesse jogo o desenho de um bosque onde estava escondido um caçador que precisava ser encontrado "para não se perder a partida" (p.192). Esse caçador oculto nos remete a outro caçador; aquele escondido, à espreita, num segundo plano do quadro, no conto "A caçada", já analisado. A mesma imagem, portanto, retorna, possibilitando que se crie um diálogo entre os dois textos.

Novamente se dá a fusão entre passado e presente, em que se mesclam planos múltiplos - o sonho, a realidade presente, a ficção das imagens formadas pelo jogo de

quebra-cabeça no passado. Assim como as peças precisam ser colocadas uma a uma para uma configuração plena do desenho, o homem vai relembando fatos passados, dispondo apenas fragmentos opacos que aos poucos vão se unindo num único bloco a ser decifrado. Também em "A caçada", como vimos, há essa procura feita de esconde-esconde, já que a personagem não decifra de imediato quem é quem nesse jogo entre caça e caçador que figuram na tapeçaria observada.

(...) Esse caçador familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar, logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele dará algum sinal antes de pousar a mão no meu ombro. Então eu me viro para ver.(p.192)

Repentinamente, sem nenhuma mediação, o discurso narrativo se faz na primeira pessoa, até então ausente na condução do relato. Essa súbita presença do eu, embora rápida porque a narração prossegue em terceira pessoa, aparece como mais um dado desse lance de dados jogados pela narrativa; esta embaralha, intencionalmente, suas peças, desloca-as para lugares e relações desconcertantes, solicitando uma leitura atenta, decifradora. Assim, "ele" e "eu" vão permutando identidades: o homem que sonha, o pai com quem joga na infância, o caçador que se oculta, o "eu" que se presentifica.

O conto apresenta três momentos em seu desenvolvimento, percebidos graficamente pela própria disposição do texto, no qual se criam espaços para separar uma seqüência da outra. Um primeiro momento focaliza a personagem imersa num sonho noturno, o segundo o retorno à realidade cotidiana e o terceiro em que o real novamente se esfuma pela presença do sonho, agora desperto. Mas nas duas últimas

seqüências do conto permanece a fusão do real com o irreal, embaralhando-se as fronteiras entre esses espaços.

Na primeira parte, a do sonho propriamente dito, torna-se mais intenso o embaralhamento de planos, já que diferentes momentos e imagens vão se projetando. A própria figura do caçador, por exemplo, reaparece imersa em uma outra cena vivida pela personagem: a estréia do circo em que ocorre a queda do trapezista, permanecendo como essa espécie de outro a focar misteriosamente o personagem; "o eterno caçador do jardim eterno" (p.194) Este ser que ultrapassa as noções de tempo e espaço, assemelha-se ao caçador de "A caçada", como se ambos fossem cúmplices dessa espreita que ameaça, uma presença-ausência. Mas, enquanto no conto anterior a personagem principal transpõe a superfície do quadro para fazer parte da cena tecida por sua trama, em "A mão no ombro" a personagem já aparece tragado pela situação onírica. Nos dois contos, porém, é construída a sensação de perseguição e da focagem mútuas, de modo que entre quem observa e quem é observado parece também não haver muita diferença:

Sentia-se observado pelo jardim, julgado até pela roseira de rosas miúdas numa expressão reticente logo adiante.(p.193)

Logo: a personagem desse conto parece estar certo de que também será "caçada", como ocorre com a personagem do outro conto.

Assim como em "A caçada" há um sonho no qual a personagem mergulha numa rede que o prende entre os "fios de algodão de seu travesseiro", a personagem de "A mão no ombro" também sonha com elementos que transmitem a sensação de

enredamento, tais como: teias de aranha, malha branca, rede. Em ambos, o sonho funciona como mecanismo que ativa a desautomatização da realidade habitual para instaurar novos arranjos e percepções nos objetos e situações conhecidas. O sonho como criativo e necessário desarranjo do cotidiano, como via de acesso à imaginação delirante, capaz de subverter conteúdos dogmáticos, instituídos. É o apego à visão onírica tal como concebiam os surrealistas, para quem o imaginário e o surreal não estão desvinculados do real, mas sim retiram do cotidiano as formas mesmas de sua transgressão. A fusão de planos, tal como vigora na narrativa de Lygia Fagundes Telles, exercita a conciliação dos contrários. Além disso, a presença do delírio desconcertante e da imaginação inquieta em que real e irreal se interpenetram como vasos comunicantes - todo esse exercício de sua ficção está alimentado pela mesma poética posta em prática pelo Surrealismo. A "surrealidade", como André Bréton entendia e defendia em seu manifesto, corresponde a uma espécie de "realidade absoluta", na qual crê como uma "resolução futura desses dois estados aparentemente tão contraditórios, tais sejam o sonho e a realidade" (Teles, 1982, p.183).

Na segunda seqüência do conto, após acordar do sonho, a personagem de "A mão no ombro" passa a viver o real cotidiano como se fosse o primeiro dia de sua vida, atento à montagem de cada gesto seu. A partir daí, transforma sua rotina num processo único e, portanto, singular.

Cumpriu a rotina da manhã com uma curiosidade comovida, atento aos menores gestos que sempre repetiu automaticamente e que agora analisava, fragmentando-os em câmera lenta, como se fosse a primeira vez que abria uma torneira. (p.196)



Essa fragmentação “em câmera lenta” de momentos para sua futura montagem cumpre-se como verdadeiro processo de desautomatização do real pelo qual as coisas começam a ser olhadas como se fosse pela primeira vez, pois é preciso retirar delas sua essência verdadeira, despindo-as das cristalizações que as recobrem.

Embora necessário, esse despojamento não é fácil, justamente porque incrustado na personagem que repetia os mecanismos do mundo sem modificá-lo: “o brilhante fio mundano era desenrolado infinitamente (...)” (p.197). Por isso, deixar-se levar pelos caminhos do “jardim”, metáfora de libertação, é uma atitude que se enreda nos seus próprios fios. O jardim é atraente como espaço, mas também é armado de traições pelas imagens estranhas que o povoam. A mais significativa, talvez, seja a do inseto saindo do ouvido da estátua em mármore de uma mulher: “um inseto penugento, num enrodilhamento de aranha, foi saindo de dentro da pequena orelha” (p.192). A atenção ao grotesco, ao flagrar essa aparição fantástica do inseto que se movimenta num objeto imóvel, esse inseto-orelha retratado surrealisticamente, é sinal de que a relação com o espaço se faz de tensões. É esse inusitado ou insólito que desinstala a personagem e a leva a repensar sua vida. Mesmo diante do inexplicável e do irreal, a personagem sente-se tentada a buscar o que está por vir e não o previsível, realizando, para tanto, a desmontagem da realidade que a cerca para transformá-la em outra, experimentando-a como nova.

Na última sequência da narrativa, o transporte do real para o imaginário acontece rapidamente. Dentro do carro, a personagem começa a sentir o corpo paralisado. O cérebro não comanda mais as atitudes do homem que passa a ser levado por um caminho já conhecido, mas que o assusta justamente porque o engole. Ao

contrário do que seria previsível e "normal", não é a personagem que mergulha no espaço mas este é que caminha para envolvê-la, de maneira surreal: "A paisagem foi se aproximando numa aura de cobre velho"(...)(p.198). Do mesmo modo que em "A caçada", o irreal toma a forma do real, infiltrando-se neste, de que resultam estranhas configurações de imagens:

Levantou a cabeça para o céu esverdeado, com a lua de calva exposta, coroada de folhas. Vacilou na alameda bordejada pela folhagem escura, mas o que é isso; estou no jardim? De novo? (p.198-9)

E novamente as indagações vão assinalando a busca de compreensão, a movimentação inquieta do discurso que oscila entre a terceira e a primeira pessoa em seu traçado incerto.

Na sua terceira e última seqüência, o conto cria uma curiosa movimentação entre os planos real e onírico, confundindo totalmente seus limites, como a demonstrar a linha tênue que os separa. O retorno ao jardim do sonho se dá, agora, com a personagem desperta, como se o movimento e o lugar que tinham sido interrompidos retornassem, concretizando-se como reais e perturbando a normalidade dos atos da personagem. Ocorre, então, uma epifania insólita - a descoberta de que para escapar do pesadelo era preciso dormir, apagando o real, exatamente o inverso do que se dera anteriormente: "Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez, escapei acordando. Agora vou escapar dormindo." (p.199). Só que o estranho mais uma vez toma corpo na narrativa, adensando-se como fato suspenso: em vez de esquecer ou de "enganar assim a morte saindo pela porta do sono" (p.199), a personagem vê

exatamente o que não queria - o mesmo espaço com as imagens do sonho no ponto clímax do toque em seu ombro.

Também nesse conto, como no analisado anteriormente, o final se suspende, deixando o acontecimento (real?, imaginário?) pairar como a imagem do próprio "caçador embutido", existindo e hesitando entre a exposição e o recolhimento, "pisando na areia da malícia fina até o toque no ombro" (p.198). Toque, finura, malícia, suspensão, são recursos constantes da técnica narrativa manipulada por Lygia Fagundes Telles. As frases finais do conto, marcadas pela brevidade e movimentação e pela incompletude do gesto, revelam um dos traços fundamentais dessa escrita, como bem assinalou José Paulo Paes, ou seja, o da "problematização dos jogos de claro-escuro" (1995, p.44-45). É entre essas margens que o leitor deve movimentar seu olhar.

2.3. "Noturno amarelo": nuances do claro-escuro do tempo

No conto "Noturno amarelo" também ocorre o processo de fusão de planos, porém o que ganha densidade é o jogo entre passado e presente, manipulados como realidades móveis e intercambiáveis.

Nessa narrativa é fundamental o papel da memória enquanto instrumento propício, não somente ao processo criativo de construção do tecido narrativo, como também ao processo de conhecimento em que mergulham os personagens. A propósito, "o resgate da memória " intensivamente exercitado pela narrativa parece ser uma constante nos textos ficcionais de autoria feminina, como vem sendo observado e

analisado por diversos críticos. Para Elódia Xavier (1991, p.13), por exemplo, "o resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca de identidade". Sem entrar nessa delicada e complexa problemática do feminino, já que não é o objetivo deste trabalho, pode-se, no entanto, reconhecer que a fixação no passado, reconstruído de maneira singular pelo presente, é o que marca muitas narrativas de Lygia Fagundes Telles, principalmente quando esse mecanismo está associado a personagens femininas.

Por outro lado, o jogo com as dimensões temporais possibilita a tomada de consciência da existência de determinado momento, justamente por seu deslocamento e pelo confronto com outros momentos. Para um teórico como Pouillon (1974, p.143), por exemplo, "é por intermédio do passado que o tempo chega a existir para mim; ao que parece, o passado representa a sua dimensão essencial. No presente, pelo contrário, eu permaneço inconsciente do tempo que se vai escoando; é o paradoxo da duração: ela dura, como indica a palavra, mas só depois de morto o tempo que chego a perceber que ele esteve vivo". É preciso, portanto, "viver" novamente a experiência passada, porém como outra, para perceber sua verdadeira dimensão. É preciso resgatar o passado como forma de busca de respostas aos acontecimentos do tempo presente e, nessa busca, o familiar e o estranho trocam curiosas correspondências. Assim, as situações vividas pelos personagens no "agora" da narrativa parecem ser duplicações do passado, porém, ao serem focadas pelo olhar maduro e distante que as revisita, se desfamiliarizam em função das alterações operadas e da montagem mágico-fantástica das peças passado e presente. Vejamos como isso se dá.



O conto inicia-se pela focalização de personagens imersas numa situação cotidiana banal: a mulher, parada à beira de uma estrada, fora do carro, espera seu companheiro resolver o problema da falta de gasolina. Esse é o momento presente que, considerado em si mesmo, oferece a sua total insignificância, acentuada pelo desgaste da relação amorosa que se expressa em índices como "voz esganiçada", "impaciência", "escuridão de merda", "mau humor", "fechando em silêncio", etc. Trata-se de um esvaziamento tal cuja expressão máxima se dá na singular metonímia do fio dental enredado a ponto de precisar ser substituído por outro. Ora, desenredar esse "fio" insustentável é o que vai fazer a personagem ao longo da narrativa, na medida em que irá abandonar o plano real, presente, onde está enredada, para tecer outros fios: "melhor jogar fora e começar outro rolo" (p.160). Esse "rolo", metáfora de um espaço outro para substituir o anterior, é o que irá se desenvolver a partir de então na narrativa, instaurando-se um segundo plano caracterizado pela volta ao passado, pelo *flashback*.

Por meio de ruídos miúdos e de uma sensação olfativa privilegiada (a dama-da-noite), a personagem vai-se deixando envolver, arrastada por uma leveza que a faz passar para outra dimensão. Trata-se de um envolvimento semelhante ao que atraiu a célebre personagem proustiana, também motivada por sensações que vão acionando a memória para que se resgate o passado.

Numa quase metamorfose, a personagem parece adquirir outra natureza: "as pontas do meu xale se abrindo em asa" (p.160), e é como se flutuasse e se desprendesse do real circundante. Mas é um desprendimento que resiste, como se preso aos encantamentos dessa passagem para outra esfera. Soltar-se e se sentir retida são impulsos simultâneos e esse enredamento se mostra em alguns elementos



concretos do espaço por onde caminha (galhinhos secos, carrapichos), que funcionam como obstáculos excitantes para a personagem, impulsionada pelo “devaneio do caminho”, para usarmos uma expressão de Bachelard a qual corresponde a um dos aspectos examinados em sua “poética do espaço”.

É interessante notar que o encontro da personagem com a casa da infância, fictícia mas tornada real, é retratada de maneira a fazer parecer que são duas personagens que se reencontram. É que há um processo de antropomorfização por meio do qual a casa se transforma em figura humana e real, presente e dinâmica:

Com naturalidade abri o portão e o som dos gonzos me saudou com a antiga ranhetice de dentes doloridos sob a crosta de ferrugem, entra logo, menina, entra! (p.160)

Abertura extremamente simbólica essa, pois significa uma entrega ao devir, ao mesmo tempo que sugere um rito de passagem, singularizado nessa maneira incomum de descrever o espaço familiar. Não se trata de uma topografia real, mas de uma topografia do poético, na qual real e irreal coexistem para intensificar as contradições. Note-se como o acolhimento é feito de resistência, na caracterização desse som de gonzos que rangem, uma ranhetice do portão que se transforma numa voz impaciente a pedir que a personagem entre. Uma naturalidade aparente, portanto, pois que esbarra em elementos mediadores: a passagem para o outro lado não pode se fazer mais com inocência ou leveza - há a “ferrugem”, sinal da passagem do tempo e metáfora da densidade e amargura de que se reveste a personagem nessa revisita ao passado.

Ressalte-se também que a entrada não é totalmente livre: a personagem pede permissão para entrar, para retomar o passado: “Posso?” Mas é uma pergunta não

dirigida necessariamente a alguém em específico, podendo ser também uma fala suspensa, o presente pedindo permissão para se infiltrar no passado. Por outro lado, é um "casa alta e branca fora do tempo" (p.160), como que não localizada num espaço real e suspensa na sua própria esfera, pois não há indicações de que seja ficção ou fruto do imaginário; ela se oferece como espaço que passa a ocupar a "realidade" da narrativa, presentificada no discurso.

O que a personagem-narradora realiza é a entrada numa "noite dentro da noite", já que ocorre um recorte do tempo-espaço real para o encaixe de outro tempo-espaço, pertencente a uma realidade remota que se vai tornando mais nítida.

O outro movimento, o que parte da personagem para a casa, corresponde a uma iluminação metafórica, na medida em que esse foco significa a abertura para a revelação e decifração, em que a luz está relacionada à racionalidade, à clareza de propósitos. Note-se, no entanto, que são facho amarelos, o que diminui essa certeza ou nitidez, torna-as menos visíveis. É interessante a presença de focos de luz amarela que vão emanando do interior da própria casa e iluminando o passado adormecido da protagonista. O percurso do olhar da personagem traça-se do alto para o baixo, acompanhando essa iluminação que vai emanando do espaço:

Uma luz acendeu no andar superior da casa. Outra janela acendeu em seguida. No andar inferior, três das janelas projetaram sucessivamente seus facho amarelos até a varanda. (p.161)

Digamos que se arma, assim, um duplo processo de "iluminação": um que parte do espaço para a personagem, outro que parte desta para aquele, num jogo de projeção mútua. Quanto ao primeiro, corresponde ao que propõe Bachelard (1993,p.51): "a casa

distante e sua luz é aquela que olha para fora - pelo buraco da fechadura. Por sua própria luz, a casa é humana. Ela é um olho aberto sobre a noite". É como se a casa se abrisse, se iluminasse, solicitando sua revisitação pela personagem. Tal iluminação contrasta com o obscurecimento gradativo que irá ocorrer ao final do conto, conforme veremos adiante.

Como se vê, o resgate do passado é possibilitado por uma escritura ficcional que vai reconstruindo o espaço familiar ao mesmo tempo que o dota de estranha singularidade, levando a personagem a um novo posicionamento diante dos fatos que revê.

O interior da casa revisitada é descrito com riqueza de detalhes, mostrando um ambiente aristocrático decadente, sugerido pelo papel de parede desbotado, com rosas pálidas, pelo ouro gasto da moldura do retrato de Pedro I, pelas traças, enfim, tudo isso evoca um tempo que ficou no esquecimento. Certas imagens como o corredor e uma passadeira de veludo vermelho funcionam como signos de passagem, como uma "ponte silenciosa" entre as duas esferas, real e fictícia, exterior e interior, presente e passado. É por esses espaços que os personagens aparecem e desaparecem, ao mesmo tempo reais e irreais, como Ducha, por exemplo, a irmã da narradora: "E esquecida de mim, do espelho, de tudo, enveredou diáfana pelo corredor afora (...)" (p.164)

São fornecidas ao leitor, mas não de uma vez, as promessas feitas pela protagonista Laura no passado e que agora são retomadas como se cobradas: a viagem prometida à criada Ifigênia, o espelho com o qual presentearia Ducha, a visita que não fez a avó, o roubo no jogo de xadrez com o avô e o "roubo" do noivo da prima. É a sensação de culpa que toma conta da personagem, levando-a à compensação dessas

faltas, ao menos simbolicamente. Sem nenhuma mediação por parte da narradora, passado e presente vão-se misturando e o que predomina é esse tempo intermediário, esfumado, pouco nítido. Esse procedimento é constante nos contos da autora, nos quais os tempos se infiltram e se geram mutuamente, sem diferenciação. Tal fusão entre as dimensões temporais se concretiza, por exemplo, no ato de Laura enxugar as lágrimas no avental de Ifigênia e espantar-se com o que vê: "Na cambraia alvíssima, nenhuma marca da minha pintura, só o úmido limpo das lágrimas. Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora" (p.164). Trata-se do mesmo processo de desdobramento empreendido por Fernando Pessoa ("Eu era feliz? Não sei/ Fui-o outrora agora"), por meio do qual o sujeito se vê duplamente: o outro e o mesmo, a criança e o adulto, o agora recolhendo o outrora para vivê-lo novamente. A visão não é reconhecimento, mas estremecimento, espanto por se saber outro. Ver é também ter consciência da distância e da mudança operadas no próprio sujeito. Em vários momentos da narrativa se dá esse estremecimento, feito de acolhimento e recusa, reconhecimento e perturbação: o mesmo se torna outro, o eu se desdobra como se flagrasse a si próprio. É o que ocorre, por exemplo, quando a narradora retrata a prima Eduarda:

Estava tão jovem de cabelos soltos e cara lavada, que me perturbei: era como se me visse vir ao meu próprio encontro num flagrante de juventude. (p.165)

Note-se o curioso desdobramento que ocorre na própria forma verbal, em que ver e vir aliteram sons e sentidos para concretizarem o prolongamento temporal. Mas não se trata apenas do jogo entre passado e presente, porque o recuo temporal se

complementa com a projeção de um futuro não vivido, apenas colocado como possibilidade; na verdade, há um (re)lançar das promessas para um futuro que não se cumpriu. O que a narradora rememora é o adiamento eterno de atos não realizados, inscrevendo o futuro no passado e suspendendo tudo nesse estranho círculo de correspondências:

O passado confundido no futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou das velas? Apaguei-as; não, velas não, escuta, Ducha, juro que amanhã sem falta, sem falta! Acredita em mim? Amanhã. (p.163-164)

O exercício da memória involuntária (Proust) é acionado por imagens marcadas pela indefinição, porém intensas: é a “fumaça cálida” da lareira ou das velas que aviva o passado? Curiosa é a focalização simultânea da atos contrários - o “acender” do passado e o apagar das velas pela narradora - como se esse apagamento metaforizasse a recusa inconsciente de realização da promessa, lançada para um amanhã impossível. Acrescente-se a isso o diálogo imaginário com a irmã, mais um processo de desdobramento realizado pela narradora.

As próprias personagens evocadas estão mergulhados num processo de desfamiliarização, como se esvaziados duplamente: do sentido de realidade e dos hábitos de percepção do meio familiar. Assim, a focalização das personagens familiares não é apenas uma reconstrução, mas principalmente uma desconstrução por meio da qual elas ressurgem desfiguradas, ou por outras palavras, elas aparecem em meio a figurações surrealistas, elas existem e não existem. Assim, por exemplo, a descrição da avó da narradora: “Por um instante pareceu-me feita de um único tecido azul-lilás, do mesmo tom dos cabelos”. (p.168-169).

O próprio passado não ressurgue exatamente como é, na sua transparência, mas como um tempo desfigurado, descompassado em relação às pessoas: "O tempo não alcança vocês, eu disse. Estão todos iguais. Iguais." (p.170). O que poderia parecer uma semelhança não é, pois a reiteração do vocábulo "iguais" reflete a necessidade de se mostrar que ocorrem mudanças, como se o primeiro "iguais" não fosse o mesmo que o segundo. A própria necessidade da repetição é sinal de incerteza quanto a essa igualdade.

Instaura-se uma relação contraditória entre as imagens do passado iluminadas e sua recuperação pela personagem, que a um só tempo as retoma e as apaga, como se o obscurecimento e a perda de nitidez do passado significassem certa resistência em enfrentá-lo. Isto se torna mais evidente ao final do conto, momento em que se dá o apagamento das imagens que tinham sido projetadas pela narradora, num curioso processo de desmontagem do cenário criado anteriormente. O lustre apagado, a lareira apagada, as imagens desfeitas fazem com que o passado seja escurecido e o presente adquira luz, sendo retomada a ação na qual a personagem se encontrava quando do início do conto. Ela realiza o percurso de volta, negando os espaços antes percorridos: o jardim "que não era mais jardim sem o portão. Sem o perfume." (p.173). Nesse momento final da narrativa, intensifica-se a singular relação entre a revisita do passado possibilitada pela memória, e a imagem do fogo/luz da lareira.

A percepção de que o fogo da lareira começa a ficar mais brando é sinal de que a recuperação do passado também vai se enfraquecendo. A memória (luz?) vai sendo recuperada com intensidade variada pela linguagem, através de imagens que se



formam, tornam-se vivas, mas vão se desmanchando, perdendo seus contornos, construindo-se, assim, um jogo entre claro e escuro, nitidez e opacidade:

Antes mesmo de me aproximar da lareira, adivinhei o fogo reavivar num último esforço.
(p.171)

Mas, se a narradora "fecha" o espaço criado, o passado de seu universo familiar, apagando as imagens vistas, também as personagens evocadas vão operando essa espécie de fechamento do espaço em que se encontram, abandonando a casa com gestos ritualísticos. Cria-se, ao final, uma alegoria para focalizar essa saída simbólica de cada personagem: o avô, a avó, Eduarda com o noivo, Ducha, Ifigênia, todos vão saindo, pegam uma chave, abrem uma porta e vão desaparecendo, fechando a porta atrás de si. Toda essa situação alegórica de passagem e saída das personagens diante da narradora acaba por figurar a própria concepção do conto enquanto objeto artístico para a autora. Essa montagem/desmontagem do passado-texto revela a natureza dinâmica da escrita ficcional, existindo como uma espécie de móbile, objeto que se vai montando por meio de uma estrutura móvel e aberta, construída com arranjos e significados diversos conforme o poder criativo da imaginação. Verdadeira "obra em movimento", tal como a caracterizou Umberto Eco (1971, p.51): os móveis de Calder, a *collage*, o *Livre* de Mallarmé, todas essas criações se oferecem como estruturas imprevistas, dotadas de "uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos". Fruidor que, no caso do conto de Lygia, é interno à obra, pois se identifica com o criador, isto é a narradora-personagem que manipula a realidade familiar como um jogo, como "a

pirâmide de cubos coloridos” que o garoto erguera no tapete da sala e que, no final, vai desabando diante dos olhos úmidos da narradora. O conto se constrói como essa pirâmide, objeto lúdico e manipulável que vai ganhando diferentes configurações à medida que o olhar criador vai projetando formas perceptivas para iluminar o passado.

Segundo Bachelard (1988, p.99), “para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então Memória e Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida”.

No devaneio construído pela *memória* e *imaginação* da personagem, é marcante a necessidade de operar com objetos concretos, que passam a funcionar como metonímias de desejos e projetos incompletos. Isso se torna patente no final, momento em que a narradora vai se deparando com pequenos objetos e ações deixados interrompidos: o piano aberto onde a avó tocava o “Noturno” que não terminou de compor, a xícara de chá pela metade, a presilha da prima, o jogo de xadrez inacabado, a pirâmide de cubos desabada. Há como que um apagamento dos sujeitos para que os objetos fiquem impregnados de significações, de uma história que poderia ter sido e que existe exatamente nessa possibilidade suspensa, nesse esvaziamento do absoluto para fazerem pairar apenas relações abertas.

Fazendo-se algumas reflexões sobre o título do conto, percebe-se que o sintagma “Noturno amarelo”, nome da música que estava sendo composta pela avó, constitui-se de dois vocábulos aparentemente inconciliáveis que o conto irá conciliar em seu desenvolvimento. O noturno, por ser uma peça musical caracterizada pela tonalidade suave, “noturna”, remete a ambientes antigos, a atmosferas dissolventes,

amarelecidas ou esfumaçadas; já a cor amarela é vibrante, intensa, o que se contrapõe a ou cria um estranhamento em relação ao termo anterior. Entretanto, essa cor é também considerada símbolo da eternidade; como a música não foi acabada, torna-se eterna, ultrapassando os limites de tempo e espaço e oferecendo-se como algo aberto, que pode ser retomado a qualquer momento, através da focalização do olhar de alguém que traga de volta esse momento suspenso.

2.4. "Negra jogada amarela": os riscos do jogo da criação

Também no conto "Negra jogada amarela" a personagem feminina, assumindo a condição de narradora, cria uma superposição entre passado e presente que proporciona à narrativa uma estrutura móvel em que começo e fim se complementam. Mas, diferentemente de "Noturno amarelo", nesse outro conto o ponto de partida é o passado, já que a narrativa se inicia com a focalização de cenas da infância e somente depois, num segundo momento, retrata-se a situação presente, geradora da evocação do passado. E, da mesma forma que no conto anteriormente analisado, o jogo com os dois tempos é motivado pelo desligamento momentâneo do cotidiano (ida ao cinema com o namorado) para um mergulho em outra esfera, propiciado pelo devaneio. Só que agora não é o desgaste da relação amorosa ou dos hábitos previsíveis que leva ao corte com o presente, mas o contrário. A intensa paixão, associada a uma extrema comoção, é que impulsiona a personagem a uma volta ao passado. Mas nos dois contos, além dos

títulos que se espelham, há uma intenção comum: a visão do passado serve para iluminar, compreender melhor o presente e vice-versa, num jogo de espelhos.

A narrativa se abre com um discurso direto “— Veeera! Vem brincar!...” (p.111) que funciona como um convite, não apenas para o jogo de amarelinha que a personagem revive da infância, mas também para esse outro jogo criado pela narrativa, nas sua idas e vindas pelo tempo. Entre a Vera criança, convidada para brincar, e a Vera adulta, que acabara de assistir a um filme, cria-se um espaço muito próximo, proximidade que a narrativa constrói em seu percurso:

Eu quis então saber se o nove era de Deus e ela encolheu os ombros, desinteressada: ‘Vai, joga.’(...)

Quando a luz acendeu, ele disse, vai, levanta! Nesse instante me lembrei de Kalina. (p.113)

Nesse conto de Lygia Fagundes Telles, acentua-se a presença do jogo enquanto elemento necessário à atividade criadora, imaginativa. Associado à infância, ele possibilita à personagem-narradora ir manipulando, remontando as peças do passado para fruí-las novamente, agora com o olhar adulto. Por outro lado, a reconstituição do jogo de amarelinha, compartilhado com a amiga Kalina, funciona como metáfora desse outro jogo posto em prática pela autora: a escrita ficcional, essa “negra jogada amarela” em que passado e presente novamente se oferecem como peças móveis a serem manipuladas. Dessa forma, a descrição minuciosa do jogo de infância acaba adquirindo uma função metalingüística, pelas possíveis analogias com a própria criação. Na verdade, arma-se uma curiosa associação entre o nome evocado logo no início da narrativa, as balas feitas pela mãe e o jogo de amarelinha, como se um

puxasse o outro, numa relação de contigüidade, reproduzindo os próprios fios de bala puxados para se fazer o doce. Aliás, essa imagem contígua é construída graficamente pela linguagem, a partir já do significante prolongado contido no chamado:

— Veeera! Vem brincar!...

No fim da tarde o chamado parecia comprido como aqueles longos fios de bala de alfenim (...) (p.111)

Antes, porém, de se descreverem os preparativos para o jogo, é retratado esse processo de feitura do doce que se assemelha ao processo de criação literária: puxa-se o fio, metáfora da trama, até ir ficando "esbranquiçado". Há o cuidado para não cristalizar, ou seja, para não tornar a palavra dura, inflexível, cristalizada. O eterno recomeçar do escritor metaforiza-se na mãe da personagem que faz a bala: as mãos que recebem uma massa "ardente" e a entrega total a essa tarefa — os "gritos de dor" da criação.

Note-se que há um ritual a ser seguido pelas personagens Vera e Kalina ao se prepararem para o jogo, o que se revela na própria escolha do material adequado: carvão, a pedra rasa, oblonga. O traçado da amarelinha fica por conta de Kalina, como se o destino do jogo estivesse também em suas mãos; o desenho do céu e do inferno coroando os últimos números. Para ela, jogar implica uma atitude ambígua, feita de envolvimento e resistência, entrega e defesa:

Me lembro dos seus olhos de grandes pupilas negras, fixas como as pupilas dos bois: atentos, sim, mas guardando sempre uma certa distância. (p.112).



Há uma diferença na maneira com que cada uma das meninas encara o jogo de amarelinha: Kalina vê o lado prático e joga com uma certa seriedade, pois visa à recompensa final: ganhar ou perder. Vera, por sua vez, abre sua imaginação para os contornos feitos no chão e os transforma em algo surpreendente, arrebatador, envolvendo-se completamente com o desenrolar da jogada e não com o seu resultado. Ela não joga apenas, ela cria uma nova realidade ao jogar. Ela se transforma. A descrição das sensações proporcionadas pelo jogo: "A paixão. A cólera. O riso fácil, o choro mais fácil ainda. O pânico." (p.112), flagra a multiplicidade de estados manifestando-se com rapidez e simultaneidade, pois o prazer está justamente nessa coexistência intensa de contrários, em que tudo se vai projetando pela entrega apaixonada aos poderes mágicos da descoberta. Por isso, tais sentimentos acabam funcionando também como metáfora da criação artística, na qual sensações díspares se encontram para a concretização desse momento experimentado pelo escritor.

O próprio detalhismo com que se faz a descrição do traçado do jogo, ocupando um longo parágrafo da narrativa, revela essa espécie de apego ritualístico, obsessivo, a um momento escolhido como singular, único, a ser desfrutado em sua plenitude. A narradora não perde um lance, nada deixa escapar nesse resgate do passado, como se a narrativa lhe permitisse "jogar" realmente, concretamente, com os dados de que dispõe.

Mas o jogo impõe algumas regras a serem observadas, funcionando como um alerta a quem busca a vitória. É então que o arrebatamento deve ser substituído pela frieza do cálculo:



Eu tinha que ter a ousadia de um vencedor. Ao mesmo tempo ser humilde, me banhar na inocência, nem timidez nem soberba que a confiança em excesso tirava o senso da medida, perigoso estimular demais o jogador que pode ficar imprudente (...) (p.112).

Curioso é que essa prudência, necessária mas não seguida à risca, acaba se traindo na própria maneira com que a narradora retrata sua postura: "Se não me esfriava no cálculo, a pedra passava dos limites, saltava quadrados, varava céus, infernos e a jogada estava perdida." (p.112). Note-se a maneira singular em que são jogados os sentidos real e figurado para se falar do excesso: o que seria força de expressão ou hipérbole (varar céus e infernos) atua, na verdade, como medida exata, como sentido real. Trata-se, portanto, de uma prudência estratégica, que sabe jogar com o imprevisível e aceitar a duplicidade do ser e do não-ser, da ousadia e da humildade, do acaso e da necessidade - eis os caminhos a serem seguidos no jogo da criação.

Vera consegue enxergar o imprevisível na monotonia do jogo: "a curvatura do diadema com seus anjos e diabos que não ficavam parados em suas casas, ao contrário, trançavam pelo caminho se renovando num rodízio imprevisível" (p.113). Esse olhar modificador do real, produz na personagem uma nova motivação para a brincadeira, pois pode transpor as linhas que foram demarcadas por Kalina, com "mão firme", e se atirar para além dos quadrados da amarelinha. Ela se deixa levar por sua percepção sensível, pela ficção que constrói sobre as linhas retas, fechadas, do desenho do jogo. Vera representa, assim, o olhar não saturado de realidade, aquele que é capaz de vencer a pasmeira para erguer formas surpreendentes, inquietas.

Kalina, ao contrário da amiga, "anotava os pontos de memória", ficava "com seu labiozinho que não aprovava nem repreendia, as pupilas de fatalidade aguardando a



vez" (p.113). Diferentemente do olhar criador de Vera, o de Kalina não se despregava da realidade, examinando, anotando, perfurando-a com suas "pupilas de fatalidade". Em uma, o prazer da aventura, o espaço, a procura, o movimento; em outra, a chegada, o resultado, a conquista.

O distanciamento emocional de Kalina, no passado, pode ser transferido para o namorado de Vera no presente, já que ambos estão marcados por uma postura realista, pouco sensível, manifestando impaciência diante do alheamento da personagem: "Vai, joga." / "Vai, levanta."

Assim como nos outros contos analisados, neste também há um salto brusco para uma nova situação da narrativa, instaurando-se outro momento. A visão do passado corta-se repentinamente para a focalização do presente — Vera e o namorado saem do cinema, caminham pela rua e entram num bar. Entretanto, o corte com o passado não é total, pois as imagens e cenas experimentadas pela personagem estimulam a volta ao outro tempo, retomado pelo processo das associações, uma constante na ficção de Lygia Fagundes Telles.

De início, o ambiente focalizado não tem nada do aconchego familiar ou do ludismo infantil prazeroso; ao contrário, a descrição revela um ambiente com características disfóricas: "O garçom passou no oleado da mesa um pano mais sujo ainda e que levou de cambulhada palitos e cinza de cigarro, os antigos ocupantes se palitaram com veemência" (p.114). O cheiro úmido da mesa, o cheiro de bolor do trapo, as manchas porosas do espelho da parede, todas essas sensações negativas parecem se destacar justamente para criar contraste com as sensações vividas pelos "dois

jovens loucos que tinham pela frente a eternidade", "eternos e sós na noite" (p.114), para os quais nada importa, nem mesmo o espaço desacolhedor em que se encontram.

Mas a personagem Vera adulta não é muito diferente da criança, já que conserva as mesmas fixações antigas, expressas em certos índices recolhidos pela narrativa. Se a menina estava atenta àquela "fina poeira negra que entrava debaixo da cutícula" e deixava suas unhas sujas: "ô mãe! mas era possível jogar de mãos sempre limpas?" (p.113), a mulher adulta também não deixa de se preocupar com essa limpeza, metáfora de outra, a do mundo interior, nem sempre mantido "limpo" como desejaria: "Olhei minhas unhas limpíssimas" (p.114). Há outro traço que se manifesta na personagem como espécie de continuidade do ser infantil: o espírito lúdico, a necessidade de jogar com as imagens reais, transfigurá-las, fazê-las adquirir outras dimensões. Se a menina Vera jogava amarelinha e se divertia ao olhar para os quadrados com números e desenhos, criando fantasias, a Vera adulta também brinca com os objetos reais para desfigurá-los. Por exemplo, ao olhar para o espelho da parede do bar:

Vi no espaço entre as letras pedaços da minha cara que fulgurava estilhaçada, cheguei a me esconder com a mão porque não queria que me descobrissem assim faiscante, coberta de pedrarias de todas as cores, pulsando dementado o coração lapidado em Amsterdã, lava acesa de vulcão, quina de estrela.(p.115)

Jogar com os fragmentos do rosto, projetando-os entre os espaços do espelho não é muito diferente daquele saltar os espaços da amarelinha e ver os desenhos saltarem também de suas casas como se dançassem magicamente. Em ambas situações, o mesmo impulso: a fuga do real como via criadora, a paixão como instrumento de prazer.

É esse impulso que leva a personagem a envolver o namorado no seu jogo, numa tentativa de modificar o local desagradável; pergunta qual o número que ele daria à mesa que estão ocupando. O namorado, sem abrir sua mente à imaginação, frustra Vera com a resposta: “— Ela já tem número, olha aqui o número!” (p.115)

Essa situação retoma outra, vivenciada na infância com a amiga Kalina, em que Vera reflete sobre o simbolismo dos números que indaga à amiga:

Os números preferidos. Os números temidos, mas quem me avisou que o seis era o número do diabo? Perguntei a Kalina. “Se você virar o seis de cabeça pra cima ele não fica nove? Eu quis então saber se o nove era de Deus e ela encolheu os ombros, desinteressada: “Vai, joga” (p.113)

Kalina e seu modo realista de observar o mundo perpassa toda a narrativa, como sinal de permanência na própria vida da narradora, uma vez que esta se cerca de pessoas que apresentam essa mesma focalização pragmática das coisas. Vera não está interessada na realidade em si mesma, mas nos símbolos, no que é invisível aos olhos, ao contrário da amiga que não se preocupa com o que os números possam significar, ela os encara como parte integrante do jogo, elementos banais do cotidiano da amarelinha. Assim como o namorado de Vera, que vê o que já existe, sem ser capaz de afastar-se do real para imaginá-lo ou recriá-lo. Sem entrar na complexa (e discutível) questão da simbologia numérica, pois não é o objetivo deste trabalho entrar por essa linha de interpretação, pode-se apenas fazer algumas colocações a partir da própria narrativa.

Os números que provocam o diálogo entre Vera e Kalina apresentam características singulares, não por acaso escolhidos para figurarem no conto. Segundo a simbologia normalmente atribuída a eles, o seis é a forma das formas, a articulação do

Universo, relaciona-se também com estabilidade, harmonia, medida de duração e contém os elementos da imortalidade; o nove, sendo o último da série dos algarismos, anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações (Chevalier, 1993, p.642 e 809). Para Vera, porém, que desconhece esses sentidos, o que importa é a possibilidade de manipular os números, virá-los de cabeça para baixo, literalmente, para subverter o convencional das inúmeras amarelinhas sem graça e sem variação, jogadas em inúmeras infâncias. A dela solicitava essa visão para além, dos quadrados (metáfora do real), e dos números (metáfora dos objetos reais), por isso era preciso questionar sobre o seu sentido, recusar o estabelecido. Só assim, o jogo fica enriquecido e se transforma num espaço aberto ao imaginário, uma vez que cada um dos números inseridos em seus quadrados traz novas imagens que instigam e estimulam ainda mais a criatividade da personagem central, menos de uma Kalina que até pode “virar o seis de cabeça pra baixo” mas, desinteressada, apressa a amiga a concluir a jogada.

Mesmo vivendo o tempo presente, Vera traz no seu modo de observar os detalhes das coisas resquícios da infância que propiciam as idas e vindas entre os dois tempos, como por exemplo o anúncio de vermute com letras amarelas, a fileira amontoada das mesas quadradas, os números das mesas, elementos constituintes do bar mas que resgatam as formas do espaço/ tempo passados. Isso sem contar os “olhinhos de rubi dos pequenos crânios dos chaveiros dependurados entre cigarros e chicletes” (p.115), observados no bar e que recuperam, por uma relação de



contigüidade, dentro da sintagmática narrativa, “os dentes miúdos, irregulares”, ou “a ponta dos dentinhos” observados em Kalina.

Kalina e o tempo chamam Vera de volta à infância, como num movimento circular sem começo ou fim, o chamado da amiga estende-se em sua memória “como o fio do doce quente: Veeera!...” (p.115). Pode-se dizer que o convite para o jogo é sempre uma porta aberta à imaginação, à criação de um momento singular, apesar de conhecido:

Espera — eu me surpreendo dizendo e sinto de novo minha cara amarela diante dos números encarvoados, desafiantes, abertos na minha frente. Espera — eu repito fazendo o gesto convencionado, pedindo tempo ao armar um T no ar. Tomo fôlego. Aperto a pedra na mão. E concentrada, aos trancos me atiro na trilha dos quadrados.(p.116)

Eis o último parágrafo do conto e é como se novamente o leitor (e não apenas a personagem-narradora) estivesse colocado no seu início. O “espera” seguido de travessão corresponde ao chamado para essa reinstalação em outro tempo - nem presente, nem somente passado, mas um tempo suspenso, que se cria a cada nova vivência. É a “cara amarela”, isto é, a que está marcada pela insatisfação e espanto diante do que vê, que faz com que a personagem retome o jogo de onde tinha parado; é a possibilidade de repetir o gesto convencionado para recriá-lo e de jogar com o risco para poder ultrapassar o conhecido e as dificuldades do jogo. O jogo, se tomado como metáfora da criação artística, proporciona à personagem os mesmos sentimentos de um escritor ao realizar sua obra: caminhos desafiantes e abertos que devem ser percorridos com concentração, ousadia e humildade.

3. A construção do fantástico: o olhar em metamorfose

A multiplicação da personalidade é uma consequência imediata entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente. (Todorov)

Os contos escolhidos para este momento do trabalho apresentam entre si características semelhantes quanto ao modo como se processam as alterações físicas e psicológicas nas vidas das personagens. Observa-se, entretanto, que a maioria das personagens focadas não se dão a conhecer, ou seja, dissimulam suas personalidades e se tornam pontos obscuros dentro da narrativa. São personagens que camuflam segredos e desejos, apenas insinuados através de sonhos ou de imagens que se infiltram no presente e que aos poucos vão se estruturando no espaço "real" por meio de palavras (mágicas?) proferidas pelas personagens, como num conto de fadas.

O desejo de mudança favorecido por alguns elementos, ora pertencentes à natureza (vento, tempestade, luar), ora como animais (tigre, borboleta, pássaro), ora como partes do corpo humano (olhos), vai contribuindo para um processo de metamorfose rico de significações e funções. Ressalte-se, porém, que a metamorfose não ocorre como algo linear, assentado em passos ou momentos definidos e específicos, mas sim vai sendo sugerida e construída por situações e índices que deixam a cargo do leitor imaginar a maneira como se processaria tal transformação.

Convém evocar aqui o conceito de *leitor-modelo*, proposto por Umberto Eco originalmente em *O papel do leitor* (1979) e retomado em *Seis passeios pelos bosques*



da ficção (1994). Guardando certa semelhança com o *leitor implícito* de Wolfgang Iser, o leitor idealizado por Eco é também uma figura que interage e colabora no texto, na medida em que é criado por este e se dispõe a aceitar participar de um universo que extrapola os limites da lógica habitual; o *leitor-modelo* é solicitado pelo texto, essa "máquina preguiçosa" que "pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas", enfim, ele "é alguém que está ansioso para jogar", dando continuidade ao jogo iniciado pela narrativa (Eco, 1994, p.9 e 16). O "bosque" (metáfora de texto narrativo para Eco) criado por Lygia Fagundes Telles, assim como os outros analisados por Umberto Eco em seus passeios pela ficção, solicita a participação do *leitor-modelo*, já que o atrai para sua trama de metamorfoses para as quais deve buscar caminhos e saídas possíveis.

Percebe-se, nos contos analisados, que são as personagens femininas, principalmente, que manifestam com maior intensidade o desejo de mudança: ou de se modificarem ou de modificarem o outro, como por exemplo em "Emanuel", conto em que a personagem Alice, por meio de suas palavras, transforma seu gato de estimação num namorado virtual. Também em "Tigrela" está presente o desejo de operar metamorfoses no espaço da realidade cotidiana: o comportamento da personagem principal é resultado de uma mescla de personalidades, ou seja, ao criar uma tigresa em seu apartamento, acaba por gerar processos de (con)fusão mútua entre o animal e sua dona.

Já no conto "A estrela branca", uma narrativa singular na qual estão presentes elementos fantásticos que tendem ao macabro, observa-se que os acontecimentos estão segmentados numa realidade conhecida, mas que vai ganhando outra dimensão através de uma escritura narrativa surpreendente.



Quanto às personagens, percebe-se que não apresentam contornos comportamentais nítidos, pois em sua maioria não estão satisfeitas com o estado em que se encontram, buscam uma forma qualquer de mudança e, assim, deixam de ser elas mesmas para se tornarem outras, não necessariamente seres humanos mas outro ser. Talvez essa vaguidade de comportamento sirva para preparar o processo de metamorfose; entretanto é bom ressaltar que tal processo é tratado de forma bastante sutil nas narrativas de Lygia Fagundes Telles. As personagens são construídas como seres fluidos, móveis; seus corpos, assim como suas atitudes e gestos vacilantes, fazem com que elas se aproximem e recuem de nós, leitores, num jogo em que se mostra e se camufla quem elas realmente são. Aproximar-se e fugir da verdade, tornar reversíveis a realidade e a ficção, são mecanismos que acentuam o papel lúdico da narrativa, instigando a leitura e reforçando a função de "leitor-modelo". Novamente podemos recorrer a Umberto Eco: não é importante saber a verdadeira identidade das personagens porque é exatamente essa movimentação do irreal que nos permite conhecer o real: "ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real." (1994, p.93)

Prevalece nessas narrativas o uso de imagens que funcionam como meios para transportar o leitor até esferas em que o real é infiltrado por elementos desestabilizadores incomuns (uma praça em Amsterdã, cortinas esvoaçantes que interrompem uma festa, a criação de um animal exótico num apartamento, o transplante de olhos de um morto para uma personagem). A composição desses ambientes atende a procedimentos formais que, não apenas singularizam cada texto, como também

permitem uma ligação entre os diversos textos, articulando-os num projeto coerente. O emprego de alguns processos de transmutação, como a zoomorfização e antropomorfização e ainda o uso de hipérboles na descrição de algumas situações, nos levam a uma desfamiliarização do real, que passa a adquirir dimensões “fantásticas”, segundo o olhar insólito lançado pelas personagens às situações que as cercam. O desejo de mudança, expresso verbalmente ou não, é um fator fundamental para desencadear as alterações físicas e comportamentais e perturbar o universo das certezas e hábitos estabelecidos.

3.1. Alice no país de Emanuel: maravilhas e metamorfoses do ato de contar.

“Emanuel”, conto que inaugura a obra *Mistérios* da autora, lança o leitor de imediato num processo narrativo desconcertante: o texto se inicia com diálogos que movimentam uma situação em pleno desenvolvimento, que já fora começada antes (fora do alcance dos olhos do leitor) e que se oferece como um jogo em aberto, mas que é preciso ir sendo decifrado aos poucos. Note-se que o primeiro discurso direto é uma resposta a uma pergunta implícita, deixada para fora do texto, mas que é recuperada pela leitura da explicação que se segue. Curiosa também é a técnica de construção das falas, já que a segunda se encadeia à anterior como sua continuação, à maneira de um

"enjambement" ; e isso é mais insólito ainda porque o elo criado se dá entre o discurso indireto da narradora-personagem e o direto, a fala de Afonso:

— Emanuel — eu respondo. E não digo mais nada porque sinto que ninguém está acreditando em mim, ninguém acredita nisso, que tenho um amante e que esse amante tem olhos verdes, um Mercedes branco e que se chama

— Emanuel — repete Afonso (p.13)

Desse modo, a narrativa põe em circulação e evidência, não apenas o objeto do discurso (destacado já no título), mas o próprio ato de contar enquanto recurso artístico fundamental para a situação experimentada pela personagem Alice. Mais do que Emanuel, amante que ela diz aos amigos ter conhecido, o que importa à Alice é ir construindo aos poucos sua história, estimulada pelo "gosto da ambigüidade, do jogo" (p.18), que só o poder da palavra é capaz de lhe conferir. O contar, para ela, se afirma como instrumento de transformação de si mesma, projetando-a para um primeiro plano, espaço que nunca ocupou na realidade, já que transformada no foco central da festa: "Conta mais Alice, todo mundo quer saber os detalhes, detalhes!" (p.13). O relato oferece à personagem a possibilidade de encobrir "a quarentona feia, opaca, medíocre, nenhuma luz" (p.16) para fazer despontar a outra face: a ousadia "do estilo, da irreverência" (p.18), tornando-a um objeto de contemplação e de discussão. O dizer como preenchimento de uma falta. Uma falta cujas raízes se localizam (se ocultam?) na psique conflituada e na sexualidade. Entretanto, como não queremos enveredar pela abordagem psicanalítica, totalmente fora dos propósitos deste trabalho, o que cabe analisar é a "falta", não como comportamento ou dado psicológico, mas como "espaço" que a linguagem preenche por meio de seus processos de construção narrativa.

Se a narrativa é permeada por *flashbacks* que retomam cenas da infância da personagem, bem como alguns índices de sua repressão sexual, o importante a se perceber não é esse conteúdo ou referencial trazido do passado, mas a estratégia textual colocada em prática pela narradora para poder lidar com esse matéria de modo a torná-la objeto de metamorfoses - o que só a palavra pode realizar.

Não há, por exemplo, um recorte nítido para a inserção do *flashback*, pois o passado vem misturado a cenas presentes e a reflexões subjetivas num só parágrafo, em que o discurso da narradora se alonga numa auto-análise. Cria-se, assim, um jogo ambivalente entre o falar para si mesma, recolhido nessa esfera confusa de imagens e situações passadas, mas revividas pelo discurso, e o falar para os outros (amigos), sustentado pela história inventada sobre Emanuel — trunfo maior da personagem-narradora. Portanto: uma dialética entre o expor-se e o recolher-se, ousadia e timidez, distensão e tensão. Mas é interessante notar que tal contradição existe também no próprio relato criado pela narradora, no qual está presente o jogo entre verdade e mentira, ocultamento e revelação — opostos que acentuam o poder ficcionalizante do faz-de-conta armado por Alice. Nesse sentido, é significativo o nome da personagem, na medida em que ele evoca uma personagem homônima, pertencente a um código literário-cultural clássico (a Alice de Lewis Carroll), com a qual é possível estabelecer um diálogo intertextual. Não por acaso a Alice, personagem de Lygia Fagundes Telles, conserva certos traços infantis na sua relação com a realidade, apegando-se ao imaginário para suportar e superar seus conflitos psicológicos; a transfiguração do real por meio da ficção, embaralhando as fronteiras entre os dois universos e dotando os seres reais (no caso, o gato) de outra dimensão, é um procedimento típico do conto de

fadas. A personagem Alice, na verdade metáfora do ser feminino em luta contra seus nós problemáticos, encontra no jogo de simulação a solução (ao menos momentânea) para seu drama pessoal. Aproveitando as palavras de Leyla Perrone-Moisés (1990, p.103-104), "há (...) modos de reagir à insatisfação que o mundo nos causa: pela religião, aceitando os desígnios da providência e remetendo o mundo sem falhas para o além-morte; pela ação social, desde aquelas integradas num vasto projeto político até as isoladas, que se aplicam a fazer pequenos concertos no real; pela imaginação, pelo faz-de-conta, que nos compensa, por alguns momentos, da insatisfação causada pelo real." O que a personagem Alice faz é justamente utilizar sua imaginação, seu poder criador para construir uma nova história para sua vida, trazendo a imagem de um homem perfeito.

A verdade é que Alice se utiliza da ambigüidade surgida com a palavra gato, para começar a construir sua história, já que o único ser que realmente possui é um gato de estimação, encontrado por ela num dia de chuva. Aproveitando-se desse fato real e da metáfora sugerida pela palavra gato — homem muito bonito —, Alice coloca em cena, durante a festa, seu homem-gato Emanuel, arquétipo ideal de perfeição, mas que não passa de um "gatinho mijado, feio, a cabeça vacilante pesada demais para o pescoço fino" (p.19), imagem que ela não exterioriza para os amigos, claro. E é essa situação ambígua que vai alimentando a narrativa, na medida em que o que é oculto para os outros personagens não o é para o leitor, que já conhece a verdade, revelada pelo discurso indireto da narradora. Acabamos participando desse jogo de faz-de-conta e, embora saibamos que é uma invenção, somos tentados a levá-la a sério.



Agora Loris quer saber se continuo na mesma casa. Respondo que sim.

— Sozinha?

— Com meu gato.

— Mas ele não é livre?

— Mais ou menos.

— Mais ou menos, como? (...)

— Tem uma dona, é claro. Mas sempre consegue dar suas escapadas, digo. (p.18)

A seriedade que está por trás dessa aparente brincadeira é que essa ambigüidade criada intencionalmente pela personagem-narradora é o que lhe garante a realização de seu desejo, transformando-o num momento perdurável, manipulável. Por isso é necessário prolongar a mentira, carregar nos detalhes e sustentar o jogo: "Preciso falar." (p.19). Falar para si mesma e para os outros. Falar como um exercício que trabalha com os contrários, a dificuldade e a facilidade de ser ela mesma; um estado tenso de quem sabe que é preciso cuidado com a invenção.

Umberto Eco (1994, p.74), ao comentar sobre as estratégias utilizadas em relação ao tempo narrativo, salienta o papel do retardamento ou os prazeres da demora: "deter-se no supérfluo é a função erótica da *delectatio morosa*", como se a narradora soubesse que "as histórias contadas nervosamente são as mais empolgantes." Trata-se, portanto, de um deleite, sentido não tanto pelos outros quanto pela própria personagem que narra, quer exteriorizando, quer trabalhando introspectivamente os detalhes de sua narrativa; é preciso convencer-se de que é capaz de construir uma realidade nova para si mesma. Não se trata apenas de transformar o gato num amante, portanto inventar uma história, mas de trabalhar essa transformação, investir na invenção por meio da palavra: "a loucura é uma boa saída mas teria que ser uma loucura requintada, com lampejos, iluminações." (p.19). Um requinte que só pode ser construído pelo artifício do dizer, com seus "lampejos" e "iluminações". E é isso que Alice consegue construir em



sua narrativa. Há um momento em que o processo de metamorfose se presentifica na caracterização da personagem Loris, como se esta fizesse parte também do quadro fantástico que a narradora está montando ao fundir as esferas do humano e do animal: "Loris passa engatinhando debaixo da perna de Solange, vai pegar o prato de croquetes." (p.19). Parece que a imagem do gato-homem idealizada por Alice infiltra-se no real, toma uma forma concreta nessa Loris que engatinha pela sala e passa debaixo das pernas.

Como se vê, o apego à força imaginária e transfiguradora da palavra transforma o mero jogo em algo bem mais sério do que poderia parecer à primeira vista, porque vai enredando a própria personagem num compromisso com a criação. O investimento no prazer não leva à impunidade, ao contrário; Alice corre os riscos de ter se aventurado pela ficção, principalmente por ter mergulhado tão intensamente no espaço fictício: "Exagerei, não precisava ter exagerado tanto, podia dizer apenas que tenho uma amante, pronto, um tipo comum, nada de especial. Mas comecei com meus delírios, tanta vontade de beleza, de poder." (p.14). Um poder que somente lhe é assegurado pelos delírios da invenção.

O desejo de transformação, tanto da aparência física quanto de sua própria vida, é o que impulsiona a linguagem da personagem narradora, como se conduzida por um ritmo que engole realidade e fantasia, e vai num crescendo onde tudo se mistura — fala, desejo, vingança, espanto — até culminar na referência a Wagner, figura que simboliza a obra de arte total, como uma orquestração múltipla:



Vontade antiga de chamar atenção, brilhar de mistura com um desejo agudo de vingança, Loris me olhando no maior espanto e eu num crescendo de apoteose mental, fúria de sons com a orquestra desencadeada, Wagner, mais, mais! (p.14)

No jogo inventivo com a palavra, é importante destacar a situação em que uma das personagens põe em evidência o significado bíblico do nome Emanuel, "aquele que há de vir" (p.15). No contexto em que surge, essa fala da personagem Loris adquire uma função irônica, na medida em que parece jogar com o próprio sentido dessa vinda, mais para negá-la do que para afirmá-la. É como se Emanuel, afinal, existisse apenas como promessa, ficção de linguagem, um objeto/signo com que se pode brincar. Assim como o Messias, esse homem existe apenas como uma configuração mítica do desejo.

O homem-gato Emanuel corporifica-se através do sopro do vento de uma tempestade, situação que ocorre no final do conto. Sua chegada se dá como mais uma das metamorfoses da narradora: a plenitude da chuva, o som das falas, o irromper do vento a derrubar garrafas, o tumulto do desarranjo provocado no espaço, tudo isso rompe com a rotina e subverte a ordem:

Aperto contra a boca o copo vazio, eu vazia e a plenitude da chuva e das falas, todos falam ao mesmo tempo enquanto a janela se escancara e a cortina derruba garrafas, consegui tumultuar a festa que parece rodopiar na ventania com a voz de Afonso pairando sobre as águas, voltou arfante porque subiu a escada correndo:

— É o Emanuel que veio te buscar. (p.20)

É como se a mentira sustentada por Alice tivesse atuado com tanta força que acabou fazendo o absurdo tomar conta da situação real. A festa é sacudida por uma série de desastres e de um sem-sentido para o qual não há resposta ou solução. É esse *nonsense* que traz Emanuel, um ser que não se sabe se é real, fictício ou se apenas

mais uma brincadeira de Afonso, um dos amigos de Alice, uma vez que é ele que traz a notícia da chegada de Emanuel.

O final do conto fica em aberto, assim como em muitos outros contos, pois essa suspensão é o principal propósito da ficção de Lygia Fagundes Telles. A suposta metamorfose teria realmente acontecido ou não? O animal-gato teria se transformado em homem-gato? Existiria mesmo algum Emanuel que, por acaso, errou o endereço e acabou na festa de Loris? O que importa, porém, é justamente a recusa a qualquer uma dessas possibilidades de sentido, até para justificar o próprio processo da metamorfose; ela existe como um vir-a-ser, afirmação e negação simultâneas, surpresa permanente. Curioso é que a fala final de Afonso ("É o Emanuel que veio te buscar.") tem um caráter afirmativo, e isso é o que mais surpreende: o verbo no pretérito e a certeza contida na afirmação se opõem totalmente à incerteza do leitor quanto à identidade desse Emanuel.

Segundo análise de Vera T. Silva (1985, p.66), "os componentes mágicos dessa narrativa estão presentes na escuridão da noite, na tempestade e no vento. Num trecho da narrativa há uma alusão bíblica: 'aperto contra a boca o copo vazio, eu vazia e a plenitude da chuva e das falas (...)' (p.20). Tal segmento remete ao início do Gênesis: 'A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre as águas.' (Gen.1,2). Essa citação corresponde à criação do mundo, antes de o homem ser criado. Da mesma forma, a voz de Afonso vai anteceder a aparição de Emanuel, o qual, tem na palavra criativa de Alice a sua gênese."

A corporificação de Emanuel acontece em meio a toda uma movimentação na narrativa que parece também "rodopiar" num instante mágico capaz de mudar por

completo a vida da personagem Alice. Segundo Bachelard (1990, p.223), "o turbilhão cosmogônico, a tempestade criadora, o vento de cólera e de criação não são apreendidos em sua ação geométrica, mas como doadores de poder.(...) Na imaginação dinâmica, tudo se anima, nada se detém."

3.2. "Tigrela": eu e ela fundidos no corpo do desejo

Em outro conto, centrado também nas figuras femininas que, aliás, permutam funções de narradora e personagem, o processo de metamorfose também é utilizado como estratégia para desestabilizar o espaço cotidiano e provocar insólitas relações entre o ser humano e o animal. Em "Tigrela", também a antropomorfização e a zoomorfização concorrem para a criação de um movimento simultâneo de trocas mútuas e fusões surpreendentes.

O início da narrativa mostra o encontro casual de duas personagens num café: Romana, a única que é chamada pelo nome, e sua interlocutora. Já num primeiro momento, instaura-se um situação de estranhamento, pois a aproximação entre as duas personagens está marcada pelas diferenças e dificuldades que perturbam a situação de comunicação entre elas: Romana procura na interlocutora um instrumento de apoio e compreensão, mas se esquivava e impede qualquer transparência; a amiga tenta conduzir a conversa dentro dos parâmetros da normalidade, mas esbarra no insólito que a desarma e a deixa sem respostas. Esse desencontro de perspectivas transparece, de

imediatamente, na caracterização de Romana: "fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça" (p.93). Trata-se aqui de uma relação importante, pois figura como índice da situação dramática nuclear que irá sendo trabalhada pela narrativa. Entre Romana e o animal com quem vive num apartamento arma-se uma rede ou caçada misteriosa. E o insólito deflagra-se a partir dessa revelação: "contou-me que se separou do quinto marido e vivia com um pequeno tigre num apartamento de cobertura" (p.93). Eis a maneira curiosa de o discurso aproximar naturalmente as imagens de separação e união, colocando num mesmo plano marido e tigre, como se um pudesse ser substituído pelo outro, a falta de um sendo compensada pela presença do outro. Sem dúvida, uma situação marcada pela singularidade. Mas o estranho se acentua também no comportamento perturbado de Romana, nas suas alterações que mostram uma flutuação de humor muito próxima à de um estado de semi-demência.

Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada, mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti o depósito espesso, subindo rápido quando ficava séria. (p.93).

São justamente os estados contraditórios e tensionais manifestados pela personagem que transformam a convivência familiar, natural ou doméstica com o tigre num outro tipo de convivência, não familiar e sim grotesca, assustadora. Só a partir dessa estranha confissão da convivência com um animal de estimação como um tigre é que se pode compreender os opostos flagrados na personagem: medo x indiferença, alegria x tristeza, leveza x seriedade, embriaguez x lucidez.

Os processos de metamorfose, tanto do animal quanto de sua dona, revelam-se a partir do momento em que começa a haver uma sensualização do tigre e uma animalização da personagem Romana. Conforme a visão da personagem, Tigrela aparenta ser constituída por "dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora" (p.93). Mais expressivo que essa composição híbrida de Tigrela e a sua humanização é o inusitado "agora" que fecha o período. Na verdade, o advérbio não conclui o período e isso é o que "incomoda", tanto ao leitor quanto à personagem; há um corte, que a pontuação assinala, mas a abertura de significados ou a inquietação permanece, prolongando-se como a representar um processo descritivo que não se completou porque a metamorfose do animal também não. É como se o advérbio significasse: e agora, o que fazer diante de um ser com uma natureza que desafia a lógica e a existência habituais? Essa humanização de Tigrela passa a incomodar, inconscientemente, Romana, que também começa a imitá-la, como numa simbiose inusitada de comportamentos.

No começo me irritava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa. (p.93)

Na fusão de personalidades entre mulher e tigre vai havendo uma perda das características originais de cada um, já que Romana e Tigrela passam a adquirir, gradativamente, as características inerentes ao outro ser. Trata-se de uma aprendizagem mútua, como se ambas se modificassem com a convivência. E mais uma vez o insólito se instaura. Nessa relação íntima, singular, entre a mulher e o animal, as noções convencionais de domesticação e selvageria deixam de ser opostas para se

tornarem complementares, reversíveis: o animal domestica o homem, ensinando-lhe traços e comportamentos instintivos, mas é também por ele domesticado, desenvolvendo uma sensualidade e uma sensibilidade artística.

Nota-se que a tigresa cresce condicionada ao espaço físico do apartamento "crescera pouco mais do que um gato" (p.93), mas em certos momentos do relato de Romana é revelado que o animal ocupa um espaço maior do que deveria, uma vez que passa a interferir nos relacionamentos afetivos de sua dona, como se quisesse provocar um triângulo amoroso.

Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que. (p.95)

Na fala entrecortada de Romana (note-se o final do período) fica implícita a sensação de que as duas não podem conviver no mesmo espaço e, portanto, uma das duas teria que, sair, modificar o comportamento ou até mesmo morrer. Assim, já se fornece um índice do que ocorrerá posteriormente na narrativa. Novamente a sintaxe corta aquilo que a semântica da leitura deverá recuperar, trabalhando com as possibilidades de sentido sugeridas pelo corte ou por esse vazio a ser preenchido pelo olhar interpretante. A incompletude criada pela estrutura sintática, no segmento final, iconiza não somente a imagem do corte, portanto a exclusão de algo, mas também o esvaziamento do espaço: o espaço que ficou sem complemento (um verbo após o "que") figurativiza o espaço que deve ficar sem alguém (Tigrela? Romana?).

Desse modo, a narrativa vai oferecendo uma série de índices, principalmente através das falas de Romana, que vão preparando, como se instrumentalizando-a, para sua ação final: livrar-se do animal. Um dos índices que sugere a armação de algum tipo de emboscada para Tigrela está nas inúmeras vezes em que Romana pergunta as horas para o garçom e para a amiga, pois o plano que havia traçado pode estar prestes a acontecer.

Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar num cálculo sombrio. Ficou em silêncio. Esperei. Quando recomeçou a falar, me pareceu uma jogadora excitada, escondendo o jogo na voz artificial: mandei fazer uma grade de aço em toda a volta da mureta, se quiser, ela trepa fácil nessa grade, é claro. Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira (...) Está sempre tão lúcida, prosseguiu, baixando a voz, e seu rosto escureceu. (p.94)

O "cálculo sombrio" que a deixa em silêncio contrasta com a sensação de "jogadora excitada" que a faz falar de seu jogo, porém numa "voz artificial"; essa passagem recupera aquela caracterização que figura no início do conto (olhar fugidio do caçador que se transforma em caça), pois a trama armada pela personagem não a deixa fora, ao contrário, parece envolvê-la também, numa sensação mista de excitação e medo. A própria descrição da armadilha construída por ela se faz de ambigüidades, pois a proteção é também convite à liberdade, a grade pode facilmente ser vencida, a bebedeira pode ser provocada, enfim, o "suicídio" do tigre é um disfarce para um homicídio.

Mas é a lucidez de Tigrela que incomoda Romana, pois representa o perigo de uma violência latente, com garras guardadas mas que podem se mostrar a qualquer momento e trair a docilidade. O que Romana deseja é que algo modifique o comportamento do animal, tornando-o menos lúcido e aproximando-o da loucura. O que

a personagem quer é acionar a componente dionisiaca no animal, embriagá-lo (literal e metaforicamente), por isso o embebeda com uísque e se diverte com as reações absurdas do tigre, marcadas pelo animalesco-grotesco: "sorriu quando se lembrou do bicho dando cambalhotas, rolando pelos móveis até pular no lustre e ficar lá se balançando, de um lado para outro (...) Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas (...)" (p.94)

Parece ir havendo uma correspondência analógica entre os estados oscilatórios de Romana e os de Tigrela, como se ambas sofressem simultaneamente as metamorfoses físico-psicológicas. Assim como sua dona, o tigre passa do desatino e êxtase à depressão e violência, conforme confessa a personagem; à euforia segue-se a disforia, esta mais perigosa que aquela porque feita de atitudes destruidoras: "(..)quase arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas" (p.94). E daqui à autodestruição: "No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual." (p.94)

A imagem ambígua de proteção e armadilha, habilmente construída pela personagem para a realização de seu plano, é retratada pela linguagem descritiva em seu procedimento de singularização ao focar o espaço. O resultado é a construção de um discurso que acentua seu funcionamento poético:

(...) me disse que no crepúsculo, quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pêlo como uma armadilha. (p.94)

Impressionante o jogo plástico de projeções criadas para iconizar a imagem mesma do enredamento. O crepúsculo, a posição lateral do reflexo do sol no edifício, a sombra da grade, a rede de sombra (note-se o espelhamento entre as duas expressões pela inversão dos termos) sobre Tigrela, a armadilha, luz e sombra - todas essas imagens confluem, se tecendo pictoricamente, para recortarem e tornarem mais intenso o desfrute do ato desejado. É o prazer de construir, pré-figurar a morte do animal nessa trama poético-visível em que o belo ("era linda a rede de sombra") se confunde com o terrível ("se abatendo sobre seu pelo"). Mais do que reconhecer Tigrela, Romana quer vê-la como outra, criar uma percepção singular do objeto (relembrando Chklovski, em artigo já citado), desfamiliarizá-lo do contexto de abrigo, domesticidade e docilidade, para colocá-lo em outra realidade — a do imprevisível, a da armadilha. A imagem criada distancia o animal da personagem porque ela quer estranhá-lo, desabrigá-lo, abatê-lo.

A rede de sombra que envolve, arrasta e aprisiona o animal é uma imagem que funciona não apenas como índice, mas também como uma metonímia, existindo como fio ou "rede" que amarra esse momento a outros posteriores para construírem a sintaxe narrativa. Assim, o processo de elaboração do crime coincide com as sutis metamorfoses do tigre e de Romana e com essa construção da linguagem que investe em seu potencial poético.

Há, no decorrer da narrativa, vários momentos que ilustram essa poeticidade. Um deles é a forma com que a personagem Romana descreve seu animal, mostrando as características singulares de Tigrela, em que o humano sensual dilui totalmente o instintivo animal:



Quando amanhece inquieta, acendo o incenso, o perfume a amolece. Ligo o toca-discos. Então dorme em meio de espreguiçamentos, desconfio que vê melhor de olhos fechados, como os dragões. (p.95)

O perfume do incenso e o som da música contribuem para o processo de antropomorfização de Tigrela, que passa a se impregnar de uma sensibilidade expressa concretamente na linguagem pelas aliteraões dos fonemas sibilantes - amanhece/ acendo/ incenso/ amolece. O processo contrário ocorre com Romana, que passa a usar trejeitos característicos de um animal:

Colheu com a ponta dos dedos uma lâmina de gelo que derretia no fundo do copo. Trincou-a nos dentes. (p.93)

(...)

Com impaciência, Romana afundou a cenoura no sal. Lambeu-a. (p.98)

Pode-se dizer que o processo de transformação de Tigrela se intensifica quando Romana dá de presente ao bicho um colar de âmbar. Esse colar pode simbolizar ou oficializar a união entre o humano e o animal.

(...) ela veio, pousou as patas no meu colo, lambeu de leve meu queixo, para não estragar a maquilagem e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar. Quer para você? Perguntei e ela grunhiu, delicada mas firme. Tirei o colar e enfiei no pescoço dela. (p.96)

Ao mesmo tempo em que ocorre a fusão e transfusão das características ente a mulher e o animal, também vai se traçando o plano idealizado pela personagem, desenrolando-se por impulsos ambíguos de ousadia e contenção, desejo e culpa, avanço e recuo, assim como o próprio processo de metamorfose. Essa oscilação vai se manifestando nas falas e reações de Romana:

Uma noite dessas, quando eu voltar para casa o porteiro pode vir correndo me dizer, a senhora sabe? De algum desses terraços... Mas pode também não dizer nada e terei que subir e continuar bem natural para que não perceba, ganhar mais um dia. (p.97)

A indeterminação da metamorfose, ou melhor, seu percurso ambíguo pela narrativa acentua-se mais ainda pela estratégia de “focalização”^{*} utilizada pelo discurso nesse conto. Há um narrador que conta a história de Romana, a amiga que encontra no café, portanto iniciando uma narração em terceira pessoa. Mas a onisciência ou qualquer traço de objetividade e distância que poderia haver nessa posição ficam totalmente anulados pelo jogo de indefinição instaurado durante o relato. Para começar, trata-se de uma narração indireta, ou seja, a narradora conta a história da história de Romana; considere-se também o próprio estado da personagem, a qual, já na abertura da narrativa, encontra-se bêbada e emocionalmente desequilibrada, cuja história assemelha-se mais à ficção que à realidade. E mais ainda: em muitos momentos, a passagem de uma voz narradora a outra se faz de imediato, sem mediação ou indicação; as falas da personagem Romana, ora se fazem em primeira pessoa, misturadas no discurso indireto, ora se fazem sob a forma do discurso indireto livre, numa simultaneidade de posições ou ópticas.

Ela me olhava com atenção mas não ouviu uma só palavra. Somos vegetarianas, sempre fui vegetariana, você sabe. Eu não sabia. Tigrela só come legumes, ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa que carne dá mau hálito. E idéias, disse e apertou minha mão, eu preciso de você.” (p.96)

Enfim, essas mudanças repentinas do passado para o presente, das pessoas implícitas nas referências pronominais “ela”, “eu”, “você”, “nós”, da fala indireta para a

^{*} O termo originalmente empregado por Gérard Genette, refere-se à problemática que envolve o posicionamento do narrador em suas diversas possibilidades de situação, de acordo com as necessidades da narração. Entretanto, como nosso objetivo aqui não é tratar especificamente desse recurso da estrutura narrativa, não nos cabe entrar em tais questões. O que nos importa é estabelecer algumas relações entre a opção feita para manipular o foco e as significações e os efeitos, dentro do conto, gerados por essa escolha.

direta, todos esses procedimentos acabam por concretizar a própria metamorfose, ou esse travestimento da narração, em que aquilo que é ou parece ser não é mais, pois o insólito vai tomando conta de ambas narradoras, a amiga tão atônita e desconcertada quanto Romana: "As unhas, eu comecei e fiquei sem saber o que ia dizer em seguida." (p.95). Tudo parece pairar num estado de indefinição em que o não acontecer vai tomando corpo como fato justamente porque estruturado no percurso vacilante mas pleno de virtualidades que a narrativa constrói:

Ainda não aconteceu mas vai acontecer, disse com certa dificuldade porque o gelo lhe queimava a língua. (p.97)

Não se sabe ao certo se a metamorfose de Tigrela se completa realmente. Mas é essa incerteza o que cria a metamorfose, muito mais plena porque tecida de possibilidades. Daí a presença de índices no texto e o jogo com o foco narrativo - sinais de que a mudança está exatamente nesse jogo que a põe em movimento, num vir-a-ser. Uma maneira, afinal, de driblar a verdade, torná-la suportável. Se, no início, a tigresa constituía-se por dois terços de tigre e um de mulher, no decorrer da narrativa vai incorporando cada vez mais as características femininas, numa convivência de igual para igual com sua dona, isto é, capaz de demonstrar sensibilibidades e caprichos humanos: "Tigrela sabia quando o uísque era falsificado, até hoje não distingo mas uma noite ela deu uma patada na garrafa que voou longe, por que fez isso, Tigrela? Não respondeu. Fui ver os cacos e então reconheci, era a marca que me deu uma alucinante ressaca." (p.97-98)

Finalmente, parece que a transformação se completa e teríamos uma suposta mulher, pelo menos é o que fica sugerido nas palavras proferidas por Romana ao concluir sua história:

Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço. (p.99)

É curioso que a narrativa termine com essa fala da personagem, criando, portanto, mais uma tática de mascaramento, na medida em que Romana passa a ocupar o lugar que seria da narradora "onisciente", focalizando uma cena que fica suspensa como acontecimento e *jogando*, mais uma vez, com as possibilidades do ser e do não ser, um saber que se nega ("nunca sei").

Segundo análise de Vera T. Silva (1985, p.70), "a exclusividade no amor aliada à lei inexorável da selva caracterizam essa estranha caçada, cujo desfecho fica apenas sugerido, confundindo-se caçador e caça, mulher e fera, nesse jogo fatal, simultaneamente de amor e de morte". Segundo nossa leitura, porém, muito mais expressiva que a problemática amorosa, presente no conto como uma de suas isotopias, é o processo de metamorfose que ela desperta, o qual vai acionando uma série de tensões e inversões curiosas entre a mulher e o animal, ambos (in)dóceis e estranhos.

Romana e Tigrela alternam-se nas posições de caçadora e caça sem haver um vencedor. A fusão entre o animal e o humano se intensifica e está figurativizada no próprio nome do animal, que é também o título do conto. O signo "Tigrela" desempenha importante função em suas articulações com o texto, como se pré-figurando-o, na

medida em que presentifica o nome próprio constituído pela junção do substantivo comum - tigre - com o pronome pessoal referente ao sexo feminino - ela - . Assim, os traços humanos e animais perdem gradualmente suas características originais para constituírem um ser, ao mesmo tempo familiar e estranho, que traz em si uma combinação inusitada de formas selvagens com a sensibilidade humana.

3.3. Metamorfoses em lua crescente: a dissolução do amor

Também no conto "Lua crescente em Amsterdã", assim como o que acabamos de analisar, o fantástico vai se insinuando por meio de índices com múltiplas funções na narrativa: sugerir imagens de transformação, criar diálogos feitos de suspensão e desencontro, propor histórias insólitas. Novamente se dá o aproveitamento do cotidiano como espaço em que são introduzidos elementos e episódios mágicos para subverterem uma realidade estável e insuportável, e que por isso deve ser transformada. E, como em outros contos, também nesse o núcleo dramático que propicia o desenvolvimento da narrativa é o desgaste da relação amorosa de um jovem casal, a distância ou diferença entre desejo e realização. O esvaziamento das expectativas e promessas mútuas é o que provoca a dissolução do sentimento, portanto, um amor focalizado como que em lua minguante, estranha e contrariamente ao que enuncia o título do conto. Voltaremos a isso mais adiante.

Essa situação de um romance que se desintegra, justamente porque apoiado em ideais ou desejos desvinculados do real, existe em analogia com outra situação — a metamorfose das próprias personagens, objetos também de uma desintegração, a



acontecer na esfera do fantástico. Desse modo, entre a história dos jovens que experimentam a desfiguração do seu sentimento amoroso aliado ao de carência e as transformações insólitas que passam a sofrer, cria-se um curioso jogo de correspondência que a narrativa vai operando.

O conto se inicia por uma técnica narrativa cuja função é a de "mostrar" (*showing*) uma cena/situação, mais do que narrar os fatos (*telling*). Os termos referem-se à conceituação proposta por Percy Lubbock (1939), mas o que nos interessa, aqui, é examinar o modo como essa apresentação inicial se articula com o desenvolvimento da narrativa. Trata-se de uma representação como que dramatizada, pois as personagens (um jovem casal e uma menina loura)** assim como o espaço (o jardim) permanecem num gestual suspenso, flagrados numa atitude de contemplação mútua e estática, (apesar da garota ter chegado correndo), como que à espera do que vai acontecer. Se esse parágrafo inicial do conto, portanto, constrói-se à maneira tradicional, apresentando os elementos componentes da história por meio de uma exposição sintética que delimita personagens, espaço, tempo, gestos, por outro lado, essa "normalidade" é apenas aparente, na medida em que o próprio estado de suspensão, representado pela troca de olhares entre as personagens, é índice de uma mudança a se operar nesse cenário, conforme o conto irá mostrar. Na verdade, essa localização primeira funciona como contraponto à posterior quebra dessas referências, que vão ser colocadas em xeque e questionadas pelas personagens em seu insólito diálogo.

** Optou-se por utilizar o feminino para se referir genericamente às personagens e alternar as formas masculino e feminino ao se referir especificamente às personagens para evitar ambigüidade.

Como nas outras narrativas de Lygia Fagundes Telles, nesta também os diálogos entre as personagens ocorrem num clima de absurdo, em que as falas concretizam a incomunicação ou a falência de entendimento possível para a qual a única saída é uma espécie de cumplicidade com o grotesco; este não faz senão exprimir “a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável.” (Rosenfeld, 1969, p.58). O óbvio passa a ser a outra face do ininteligível:

— Mas que língua falam em Amsterdã?

— A língua de Amsterdã (...) Teríamos que morrer e renascer aqui para entender o que falam. (p.59-60)

Observa-se também a relação meio mágica que ocorre entre o narrador e o jovem, como se este pudesse “ouvir” o que o outro relata, pois acaba recuperando, em sua fala, frases e idéias colocadas em discurso indireto, numa espécie de complementação ou identificação mágica:

Ele adiantou-se para chamar a menina e notou então que a estreita alameda se bifurcava em dois longos braços curvos que deviam se dar as mãos lá no fim, abarcando o pequeno jardim redondo.

— Um abraço tão apertado — ele disse. — Acho que este é o jardim do amor. (p.59)

Narrador e personagem parecem criar uma aproximação, ao contrário do que acontece com a outra personagem, a jovem que, apesar de estar conversando com o namorado, acaba traçando um movimento próprio, rumando para outra direção. Situação curiosa essa, em que o personagem parece conversar mais com o narrador ou com essa fala indireta do que com a outra personagem.

Em sua fala, o jovem evoca a lembrança da imagem de uma estatueta em que um casal esboça um beijo, sem concretizá-lo:

Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo apesar do mármore, todo inclinado para a amada seminua, chegava a enlaçá-la. Mas as bocas estavam a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele baixasse... A aflição que me dava aquelas bocas entreabertas, sem poder se juntar. (p.59)

A alusão a esse objeto adquire importante papel na narrativa, não somente por constituir procedimento freqüente na ficção da autora (onde proliferam objetos de arte dotados de curiosa simbologia), mas também por assumir uma função metafórica singular no contexto vivido pelas personagens. Note-se que o anjo ferve de desejo e se volta à amada mas não consegue atingi-la, permanecendo ambos nesse entreabrir, numa aproximação marcada pela impossibilidade, pela suspensão. Ora, aproveitando os termos de Eliot (1972, p.145), a estátua se oferece como um *correlativo objetivo*, da relação conflituosa das personagens, atuando como imagem que serve como ícone do (des)encontro entre os dois seres, uma união que permanece como iminência, um quase, "um milímetro", que tanto pode conduzir à consumação quanto à dissolução. Assim como a estátua, Ana e seu namorado não esboçam qualquer ato para modificar a situação em que se encontram, como se feitos do mesmo material do objeto; o que os movimenta são suas idéias e desejos, que parecem também ferver como o anjo diante da amada, porém ficam represados sob a frieza do "mármore" que os envolve.

A deformação da relação amorosa transparece em alguns elementos exteriores, circunstanciais, que passam a funcionar como metonímias da sexualidade: a observação do próprio corpo, o desejo de comer. A personagem Ana, por exemplo, insiste em uma fome obsessiva que chega a adquirir proporções irreais, tendendo ao

doentio. A princípio, o desejo se manifesta como posse, conquista do que não lhe pertence - poder degustar o bolo que uma menininha estava comendo: "Queria aquele bolo, uma migalha que fosse e ficaria mastigando, mastigando, e o bolo ia se espalhar em mim, na mão, no cabelo, não sente o cheiro?" (p.60). O emprego repetido do verbo mastigar no gerúndio materializa o prolongamento da ação, como se a personagem pudesse desfrutar ao máximo o momento de comer. O desfrute é também mais intenso na medida em que retratado pela imagem hiperbólica de uma simples migalha de bolo se espalhando pelo corpo todo da personagem, numa fusão desmedida das sensações, gosto e cheiro adquirindo dimensões inabituais. O exagero, aqui, não é somente uma componente do fantástico, mas também a compensação simbólica para a falta, isto é, uma visão delirante com que a personagem busca suprir a carência. Mas o desejo, ligado à comida, acaba por se transformar numa situação absurda, em que não só a desmedida mas também o mórbido se conjugam para compor uma visão escatológica. Trata-se de um pedido feito por Ana a seu companheiro, como uma tentativa de provocar nele alguma reação: "— Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração.(...) Não vai me fazer um ensopado com seu coração, não vai ?" (p.60)

O pedido da personagem reflete a sua imaturidade, em conformidade com o idealismo romântico que impulsiona o ser humano a cortar os vínculos com a realidade em nome de um desejo que ultrapassa limites para buscar esferas utópicas. Só que essa romantização, por meio do desejo de uma prova de amor ilimitada (impossível), acaba por desconstruir o próprio romantismo, já que imersa numa materialização grotesca e grosseira: o "alimento" do amor se transforma em alimento repulsivo, como

se incorporar (absorver) o outro fosse também rejeitá-lo. Ou por outras palavras: a única maneira de “engolir” o amado é transformá-lo em algo estranho, contrário à sua própria natureza. Uma maneira sádica, enfim, de saborear a insatisfação.

(1972) Outro índice configurador da deterioração da relação amorosa é a preocupação com o corpo. Por várias vezes a jovem alude à sujeira que a incomoda, suas unhas, “os pés enegrecidos”, “as tiras das sandálias rotas”, “o jeans esfiapado”, tudo está coberto por poeira e por uma imundície que metaforiza outra sujeira: a perda do amor, como constata o personagem:— Nós nos sujamos quando acabou o amor.” (p.62). É o estado de degradação física numa relação de contigüidade com a degradação emocional. Este parece ser um recurso constante na escritura de Lygia, o que acentua o processo poético de sua linguagem ficcional: o jogo reversível e dinâmico das categorias abstrato e concreto, lityeral e figurado. Falar do amor é construí-lo por uma linguagem narrativa que funde e transfunde os planos de representação do real, num instigante mecanismo que faz coexistirem o mimético e o antimimético, a dissimulação e a transparência.

Os corpos das personagens parecem não ter consistência real, tornando-se, portanto, passíveis de serem moldados em quaisquer outras formas imagináveis. Esse estado fluido reflete a dissolução gradativa do amor que os sustentava, levando-os a mergulhar numa sensação de desequilíbrio, sem um alicerce sobre o qual possam apoiar suas vidas.

Molemente ela se recostou numa árvore. Enlaçou-a . Os cabelos lhe caíram em abandono pela cara mas através dos cabelos e da folhagem pôde ver o céu. (p.60)

O abandono dos cabelos e do corpo da personagem delatam uma entrega, um deixar-se levar pela situação, transformada num ser vulnerável e passível de despersonalização, ou melhor, de *dessubjetivação*, termo empregado por Hugo Friedrich (1978). Para o "eu" moderno, é difícil se perceber como totalidade ou unidade, passando a existir como fragmentos, instâncias ou recortes dissonantes e em contínua mutação. A *dessubjetivação* é consequência da penosa relação com a alteridade, ou por outras palavras, é o processo de estranhamento do *eu* diante do outro. Esse corpo mole que enlaça a árvore parece esvaziar-se ontologicamente para ganhar outra dimensão, mergulhar noutro reino; misturar seu corpo ao corpo da árvore é tornar-se semelhante a um inseto (um lagarto em seu casulo?) que, em meio a folhagens, olha para o céu como a pedir que esse estado provisório venha a ser substituído, através de um processo de metamorfose.

Assim como as imagens e os comportamentos das personagens descritas pela narrativa, também as falas exibem um *nonsense* que intensifica, não apenas o fantástico, mas a incomunicação entre os seres. Estimular o irreal e o mágico parece ser a única possibilidade de lidar com o real, transformá-lo. O pedido absurdo de Ana a seu namorado, por exemplo, quanto à prova de amor serve de alimento para que ele mergulhe também nesse absurdo, complementando-o com observações e uma história ainda mais fantástica que a da companheira. É como se eles naturalizassem o absurdo, tornando-o mais real que a própria realidade, porque sustentado por uma lógica que vai jogando com suas razões e possibilidades criativas:



- Meu coração é de isopor e isopor não dá nenhum ensopado. Li uma vez que - ele acrescentou(...)
- Meu coração é de verdade.
- Ele riu.
- O seu? Isopor ou acrílico, na história que li o homem achou que tinha tanto sofrimento em redor, mas tanto que não agüentou e substituiu seu coração por um de acrílico, acho que era acrílico. (p.60-61)

Longe de levarem as personagens à solução de seus problemas, os diálogos operam com elementos que dissimulam os conflitos ou os transportam à esfera do maravilhoso, na qual desejo e poder reinam soberanos. Incapazes de atuar na realidade prática, criam um simulacro que lhes confere a ilusão de domínio. É isso que gera no leitor a sensação de que eles apenas "passeiam" pela problemática em que se encontram sem se aprofundar, como se a jogassem pelos ares ou a transformassem em algo leve, a mesma "leveza" de suas personalidades.

Na passagem citada, vários elementos entram em jogo e passam a adquirir curiosas conotações: as afirmações entrecortadas, a coexistência de leveza e seriedade, a ironia, a história contada pelo jovem, a troca do coração.

A necessidade de se consertar uma realidade indesejada, inventando uma substituição para se construir outra, ilustra metaforicamente a situação vivida pelo casal. A ironia está em que, assim como o homem do episódio, não bastaria a eles substituir uma forma humana por outra artificial (como o coração de isopor ou acrílico, tanto faz), uma vez que a rejeição ou absorção do novo órgão pelo corpo não se resolve fisicamente; elas constituem uma "operação" muito mais profunda, situada noutra esfera para a qual não há operação que solucione o sofrimento. Seria preciso que os jovens se desfizessem do que são, como seres humanos, para assim aceitarem as novas formas

que viriam a adquirir, seria preciso que morressem para ressurgir em outros corpos, “nascer outra coisa” (p.61).

Interessante que essa história alegórica atua como mais um índice a preparar a transformação final das personagens, como se pré-figurasse uma operação (substituição de um corpo por outro) que ocorrerá, ou pelo menos ficará sugerida, no fim do conto.

Há outro momento da narrativa em que histórias imaginárias contadas, principalmente pelo rapaz, fazem despontar o fantástico:

— Você sabia, Ana? Algumas estrelas são leves assim como o ar, a gente podia carregá-las numa maleta. Uma bagagem de estrelas. Já pensou no espanto do homem que fosse roubar essa maleta? Ficaria para sempre com as mãos cintilantes, mas tão cintilantes que não poderia mais tirar as luvas. (p.63)

A sensação de leveza é essencial para compor o retrato de um universo em vias de se dissolver, justamente para se transformar em outra coisa. Aliás, a leveza já é um estado transitório, uma inconsistência estratégica que possibilita ser e não-ser, pairar no etéreo ou nas camadas virtuais, enfim, é um espaço aberto à flutuação infinita do imaginário. A “bagagem de estrelas”, o roubo da maleta, as mãos enluvadas e cintilantes são imagens que compõem um desejo de transgressão, a partir da qual tudo se legitima como possível. Criar o espanto é o que pretende essa ficção, o mesmo espanto que sentiria o homem que fosse roubar a maleta imaginada pelo personagem, como ele diz. No fundo, esse roubo é um ato que ganha uma dupla significação: é violação mas também revelação (impossível tirar as luvas, estrelas incorporadas às mãos). Tudo isso figura como alegoria, mais uma vez, da relação amorosa das personagens: ser traído por um desejo que se eleva muito acima da realidade, ser

surpreendido pelos próprios limites, espantar-se com a impossibilidade de realização do sonho (as estrelas foram atingidas, mas ficaram presas na mão); enfim, a posse é ilusória, apenas objeto de uma operação mágica.

Mas o desejo de leveza, nesse conto, não está presente apenas nas histórias inventadas; os próprios personagens manifestam essa vontade, como o jovem, por exemplo, por meio do discurso indireto livre: "Gostaria também de sair dançando, a música leve, ele leve e dançando por entre as árvores até se desintegrar numa pirueta." (p.61-62). Aqui fica mais visível a relação entre leveza e transformação; se, nesse momento, o desejo de se desintegrar se mostra apenas como possibilidade, posteriormente a desintegração parecerá existir num plano concreto, sugerida pela cena final do conto. Isso se torna possível graças a esses momentos anteriores, disseminados pelo conto, que vão preparando a metamorfose do desfecho. Tornar-se leve corresponde a uma tentativa de vencer a pesadez da própria relação amorosa, como se fosse possível, com esse gesto mágico e imaginário, dissolver os nós e tensões interiores. Se a relação já não é sólida, essa "insustentável leveza do ser" (num sentido diferente do que propõe Milan Kundera...), é a maneira possível de sustentar o desejo, resgatando-se momentos do passado ou regredindo a estágios de leveza e inocência. É o que sente o personagem quando carrega a jovem e se espanta com o ser que tem em seus braços: "Quando ele a tomou pela cintura, chegou a se assustar um pouco: era como se estivesse carregando uma criança, precisamente aquela menininha que fugira há pouco com seu pedaço de bolo". (p.62). É como se já não estivesse carregando um ser real, ou o ser que conhecera, mas alguém que se transformou num objeto estranho, "uma empoeirada boneca de vitrina, sem saber o que fazer com



ela" (p.62). Este ficar com um objeto nas mãos, sem entendê-lo mas entendendo a profundidade da mudança que se operou, é um gesto que se assemelha ao de um personagem de outro conto, de outra autora, que convém mencionar. Em "Tentação", conto de Clarice Lispector (*Legião Estrangeira*), é focalizada a atitude de uma menina, personagem central, após o encontro casual, porém epifânico, com um cão: "Ela ficou espantada, com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam." (1977, p.60.). Mas, se em Clarice "o acontecimento nas mãos" é expressão metafórica e cercada de uma gravidade introspectiva e suspensa numa esfera abstrata, em Lygia, o "acontecimento" (tornado personagem) fica literalmente nas mãos do personagem, revestindo-se de concretude e de um dizer menos grave, mais leve, talvez. É que na narrativa de Lygia o sério não permanece por muito tempo, dissolvendo-se nas falas intencionalmente inconsistentes dos personagens e nos giros das cenas, em constante mutação. A tonalidade do discurso é outra, mas as preocupações são as mesmas, o motivo dramático é o mesmo: o espanto diante do irreconhecível e do impossível.

Se lidar com o outro é difícil ou provoca o susto, lidar consigo próprio também não é fácil e a única maneira de driblar a dificuldade é abrir-se ao imaginário, soltando-se de amarras e ganhando liberdade para pairar no espaço : "Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. " (p.62)

Esse gesto do personagem que simula o vôo de um pássaro funciona como mais um índice da metamorfose final. Tal gesto acaba por adquirir diversos sentidos, todos complementares: transgressão do cotidiano, fuga para o onírico, desejo de transformação, onipotência mágica.



A narrativa vai criando a todo momento situações dialógicas em que o absurdo existe para flagrar o desencontro das duas personagens, como se envoltos, cada um à sua maneira, numa órbita própria, mas ao mesmo tempo ligados nesse jogo da desrazão, alimentando-a por uma estranha cumplicidade:

- Tudo invenção. Isso de Marte ser pedregoso, deserto. Uma vez fui lá, queria também voltar. Detesto este jardim.
- Perdemos o outro.
- Que outro? (p.62)

Tudo vai fazendo parte de um círculo de impossíveis tornados possíveis por uma espécie de acordo tácito ou implícito entre o casal, na medida em que compartilham do absurdo sem explicá-lo, “naturalizando-o”. Assim, a ida a Marte é tão inexplicável quanto a perda do outro (qual?) jardim, mas essa série de invenções se legitima graças à própria incoerência em que se inscrevem. Tanto é assim que a pergunta deixada no ar fica sem resposta, pois esta, qualquer que fosse, só viria alimentar o círculo ilógico em que eles se movem. A narrativa prossegue, em discurso indireto, rumando a outra direção, porém não deixando de registrar essa desorientação, esse não se reconhecer mais o mesmo, enfim, esse ser outro que vai se apoderando das personagens: “A voz dela também mudara: era como se viesse do fundo de uma caverna fria. Sem saída”. (p.63). Uma não-saída não apenas para a voz irreconhecível, portanto retida num espaço inacessível e distante, mas também para a própria situação que viviam — esse reino do absurdo em que coexistem os contrários num incômodo paradoxo: encontro é desencontro, união é separação, reconhecer é estranhar. Ou seja, uma relação que chegou no limite máximo de sua possibilidade. A referência a Marte

não é tão desproposital quanto parece, porque afinal reitera um exotismo ou a mesma atração pelo incomum que há, por exemplo, na escolha do lugar que as personagens visitam: Amsterdã.

É possível recolher do conto algumas imagens contíguas com função iterativa para comporem a isotopia do exótico enquanto elemento perturbador do real: queda dos anjos, lua crescente, Amsterdã, Marte, Marrocos - essas referências criam a imagem mesma do deslocamento, da mudança de esfera, pois viabilizam a passagem do real para o irreal, do próximo para o distante, do previsível para o imprevisível. Passagem, aliás, que se expressa na própria enunciação: "Depositou-a no banco e sentou-se ao lado. Contudo, era lua crescente. E estavam em Amsterdã." (p.62). Frases que nos remetem a outra: "Foi quando a grande lua de maio apareceu.", do conto "Mistério em São Cristóvão", de Clarice. Mais uma vez, a voz escritural de Clarice Lispector parece se insinuar na escritura de Lygia, e é impossível não dar conta dessa proximidade. A presença repentina e perturbadora de um elemento que passa a desencadear percepções novas ou revelações para as personagens é um procedimento freqüente em Clarice, não tanto em Lygia. Entretanto, no conto em análise está presente essa espécie de inquietação corporificada numa imagem exterior que funciona como índice de transformação. Pode-se dizer, então, que nesses momentos o efeito do fantástico se presentifica no próprio discurso, conforme comenta Irlemar Chiampi (1980, p.58): "Assim, o discurso justapõe às asseverações do real, as notações da sem-razão, da não-causalidade, com epítetos que recortam a categoria do sobrenatural (...) e a categoria do inquietante (...)". A singularidade da situação vem, portanto, assinalada em determinadas frases ou expressões. O destaque da adversativa, no início da oração

("Contudo") e a ênfase dada à localidade, separada em outra oração - "E estavam em Amsterdã" - assinalam que o impossível está por acontecer. Ou melhor: assinalam que é impossível permanecer no plano do real, pois lua crescente e Amsterdã já aparecem como imagens para fazer "crescer" ou projetar uma outra realidade, cada vez mais iminente.

Sinal de que essa mudança está próxima é a descrição do cenário externo, o espaço natural, como se este fosse corporificando e acompanhando o processo de metamorfose:

O silêncio foi se fazendo de pequenos ruídos de bichos e plantas até formar um tênue tecido que perpassava pela folhagem, enganchava-se imponderável numa folha e prosseguia em ondas até romper no bico de um pássaro. (p.63)

Assim como nos contos anteriores, os pequenos ruídos (música suave, bichos, o ranger de um portão), bem como os odores de plantas, comidas, ou mesmo cheiros ardidos existem numa relação de contigüidade com estados interiores, com motivações psicológicas. Assim como estes últimos, também aqueles se fazem de contradições, oferecendo-se ao mesmo tempo como plenitude e escoamento, ressonância e vazio. Note-se como no fragmento citado o silêncio vai se tecendo denso mas imponderável, num curioso paradoxo; ao mesmo tempo que se arma de elementos recolhidos da paisagem vegetal e animal (bichos, plantas, folhagem, folha), traçando um percurso em ondas, também se rompe, ao culminar na imagem do bico de um pássaro. Portanto, é um silêncio que ecoa mas se faz de vozes ínfimas, inauditas, uma "fala" muda, semelhante à das personagens que conversam mas não se entendem, numa ressonância impossível. E mais ainda: em "Lua crescente em Amsterdã", a descrição do

quadro natural parece arrastar o leitor para esse tecido silencioso construído pela narrativa, apenas restando esperar pelas surpresas que ainda estão por vir, talvez trazidas “pelo bico de um pássaro”.

O processo de metamorfose final das personagens apresenta, primeiramente, a sua manifestação através das falas diretas:

— E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?

(...)

— Sopra o vento e a gente vira outra coisa.

— Que coisa?

— Sei lá. Não quero é voltar a ser gente, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas - ele murmurou. Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis e olhinhos lustrosos.(...)

— Nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta. É fácil a vida de borboleta?

— É curta. (p. 63-64)

A pergunta inicial da jovem que, a princípio, poderia parecer inscrita numa normalidade ou seriedade em relação ao objeto focalizado pelo discurso (o amor), acaba por se tornar tão inconseqüente ou vulnerável quanto a resposta dada pelo namorado, justamente porque contaminada, a essa altura, pela cadeia de absurdos ou pela operação com o fantástico presente ao longo da narrativa. Virar outra coisa, como o personagem propõe, é mais uma (a última?) das transgressões realizadas por eles. À perda do amor ou seu fim corresponde a perda ou esvaziamento ontológico e a conseqüente busca de uma outra forma para o ser, mesmo que cercada de dúvida. Curioso como a negação do estatuto humano, pelo jovem, se faz de maneira incompleta, pois interrompe a frase que inicia. A incompletude parece metaforizar a passagem para outro estágio como processo já se efetuando, daí o termo “pessoas” ficar sem complemento; é como se não fosse mais possível manter essa condição, dela

desvinculando-se e deixando-a como inconsistente ou uma existência que se desfaz. A seguir, o rapaz afirma o desejo de ser pássaro e aí o discurso se preenche novamente, inclusive com caracterizações descritivas. Note-se mesmo a reiteração do termo “passarinho” citado quatro vezes, que, ao contrário do que acontece com o signo “pessoas”, não se esvazia e sim vai se preenchendo ou ganhando configuração concreta, real, complementando-se, adjetivando-se quer como signo, quer como ser. Interessante também é a resposta dada à jovem que indagava sobre a vida das borboletas; o laconismo da fala do jovem (“É curta.”) é como um corte do desejo manifestado por ela, e essa quebra, rompendo com o diálogo e o desejo, cria também um corte na narrativa, já que esta passa a apresentar um outro momento, já distante do anterior. Mais uma vez, como em outros contos da autora, tal afastamento temporal é representado graficamente por um espaço em branco e outra situação é focalizada.

O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. Segurou o avental, arrumou a fatia de bolo dentro do guardanapo e olhou em redor. Aproximou-se do banco vazio. Procurou por entre as árvores, voltou até o banco e alongou o olhar meio desapontado pela alameda também deserta (...) Guardou o bolo no bolso e agachou-se para ver o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra. (p.64)

Note-se que as personagens, o casal de jovens, são tiradas de cena, como se esvaziadas, retiradas de sua condição humana, ou como se assopradas pelo vento que as varreu do universo ficcional para fazê-las aparecer sob outra forma. Agora, quem passa a ser o foco principal das atenções é a menina loura que havia aparecido na cena de abertura do conto, mas na condição de personagem secundária. Contrariamente ao início da narrativa, em que a menina era objeto do olhar e da curiosidade dos jovens, no final ela é o sujeito de que parte o olhar para flagrar a aproximação física dos dois

animais. Evidentemente não se pode afirmar que os personagens se zoomorfizam, transformando-se efetivamente em pássaro e borboleta, pois não é isso que o conto quer mostrar. Trata-se, antes, de sustentar a possibilidade da transformação ou um vir-a-ser que é próprio desse tipo de narrativa, marcada pela "poética da incerteza" (Chiampi, 1980, p.59). O insólito está na projeção lúdica das probabilidades inexplicáveis do evento e seres nele envolvidos; o que importa, afinal, é a não-resolução do relato, ou melhor, é a construção do "artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo" (Chiampi, 1980, p.56). Não é por acaso a presença do vento como imagem nessa sequência final da narrativa. À parte a importância que desempenham os fatores naturais (vento, praça ao ar livre) e os sobrenaturais ou mágicos (lua em quarto crescente) para consumarem uma possível metamorfose dos personagens, o vento se singulariza como metáfora do próprio percurso ficcional. Esse vento que sopra tão forte e quase derruba a menina, tampando-lhe a vista, na cena final do conto, funciona como agente dissolvente da própria realidade criada pela narrativa: a incomunicabilidade do casal, as histórias inventadas, as falas absurdas, o espaço visitado, a perda do amor, o desencanto - todos esses elementos parecem se transformar num movimento ou rodopio do vento que se encarrega de "deixá-los no ar", literal e metaforicamente. Por outro lado, esse vento é gerador de uma nova realidade, na medida em que carrega também as conotações de transformação e sopro criador, sugerindo ainda sentidos vinculados à sexualidade. Se o casal se dissipa, desaparecendo da vista da menina que alonga o olhar pela alameda deserta, essa dissipação é substituída por um preenchimento, uma outra presença, também inquietante e curiosa para a garota. A imagem do pássaro que bica com voracidade a

borboleta que se oculta sob o banco é o resgate de uma relação amorosa, a presença de um contato físico que se consuma, vencendo diferenças e distâncias. Foi preciso, porém, que se construísse uma nova forma (animal, não mais humana) e a tornasse perceptível, apreensível pelo olhar da menina. É o desejo que toma forma, não interessa qual é esta. Por isso, é importante que a cena final figure como um *pode-vir-a ser*, cujo efeito gerador do fantástico é mais poderoso do que a real definição do fato narrado. Como diz Cortázar, "lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación " (Apud Chiampi, 1980, p.55). É essa ressonância que fica pulsando para o leitor, para quem não é necessário saber o que de fato aconteceu com as personagens, basta saber fruir a sensação de "perplexidade diante de uma significação ausente" (idem, *ibidem*), apenas insinuada.

3.4. O olhar desorbitado: vida e morte nas águas do discurso

"A estrela branca" pode ser considerado o conto em que o processo de metamorfose atinge o máximo de dramaticidade, justamente porque focado para exhibir as tensões de natureza existencial da personagem, ou melhor, sua busca de identidade. O texto constrói-se como uma alegoria para retratar o antagonismo entre a presença e a ausência do olhar, ou mais especificamente dos olhos, órgão dos sentidos, portanto enquanto visibilidade, contato com a realidade externa. Mas essa função literal do olhar acaba abrindo-se a significações que superam e burlam a dimensão denotativa para dinamizarem situações insólitas, próximas do absurdo. É que o jogo com os olhos é o

ponto de partida para uma série de conflitos entre o eu e o outro, visão e cegueira, vida e morte, experimentados pela personagem. Para se focalizarem tais tensões, constrói-se uma situação mórbida que nasce, a princípio, de uma realidade familiar, conhecida por todos, um transplante de órgãos, mas que adquire, através da descrição da personagem central, dimensões sarcásticas.

O conto, narrado em primeira pessoa, coloca o leitor de imediato diante de uma narrativa que o “incomoda” porque subverte as convenções do relato tradicional, jogando com um “tu” não identificável (o próprio leitor?) e exibindo uma postura dialógica em que não há precisão dos fatos nem uma seqüência linear. Na verdade, os dois primeiros parágrafos denunciam a própria estranheza da situação vivida pela personagem, não apenas embaralhando os planos real e onírico, como também misturando os tempos e os fatos, transformados, ou deformados, em “frágeis figuras de cera sob o calor da minha cabeça afogueada”. (p.119). Há, então, o anúncio de um *flashback* para o qual o leitor é preparado, mas envolvido já, de saída, nesse clima de estranha indefinição proposto pelo narrador. Passado e futuro acabam coexistindo nesse início da narrativa, pois além de anunciar uma volta no tempo, mesmo que incerto, o eu-narrador também antecipa uma situação que acontecerá ao final — o seu suicídio — expressa por meio de uma formulação eufemística: “Antes que chegue a hora propícia para o meu mergulho.”(p.119)

O curioso também é a posição de um cego como foco condutor da narrativa — situação irônica que põe em evidência um narrador a olhar/focar para si mesmo com o intuito de relatar o seu não contentamento com o “novo olhar” que recebe do doador de olhos. Nesse caso, falar sobre si mesmo, isto é, *olhar* para sua situação e transformá-la

em objeto narrável, é uma posição que privilegia o próprio envolvimento, intensificando o jogo com o olhar, literal e metafórico; portanto, trata-se de uma visão de si mesmo no duplo sentido: conhecimento ou perspectiva e projeção visual. Desse modo, o tom confessional vai se infiltrando de projeções ou desfigurações que concretizam a manipulação lúdica que o narrador faz consigo mesmo em seu relato:

Ah, meu Deus! como poderei te explicar, como?! (...) Já não sei mais o que é realidade e o que é sonho, os fatos para mim se deformaram como frágeis figuras de cera sob o calor da minha cabeça afogueada. Meus olhos... *Meus* olhos? *meus*?...(p.119)

Note-se como as frases finais citadas constroem o processo mesmo de estranhamento da identidade, a partir de uma gradação nos segmentos: a princípio, os olhos figuram assegurados pela presença do possessivo, porém atenuados pelas reticências que instauram uma margem de insegurança quanto a essa atribuição; já no penúltimo segmento há o registro gráfico dessa incerteza, iconizada na forma em itálico do pronome "meus"; o último passo é a perda concreta dos olhos, termo ausente do discurso, o que figurativiza não apenas a sua ausência, mas a dúvida (interrogação) quanto à posse. Enfim, o que a linguagem mimetiza, com esses procedimentos, é a visão alucinatória do narrador, marcada pelo paradoxo do ser-eu-sendo-outro, incorporação e recusa, o não reconhecimento. E assim, esse momento funciona também como índice do que está por vir na narrativa.

Aproveitando o estado de cegueira, a personagem passa a criar inversões na ordem natural das coisas, investindo na associação morte-claridade x vida-negrume, e manipulando com as categorias do ver e do não ver: não vê a vida, mas vê a morte. É a "visão" da morte que o impulsiona a cometer o suicídio - ato que fica suspenso no

momento em que está prestes a acontecer, pois é impedido por um médico, o personagem Ormúcio, que o segura na ponte de onde iria saltar. A mesma ponte em que a personagem se encontra no momento presente do relato, curiosamente funcionando como “ponte”, elo entre o passado e o instante da enunciação. É a partir desse espaço e desse momento interrompido que os fatos anteriores vão sendo recuperados, trazidos pelo olhar retrospectivo do narrador mas também, metaforicamente, pelas águas da ponte que funcionam como essa espécie de fio condutor de um movimento-fluxo que ata as pontas dos fatos: o acontecer e o não-acontecer. Curiosamente, o médico lhe pede que adie o suicídio, acrescentando: “As águas esperam.” (p.120). Essa espera, as “águas” da narrativa vão tratar de movimentar para que se chegue ao momento efetivo do suicídio. A personagem é levada a se submeter a uma experiência (cirurgia) cuja natureza ele desconhece.

O conto vai criando situações grotescas para que o banal se revele dotado de dimensões absurdas e demoníacas. Assim, o internamento da personagem, o transplante dos olhos e a descrição do estado que antecede à cirurgia acentuam o clima fantástico: o eufórico e o disfórico se transfundem e descambam para o irreal, impulsionando o sujeito a se transformar num ser autômato, sem poder sobre si mesmo e entregue a sensações contraditórias:

Fui um desses bonecos de mola esquecidos num canto. Mas eis que de repente alguém se lembrou de dar corda e a corda foi excessiva, excessiva, tudo se embaralhou por dentro e me descontrolei por completo numa volúpia de movimentos que já era uma alucinação. (p.122)

Na verdade, tudo é excessivo nessa narrativa, como nas outras da autora, e esse traço acentua a função do fantástico. Esse “dar corda demais” é uma excelente metáfora da atitude impulsionadora do corte com o real, presente nas narrativas fantásticas: é o acordar de outra realidade, o acionar de um dinamismo que passa a manifestar movimentos e transformações imprevisíveis, desconcertantes, marcadas pela desmedida em que tudo pode vir a ser nessa realidade outra, movida por uma lógica própria. O descontrole, enquanto perda dos sentidos normais, pode ser uma forma de subversão. Não no caso do conto de Lygia, pois na sua ficção o fantástico não se afirma como categoria a conduzir a narrativa como um todo, não é um princípio constitutivo dos contos; o que existe são momentos em que o fantástico parece se infiltrar para desfigurar a ordem habitual, mas a sua presença não se dá como algo absoluto, ostensivo. Já vimos, em outros contos, “Tigrela”, por exemplo, como as metamorfoses ficam em suspenso, sugeridas, entre o acontecer e o não-acontecer e é isso que singulariza as narrativas da autora. No conto em questão, esse boneco que se descontrola e embaralha as sensações de esperança e desespero pré-figura a crise de identidade que a personagem irá sofrer após a operação; o boneco desgovernado é uma imagem que antecipa a visão estranha que ele terá de si mesmo, de como será tomado por outro corpo/olhos que não lhe pertencem.

Outra situação insólita criada pela narrativa é o encontro da personagem com o doador dos olhos que ele irá receber. É aqui que o macabro se instaura, pela descrição do confronto entre as duas personagens e pelo questionamento dramático que o narrador faz a si mesmo, acentuando a realidade monstruosa que ele passa a vislumbrar. A naturalidade do fato (o transplante) é recoberta por um tratamento

mórbido, desfigurador: "Meus olhos iam ser arrancados e nos dois buracos seriam colocados os olhos daquele homem que ia morrer. O moribundo me fazia presente dos seus olhos, eu ia herdar um par de olhos! um par de olhos!..." (p.123). O conflito atinge sua densidade máxima à medida que um inquietante jogo reflexivo de trocas vai sendo montado pelo narrador: os olhos de um morto transpostos para um vivo? o morto reviver nos olhos de outro? o vivo a perder seus olhos verdadeiros? o vivo a "carregar" um morto em seu olhar? E já que a "corda" foi dada com tanta intensidade nesse mecanismo em que está imerso o narrador, não há como deter o retrato do cenário de morbidez; ressalta-se a sensação de asco provocada pelo contato com o mendigo doador:

Era tão asqueroso o bafo que vinha dentre aquelas cobertas e tão desagradável aquela voz, que instintivamente recuei. (p.123)

O patético acaba por se misturar ao humor negro, pois o que deveria ser acolhimento se transforma em repulsa e a doação se reveste de malignidade - um curioso paradoxo expresso pela linguagem: "Permaneci calado, contendo a respiração para não sentir aquele bafo detestável que vinha em lufadas do meu benfeitor" (p.123) — uma "benfeitoria" sádica, portanto, que se faz mais como vingança do que como bondade, ou como um desejo macabro de vencer a própria morte, transplantando-a em outra pessoa. Em sua autodescrição, o moribundo ressalta para o narrador a decadência física, a ruína a que está reduzido, de que se salvam apenas os olhos, e acrescenta: "Fique com eles e bom proveito! (...) "Continuarei em você! Continuarei!" (p.124). Esta fala do moribundo, além de conter um prazer mórbido que fica ressoando,

também cria uma curiosa projeção metonímica que acentua mais ainda a sensação de desespero vivida pelo narrador. Isso porque os olhos fazem parte de um todo degradado, um corpo arruinado e, mesmo sendo retirados desse escombros, eles carregam simbolicamente o sentido de degradação; ou seja, é como se herdar os olhos significasse para o narrador herdar também uma morte, estampada nesse clima de repugnância do qual quer se afastar. Ainda assim, submeter-se a tudo, conforme confessa, mesmo a esse pesadelo que se abate sobre ele, se lhe oferece como a única possibilidade de recuperar o que perdera. É aqui que a oposição claro/escuro adquire interessantes conotações. Embora acostumado à escuridão, portanto a uma vida reduzida ao invisível, e temendo a claridade, pois esta significa o desafio de enfrentar o novo, até mesmo o insucesso de ver, a personagem entrega-se à experiência cirúrgica para poder reatar sua ligação com a realidade, resgatando imagens de mundo ou "flashes" de vida guardados em sua memória. Uma dessas imagens é a de uma estrela branca que foi perdendo sua configuração até se apagar por completo, fato que corresponde ao momento em que se instala a cegueira e que é lembrado pelo narrador no instante de seu confronto mórbido com o moribundo no hospital:

— A última coisa que meus olhos viram foi uma estrela branca cintilando no céu. A minha estrela. Da cama, eu a via sempre pela janela aberta. Naquela noite ela foi ficando cinzenta. Depois, apagou-se. (p.124)

Recuperar a estrela branca é um desejo que se apresenta, para o personagem, como sendo tão vital quanto a busca de um objeto perdido que deve ser recuperado, assim como acontece com o herói das narrativas tradicionais, segundo a "morfologia" dos contos populares traçada por Wladimir Propp. Só que contrariamente ao herói do

conto popular, o personagem deste conto moderno não vai em busca do objeto, não se move num percurso de que é sujeito e agente para a conquista do objeto; ao contrário, ele se transforma em objeto de uma experiência, torna-se passivo de uma transformação marcada pelo imprevisível. Tanto mais que essa “estrela branca” parece existir apenas no universo visionário, portanto delirante do personagem e não necessariamente como objeto concreto, existente na realidade exterior.

A redescoberta da luz, neste conto, ocorre de maneira insólita, chegando até a dimensões monstruosas. O que se espera, após o transplante, é que a nova visão venha em auxílio da personagem, o que confirmaria o previsível e o habitual em termos de realidade lógica. Ocorre, porém, uma rejeição tanto por parte do receptor quanto dos órgãos transplantados, situação que desencadeia o fantástico e marca a narrativa de passagens tecidas pelo absurdo. Mais do que o absurdo, o horror. O que deveria ser revelação, iluminação, descoberta, transforma-se na visão (como percepção visual) espantosa do próprio horror: os olhos não obedecem, eles não vêem o que deveria ser visto: “Ergui a face para o céu. Ergui a face mas os olhos... os olhos não obedeceram.” (p.125). Estranha epifania essa, feita da descoberta hedionda de uma recusa que se concretiza corporalmente nessa personificação grotesca dos olhos transformados em seres autônomos, dotados de vontade própria. Trata-se da percepção, agora como entendimento, do conflito entre pertencer e não pertencer: o que a personagem descobre, afinal, por essa epifania às avessas, é que os olhos não pertencem a ele, embora nele incorporados. Portanto, o que vê, literalmente, é uma atitude de rejeição.

Tal rejeição se dá através da movimentação diabólica dos olhos que, ganhando vida própria, passam a comandar o restante do corpo da personagem. Este é forçado,

assim, a enxergar somente o que os olhos do outro querem ver. "Quero olhar a estrela, a estrela!, repeti mil vezes num esforço desesperado. E sempre os olhos baixavam obstinados para o jardim como se fios poderosos e invisíveis os dirigissem para o lado oposto daquele que minha vontade determinava" (p.125). Há, portanto, uma inversão de posições: os olhos passam a ser sujeitos, donos da nova situação na qual o homem se encontra. Esse animismo grotesco, alimentado pelo humor negro, acaba por instaurar um paradoxo, ao mesmo tempo absurdo e perfeitamente lógico, por isso impossível para a personagem compreender, aceitar:

Que me adiantava tê-los ganho, ter-lhes dado vida se eram independentes, se não me obedeciam? (p.125)

A lógica espantosa é esse jogo com o literal e o figurado de maneira a fazê-los funcionar em posições invertidas e complementares: a vida dada aos olhos, em sentido metafórico, transforma-se em algo real, concreto, já que os olhos se tornam independentes, a viverem por eles próprios. O que a narrativa constrói, portanto, como já se afirmou no início da análise, é uma interessante alegoria cuja função é revelar, por meio de uma representação figurada, as relações entre a identidade e a alteridade, o eu e o outro, a aceitação e a recusa. Os processos de incorporação e repulsa dos novos olhos se dão num clima diabólico, tendendo ao fantástico, uma vez que se mostra o movimento inquietante do olhos "vivos" que levam a personagem a um estado de semi-demência:

Creio que jamais poderei reproduzir-te as tentativas alucinadas que fiz naqueles rápidos minutos para arrancá-los daquela força medonha que os mantinha pregados ao chão. Tentei fechá-los, mas esbugalhados como se quisessem saltar, eles rodaram nas minhas órbitas como dois piões num rodopio enlouquecedor. Agora eles se divertiam fartamente à minha custa, riam-se de mim naquela brincadeira infernal. (p.125)

Nessa descrição vários elementos concorrem para construir o fantástico: a “força medonha” dos olhos, a sua desobediência, a impotência do sujeito, o dinamismo desenfreado, o sarcasmo. Essa atribuição aos olhos de uma rebeldia incontável, atuando como desafio para a personagem, corresponde à expressão do humor negro, categoria fundamental para a arte e posta em evidência por algumas estéticas de vanguarda, como o Surrealismo, por exemplo. Enquanto percepção desestabilizadora da realidade, o humor negro possibilita também uma nova forma de representação ou construção da realidade, justamente pelos mecanismos que põe em movimento através da linguagem poética ficcional. Seguindo as trilhas de André Breton em suas reflexões críticas sobre o movimento surrealista, podemos ver o quanto de lucidez há na manipulação do humor e o quanto essa manipulação é provocadora, geradora de sentidos. Uma de suas colocações é que essa forma de encarar o real corresponde ao triunfo do princípio do prazer sobre as condições reais, num salutar amolecimento da lógica habitual para virá-la do avesso; mas, por mais paradoxal que possa parecer, é nessa transgressão que se mostra a surpreendente lógica que sustenta o real, quando desacomodado de suas posições estáveis, cristalizadas. O humor negro não é uma visão que apenas mantém afinidade com o lado luciferino, demoníaco, mas também com a vitalidade, com a transparência, com a clarividência, em seu contraponto com o branco, alimentando, dessa forma, o princípio da contradição necessário à percepção



artística. Ou, por outras palavras: alimentando a dialética da metamorfose, tal como propunha a filosofia da poética surrealista. Aproveitando as palavras de Natália Correia (1973, p.111) ao comentar sobre "O humor negro": "a oposição do prazer e do desprazer, de que a morte é o grau mais intenso, impõe ao humor negro um constante jogo com a morte ao qual são redutíveis todas as formas do humor negro". Não é por acaso a alegoria fantástica, criada no conto de Lygia, a envolver a dualidade vida/morte. Digamos que a situação do transplante de olhos, a princípio normal e corriqueira, passa a se tornar insólita justamente pelo investimento lúdico nas possibilidades de se burlar a morte. É isto o que fazem os olhos transplantados na nova personagem: a nota macabra desponta exatamente nessa tentativa cruel de conferir à morte uma outra dimensão, como a permitir a sua sobrevivência noutra esfera (noutro corpo): é aqui que aflora o desejo sádico, o prazer contra o desprazer. Por outro lado, a "brincadeira infernal" dos olhos (rodar como piões, saltar das órbitas, rir da personagem...) atua como metáfora da necessidade de anular a fantasia visionária do sujeito em querer recuperar a visão da realidade. Essa brincadeira macabra, na verdade nada tem de inocente ou de absurdo, pois corresponde a uma das funções do humor negro: desfigurar o real para poder melhor compreendê-lo, para isso acionando dispositivos como o excesso, o sarcasmo, o poder incontrolável. Essa máquina infernal em que se transforma o olhar da personagem funciona para colocar em evidência a impotência do indivíduo em face da obscuridade, em que esta se ergue como uma nova lucidez. O que esses olhos piões a rodar alucinados exibem para a personagem é a impossibilidade de este se ver como outrora, pois já não é o mesmo, assim como a realidade também não é a mesma, e não há nenhuma estrela branca a ser recuperada, já que ela somente existe no seu mundo



imaginário, ou numa esfera de realidade que já se apagou para a personagem. Impossível vê-la agora como a via antes.

Desse modo, o horror toma conta da personagem: pior do que não ver (situação anterior, a da cegueira) é poder ver mas não conseguir (situação atual, após a operação); trata-se, afinal, de uma outra forma de cegueira, mais aterrorizante que a anterior, porque se depara com a sua própria impotência.

E a situação agrava mais a sua dose de horror quando o narrador se entrega a uma outra experiência: olhar-se no espelho. É então que se dá um desdobramento do olhar do doador na personagem-receptora, pois os olhos, apesar de incorporados ao corpo do paciente, apresentam um olhar distorcido, que se recusa a compartilhar com a personagem o mesmo olhar.

Corri para o espelho. No meu rosto pálido e encovado, só os olhos do morto pareciam ter vida, inquietos e brilhantes, sarcásticos e cruéis. E se deliciavam em me examinar com uma expressão triunfante, gozando o contraste que faziam com minha fisionomia retorcida pelo desespero. "Eu continuarei em você, continuarei!" dissera o monstro asqueroso. (p.125-126)

Aqui se evidencia a inversão de posições entre doador e receptor: se este está reduzido a um "rosto pálido e encovado", sem vida e que não se reconhece mais, o outro está vivo, triunfante, porque anulou o olhar da personagem para afirmar o seu próprio. O demoníaco, operado pelo humor negro, faz a vida virar do avesso, invertendo sua posição normal e desafiando-lhe a lógica.

O demoníaco, nesse conto de Lygia, está vinculado também a outra personagem, o médico Ormúcio. Ressalte-se a significativa escolha do nome, signo que se impõe por sua total estranheza: o fechamento e obscurecimento dos fonemas

compõem uma imagem sonora que torna opaco qualquer sentido, como se este fosse impossível ou não existisse mesmo. Desse modo, o nome, assim como seu portador, presentifica o próprio absurdo como algo que precisa ser posto à prova. Enquanto criador desse novo homem de olhos independentes, o médico Ormúcio simboliza o lado demoníaco da criação, justamente por desencadear o fantástico ao tomar a personagem como objeto de suas experiências.

Entretanto, se "o diabólico Ormúcio triunfara porque a operação fora um sucesso". (p.126) como reconhece o narrador, o triunfo maior será deste, na medida em que passa repentinamente a incorporar o diabólico em si mesmo, ao tramar uma forma de vingança: a fuga do hospital, deixando o médico na dúvida quanto aos resultados de sua operação. Curiosa ironia: o transplante dos olhos se transforma em outro "transplante" : a absorção do sadismo. É impossível reverter a operação dos olhos (como desejaria o narrador), mas é possível torná-la invisível ao médico, "anulá-la" enquanto resultado, torná-la não perceptível - eis a atitude sádica do narrador, por meio da qual pode se vingar de Ormúcio: ele foge do hospital sem que o médico o examine após a cirurgia.

Mas há outra vingança para a obtenção de outro triunfo pela personagem: como se libertar do morto que nele sobrevive? É então que ocorre a passagem imediata para outro momento da narrativa, o seu final: o último parágrafo focaliza a personagem em outro espaço, o mesmo do início do conto, reatando-se a ponta (e a ponte) deixada em suspenso para o desenvolvimento da narrativa. Sem nenhuma mediação, como acontece com frequência nos contos de Lygia Fagundes Telles, a decisão do suicídio não é enunciada e sim vivida concretamente, presentificando-se na enunciação. O não

contentamento com a escuridão, assim como a não aceitação da claridade, imposta por outros olhos, levam a personagem ao suicídio como última alternativa para o reencontro definitivo com a claridade, "a porta de luz que o libertaria do eterno negrume". (p.119)

A volta ao local escolhido para o suicídio (a ponte sobre um rio) traz à narrativa um realismo cruel, repulsivo, macabro, porque exhibe a confluência lúdica de uma série de metamorfoses. À vontade do morto sobrepõe-se a do narrador, a visão da vida postiça (transplantada) o impulsiona à morte, a rebeldia dos olhos se transforma em obediência, a imagem clara das águas (idealizada) se transforma em escura e turbulenta (real), o sarcasmo do morto se transforma em riso sarcástico do personagem vivo:

Mas agora não posso deixar de rir, de gargalhar até perder o fôlego! Ah!...Ah!...Ah!... porque tudo está sendo muito engraçado, mas muito engraçado! (p.126)

Esse riso descontrolado e sem razão é o clímax de uma narrativa que jogou com a normalidade e a anormalidade, o banal e o grotesco, o familiar e o estranho, distendendo-os até o impossível para acentuar os limites frágeis que os separam. O "muito engraçado" que o narrador denuncia nessa situação grotesca está justamente na ironia por meio da qual tudo pode se tornar relativo ou perder sua função habitual para se transformar em peças manipuláveis, móveis, viradas e reviradas até sua dissolução final. O trágico e o cômico, a razão e a desrazão, o triunfo e o fracasso, sujeito e objeto, são elementos intercambiáveis, instâncias provisórias e em constante dinamismo de um mundo em que nada (ninguém) atua com poder absoluto; um mundo cuja mutação contínua leva à abolição das hierarquias e diferenças. Pode-se associar essa singular percepção à visão carnavalesca do mundo, tal como Bakhtin analisou em suas obras.

Nosso objetivo neste trabalho não é teorizar sobre essa questão, nem aplicar aqui os conceitos bakhtinianos, mas tão-somente reconhecer possíveis afinidades entre esses universos. A possibilidade de virar a realidade do avesso, transformando o patético em histriônico, enfim, essa carnavalização operada pelo narrador no final da narrativa é tão mais intensa porque acompanhada de consciência:

O morto queria viver anos e anos à minha custa, dono da minha vontade, dono de mim!
Só que ele não contava com isso, ah! ah!...(p.126)

Pode-se dizer que a linguagem do narrador, nesse instante final de transformação e autoconsciência, mostra que tudo se torna possível por meio dessa representação em que as imagens hiperbólicas provocam no leitor a "reação de horror, espanto, nojo, e, por vezes, de riso arrepiado". (Rosenfeld, 1969, p.59). Provocam, também, uma sensação de impotência perante uma situação não-familiar, fazendo despontar a fragilidade inerente a todo ser humano. Seríamos, afinal, fantoches manipulados por uma força sobrenatural sobre a qual não temos domínio? Ou o domínio não estará nessa possibilidade de jogarmos com o sobrenatural até torná-lo estranhamente real? Não é isso o que faz o narrador?

Seja como for, a única saída que resta à personagem é entregar-se à dissolução, ela também relativa e provisória, na medida em que o mergulho na água representa uma forma de renascimento, purificação:

E agora sou eu quem me rio dele. E ainda estarei rindo, rindo até o instante em que os olhos monstruosos se dissolverem nas águas como duas miseráveis bolotas de miolo de pão. (p.126)

A essa altura da narrativa, que vem cumprindo múltiplas formas de metamorfose, é possível percebermos mais uma, curiosamente tecida pela linguagem ficcional: a ação de rir, expressa no tempo presente pela primeira pessoa e se transformando num ato/fluxo contínuo por meio do gerúndio, funde-se ao próprio meio em que mergulha, de modo que "me rio", "rindo, rindo" e o rio passam a compor um só todo levado pelas águas do próprio discurso narrativo. Aqui parece que se retoma aquela frase que o médico dissera ao narrador: "As águas esperam".(p.120). De fato, agora elas não precisam mais esperar, pois tudo vai seguir seu curso, abarcado pela substância dissolvente, porém transformadora, criadora: o vivo, o morto, os olhos monstruosos, o riso, o rio.



4. A focalização microscópica: o olhar interiorizado

... o minúsculo, porta estreita por excelência abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. (Bachelard)

Como foi mostrado no capítulo em que abordamos o modo como a autora realiza sua composição artística, nota-se que há uma preocupação com o miniautresco, e Lygia, conforme define Sônia Régis, "usa a linguagem para transcender o real mais imediato e aparente para sondar o interior das coisas, onde se aninha a definição da vida" (1981,p.11). Percebe-se, nas narrativas a serem analisadas agora, que existe uma focalização minuciosa por parte de narradores e personagens sensíveis que parecem ter tomado emprestado da autora essa forma de reconhecer um mundo fantástico que brota da superfície ou das entranhas de folhas, ou de insetos e outras formas "menores" que passariam despercebidas por olhos acostumados a ver "às pressas".

Pode-se dizer que o encanto pelo miniautresco estaria no fato de nele estar contida a libertação do compromisso ou obediência em fazer algo conformado às dimensões padronizadas, pré-estabelecidas por alguma norma. E esse desprendimento, para Bachelard (1993, p.163), "é a própria característica da atividade de imaginar". Assim, a imaginação se liberta para criar espaços e formas surpreendentes, enfim, um mundo em miniatutura através do qual se abre um caminho para a concretização dos devaneios do ser humano.

A partir de uma condução feita por um olhar que recusa a cristalização e codificação impostas às formas do real, começa-se a ver o familiar redescoberto como novo, através de uma focalização que esmiuça o espaço e os objetos. É como se houvesse uma tentativa de se retirar o “embaçado” do olhar automatizado do homem para se desvendar o que existe de especial em elementos que fazem parte de nosso cotidiano, mas que são pouco explorados pelos nossos olhos, “pupilas gastas” numa inspeção que não é capaz de acolher a “natureza mítica das coisas”, no dizer de Carlos Drummond de Andrade em seu poema “A máquina do mundo”.

Para Bachelard (1993, p.164), “o pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza.” Pode-se dizer que, para realizar esse modo especial de focalização, é preciso tempo para se contemplar os detalhes da miniatura, caso contrário estar-se-á apenas intuindo sobre esse mundo pequeno, sem observá-lo de fato. Portanto, para se realizar esse tipo de trabalho, “é necessário ao escritor amar o espaço para só então descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho” (Bachelard, 1993, p.167).

Nos contos que serão analisados neste capítulo, parece haver uma relação de amor e prazer em se esmiuçar o espaço físico da miniatura, pois há uma fixação em pormenores de objetos que gradativamente vão aumentando suas dimensões através de uma descrição que procura desnudar e invadir cada “molécula” do objeto ou ser colocado em foco. Essa tendência à construção gradativa e atenta das imagens observadas não corresponde apenas a uma vocação particular ou a uma

solução estética pessoal da escritora, mas a um modo de operação característico do discurso narrativo em sua produção de sentidos. Na sintagmática narrativa, o significante verbal, justamente por receber determinações espaciais, "só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo" (Jenny, 1979, p.33). Ou seja, "a estratégia da forma", de que fala o autor francês, consiste num tecido de relações intra e intertextuais que não oferecem o sentido de imediato nem sinteticamente; é preciso percorrermos a "linearização" que vai justapondo e sobrepondo os elementos para que o texto receba uma "leitura múltipla (polissêmica, paragramática)" (p.33).

Não se trata, portanto, apenas da construção da realidade, focalizada pelo olhar minudente do narrador, mas também da construção dos sentidos criados por essa microfocalização, como se eles também fossem adquirindo novas dimensões à medida que o olhar do leitor os fosse flagrando.

Tanto em "As formigas" quanto em "O dedo", a focalização do mundo miniaresco se dá através de personagens adultas, mulheres, que apresentam uma percepção aguçada do espaço que as rodeia e passam a manter uma relação de troca com os objetos que observam. Pode-se dizer que elas permitem que seu modo de olhar pareça, sem pressa, sobre as coisas numa fruição prazerosa que acentua a relação entre sujeito e objeto, eu e outro. O efeito de tal postura diante do real é a presença de narrativas que não nos deixam a certeza de serem verdadeiras, pois parecem antes se erguer como fruto da visão excessiva e obsessiva com que são criadas. É como se nesses contos, as personagens utilizassem uma lente de aumento, lupa ou óculos para melhor focarem os objetos e, assim, imitando o

'homem da lupa' de Bachelard, pois elas acolhem o detalhe despercebido, fato que as torna capazes de "entrarem num mundo (do miniautresco) e tomá-lo como uma novidade" (Bachelard, 1993,p.163).

O miniautresco propicia, também, a introdução do grotesco nas situações vivenciadas pelas personagens, pois se dá a transformação do pequeno (insetos e filamentos fibrosos com o aspecto de dedo) em algo assustador, ou seja, a realidade vai se deformando aos poucos pela maneira intensa com que a óptica subjetiva a experimenta. Para Sônia Régis (1982,p.10), há nessas narrativas uma identidade interna (de sujeito com personagem, de personagem com objeto), e uma rejeição de identificação com a realidade externa, pois o que importa é a maneira como são dispostos os processos de transformação e comunicação do imaginário na própria tessitura da narrativa. Dessa forma, o impossível torna-se possível, uma vez que há uma incorporação de fatos estranhos ao desenho comum dos cenários em questão, (um quarto de pensão e uma praia deserta), possibilitando, assim, às personagens e a nós, leitores, uma experiência com o novo, ao se interligar o racional ao imaginário.

4.1. Nas trilhas das formigas: a fantástica montagem do absurdo

Pode-se observar, no conto "As formigas", a existência de um percurso do olhar da personagem-narradora que vai do exterior ao interior do espaço em que se encontra: o exterior de uma casa onde ela e sua prima iriam morar como pensionistas. Primeiramente, descreve-se a fachada da casa e, aos poucos, adentra-

se em espaços maiores do interior (a sala) e, posteriormente, menores; o quarto que as moças iriam habitar, local em que ocorre todo o desenrolar da narrativa.

Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. (p.31)

Essa “janela-olho” que vê pela metade, pois sabemos que é um “olho cego” (vazado por uma pedrada), empresta um ar sinistro ao local, antes mesmo de se freqüentar seu interior. O sobrenatural é sugerido já na transformação das janelas em “olhos tristes”, além de se mostrar que o humano, provavelmente o causador da “cegueira” da janela, assim como qualquer outra pessoa, não é bem vindo nesse local. Portanto, nem seria necessária a observação da personagem, cuja fala direta só vem confirmar a primeira impressão, sua e nossa: “— É sinistro.” (p.31)

Acompanhando o tom sinistro do exterior da pensão, tem-se a descrição da dona da casa que possui uma aparência mal cuidada, assim como o restante de sua casa:

A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro, descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho. (p.31)

Os adjetivos utilizados na caracterização da mulher estão carregados de um significado disfórico: peruca *negra*, *desbotado* pijama, unhas *aduncas*, esmalte *vermelho-escuro*, pontas *encardidas*. Uma das imagens mais recorrentes nos contos de Lygia Fagundes Telles, associada ao retrato feminino são as unhas e, na maioria das vezes, caracterizadas por traços de negatividade. A sujeira, o desespero das personagens por limpá-las e a obsessão com essa parte das mãos, tudo isso pode conduzir a interpretações curiosas sobre a simbologia que contém, porém esse não é

nosso caminho de leitura. Para nós, convém ressaltar que a insistência na focalização do sujo contido nas unhas, por exemplo, revela uma sensação de repulsa por esse mundo degradado, feito de coisas decadentes e precárias, enfim, o mundo socialmente inferior ou o mundo não recoberto pelo verniz da condição burguesa. A velha parece querer recuperar uma juventude perdida usando peruca, roupa de seda e esmalte, artifícios que, em tese, auxiliam as mulheres a melhorar a aparência, mas o resultado que consegue é uma desarmonia na composição de seu visual, um desarranjo análogo ao do ambiente. Além disso, a indiferença com que trata suas futuras pensionistas e a maneira indelicada de soltar baforadas de fumaça sobre elas, demonstram sua pouca hospitalidade e, talvez, seu incômodo por ter sua casa "invadida" por duas estranhas. Somando-se essas características da velha às de sua casa, o ambiente torna-se ainda menos agradável e o sinistro, observado no exterior, intensifica-se ao se afunilar o espaço para nele penetrar:

(...) a saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido. (p.31)

O desarranjo de móveis velhos, estragados e também o reaproveitamento de restos de tecidos que se transformam em almofadas, reforçam a idéia de que o lugar é estranho, pouco convidativo, em se tratando de uma pensão. Daí a inexistência de outros hóspedes, acentuando o clima misterioso que envolve a casa e sua dona, um suspense que parece fascinar e atrair as personagens, fazendo com que a repulsa se transforme em curiosidade.

O quarto das moças localiza-se no sótão, ponto mais alto de uma casa, lugar propício ao devaneio, ao sonho, onde a imaginação pode fluir livremente. É no

interior desse quarto que se concentram as ações das personagens e ocorrem transformações, principalmente no período noturno. O local, a noite, o medo e a curiosidade conjugam-se para compor um clima sinistro cuja função é desencadear os acontecimentos, acelerando-os e intensificando-os. A localização do quarto adquire conotações especiais, sobretudo porque se trata de um sótão, lugar que, como alguns outros de uma casa, permite que se construa uma "poética do espaço" (Bachelard) com sentidos instigantes para a narrativa. Na análise bachelardiana, o sótão, contrariamente ao porão, eleva-se como espaço reservado aos sonhos que se edificam, erguendo-se como verticalidade; a altitude clara corresponde à "zona racional dos projetos intelectualizados", local em que "os medos se 'racionalizam' facilmente" (1993, p.37). Mais ainda: o alto propicia aventuras, de modo que instalar-se nessa parte elevada da casa significa poder trabalhar simultaneamente com o passado (recolher coisas antigas) e com o futuro (transformá-las em objeto/projeto de descoberta e transformação). Acontece que o quarto-sótão em que as moças se alojam se reveste de características singulares, pois a "altura" não tem que ver com o racional, pelo contrário, aciona o insólito e acentua a obscuridade. Se, na caracterização feita por Bachelard, "no sótão, vê-se, com prazer, a forte ossatura dos vigamentos", "participa-se da sólida geometria do carpinteiro" (p.367), para as personagens do conto a sensação é bem outra: o quarto era minúsculo, "com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas" (p.32). Uma passagem difícil, portanto, não apenas pelo próprio espaço, em seu sentido literal, mas também pela situação fantástica que vai se criar, a exigir uma manobra incomum ou atitudes raras das personagens.



Ao se dirigirem ao quarto, a dona da pensão já alerta as moças para um elemento na composição do ambiente que até poderia passar despercebido pelas personagens mas, bem ao contrário, instiga a curiosidade pelo inusitado de sua natureza: um caixotinho de ossos deixado pelo antigo ocupante do quarto, também um estudante de medicina. O interesse se revela na manifestação imediata da personagem, repetindo, em forma de pergunta ansiosa, o elemento mencionado pela velha; interesse que se complementa com o desejo de montar o esqueleto, já que ela também é uma estudante de medicina. O fascínio pelos ossos, graças à observação detalhada ("que ossos tão miudinhos!", "tão perfeito, todos os dentinhos!" - p.32), conjuga-se ao estranho e maravilhoso da descoberta, por se tratar de uma raridade ("é raro à beça esqueleto de anão" - p.32) e marcada por um traço que chama a atenção ("E tão limpo" - p.32).

Como se vê, o insólito se instaura pela presença grotesca de todos esses elementos. Entretanto, o insólito afirma-se, justamente porque sustentado por uma "motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca nesse universo reconhecível, familiar", conforme o comentário de Todorov sobre a narrativa fantástica (1980, p.57). Embora não pertença exatamente ao gênero fantástico como já salientamos, o conto de Lygia contém os ingredientes acima referidos por Todorov. Os elementos realistas se prestam a conferir "verdade" ao acontecimento, buscando também obter a credibilidade do leitor, como convém à disposição clássica do texto fantástico. Desse modo, registros como sensações visuais ("a estreita escada de caracol" - p.32), as olfativas, isto é, os odores estranhos, primeiramente nas escadas de entrada da casa ("Subimos a escada velhíssima, cheirando a creolina" - p.31) e depois quando chegam ao quarto da

pensão (“— De onde vem esse cheiro? (...) Fui até o caixotinho, voltei, cheirei o assoalho. — Você não está sentindo um cheiro meio ardido?” - p.33), enfim, essas marcas sensoriais servem para dar crédito, conferir realismo ao prodígio. Por outro lado, também funcionam como índices, evidências concretas de que algo novo, inesperado, está para ser introduzido na narrativa.

Mas a “motivação realista” no texto moderno parece atender também a propósitos distintos dos que Todorov aborda. No conto em análise, por exemplo, o realismo está presente na forma ágil com que se dá a percepção da personagem, relacionando coisas e passando de um objeto a outro, colocando num mesmo plano coisas díspares, apenas aproximadas pela montagem hábil do sujeito. Assim, após terem iluminado o quarto com uma lâmpada mais forte, a personagem faz a seguinte observação: “agora a gente podia ver que a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia que ela tirou de dentro do caixotinho.” (p.33). A simultaneidade das ações e imagens, flagradas com desenvoltura - eis o que permite a visualização da cena, dotando-a de realismo. E mais ainda, quando se passa à focalização minuciosa do objeto:

Examinou-a. Tirou uma vértebra e olhou pelo buraco tão reduzido como o aro de um anel. Guardou-as com a delicadeza com que se amontoam ovos numa caixa. (p.33)

Como em outros contos da autora, neste também o sonho desempenha importante papel na narrativa, possibilitando o entrecruzamento do real com o irreal: o realismo de que há pouco falávamos se reveste de um teor fantástico, justamente porque alimentado agora por elementos oníricos, que se tornam mais assustadores porque ancorados em referências extraídas do real.

A primeira noite passada no quarto da pensão traz à personagem um sonho em que aparece, pela primeira vez, a imagem de um anão, cujas características possibilitam uma correspondência entre essa imagem sonhada e a dona da pensão: ele fuma charuto, assim como ela, e a sua atitude é a de observador sério, sentado na cama da prima, como se a vigiasse dormir a mando da velha senhora. Essa aparição do anão em sonho, colocado numa posição policialesca (controladora do sono), funciona como metáfora da interdição imposta à personagem: vigiá-la é como que impedi-la de alimentar seu desejo de montar o esqueleto do anão com os ossinhos encontrados; é preciso deixar estes em repouso no caixote, não bulir com eles. O despertar aflito da narradora, logo após o sonho, coincide com a aparição de formigas que invadem o quarto, "enturmadas", "decididas", como num verdadeiro exército.

Levantei e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar. (p.33-34)

As formigas, obstinadas em seu caminho, parecem ter recebido ordens superiores para invadirem o quarto e o caixote de ossos, e em "marcha exemplar" tingem o espaço com sua trilha espessa, como tinta numa folha de papel em branco. Novamente, a hipérbole é um recurso que ajuda a compor a poética do absurdo: são "milhares de formigas". E além do excesso, a sem-razão: a trilha é só de ida, não de volta, é o que as personagens descobrem. O passo seguinte é a morte das formigas, queimadas pela personagem e retratadas pela linguagem narrativa com uma mescla de detalhamento cínico e humor fantasioso:



No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada. Deixei-a sumir numa fresta do assoalho. (p.34)

Esse deter-se da narradora-personagem nos gestos de uma formiga evoca os conceitos de desautomatização do real proposto por Chklovski, uma vez que a imagem vista se fragmenta (grupo de formigas para apenas uma) e se prolonga no olhar da personagem, que se fixa no seu objeto de estudo. Ao mostrar o desespero da formiga, humanizando seus gestos, por meio do segmento "levava as mãos à cabeça", temos a transposição do sentimento de impotência da formiga para o ser humano, que também é um ser frágil, com limitações e temores. Além disso, percebe-se um poder quase divino da narradora-personagem que, na qualidade de "ser superior", tem em suas mãos o poder de conceder a vida ou a morte à formiga, considerada o "ser menor".

A partir da primeira invasão das formigas, surpreendentemente, o esqueleto do anão começa a ser montado, ou seja, os ossos, no início desordenados, passam a ficar na posição normal de um esqueleto humano, o que gera espanto entre as personagens:

- Esquisito. Muito esquisito.
- O quê?
- Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?
- Deus me livre, tenho nojo de osso. Ainda mais de anão. (p.34)

Essa montagem fantástica do esqueleto, isto é, totalmente desvinculada de explicações lógicas, portanto motivada por fatores desconhecidos, estranhos, instala o sobrenatural na narrativa. O que se instaura é uma causalidade "mágica", segundo a explicação de Borges em seu ensaio "A arte narrativa e a magia" (1932),

comentado por Chiampi (1980, p. 44,45,60). A relação mágica entre os acontecimentos não se dá por uma concatenação explícita de motivos, mas por uma ordem "lúcida e atávica", isto é, uma vinculação inevitável entre elementos distantes, porém suspensos na sua própria prática ou esfera. Na insólita situação vivida pelas personagens do conto, o mágico parece estar na conjunção de elementos intencionalmente aproximados por sua natureza estranha: crânio, omoplatas, anão, formigas, ossos que se movimentam e se dispõem graças a uma intervenção desconhecida - tudo isso compõe a imagem do horror, mas um horror que cria sua "lógica" e não espanta totalmente o sentido. As personagens criam uma maneira de lidar com o espanto: a observação minuciosa das formigas faz com que elas se entreguem a diferentes sensações, em que se mesclam medo, curiosidade e repulsa. Enquanto a personagem-narradora procura se afastar dos ossos do anão (mas salva a formiguinha que escapou da morte), sua prima demonstra vontade de continuar manipulando o esqueleto.

A tendência normal, mais "cômoda" ao se lidar com as coisas, os objetos, é ir da ordem para a desordem, caminho lógico, uma vez que é mais fácil se desmontar algo do que construir, edificar, arrumar. O que ocorre na narrativa é o inverso dessa normalidade, pois é da desordem dos ossos que se inicia o processo de organização e recomposição meticulosa de um homem, que existia, a princípio, na forma de restos mortais, mas que passa a surgir como um novo ser. O curioso, porém, é que tal arrumação se faça por um agente de quem menos se espera ser capaz de realizar a operação — as formigas —, o que intensifica o teor de irrealidade do relato. O homem-anão, que existia no passado e cujo "corpo" está disponível para servir como

modelo de análise por outras pessoas, começa a ganhar vida, com a ajuda das formigas para, talvez, não ser mais manipulado, importunado pelo homem.

O novo sonho da personagem-narradora com o anão mescla-se, agora, com o “pesadelo em torno dos exames” e mostra a aflição da jovem perante uma situação sobre a qual não tem domínio, situação que pode ser transposta para a realidade que está vivendo: a invasão das formigas, a montagem do anão e o sumiço misterioso desses insetos durante o dia.

No início da segunda noite no quarto da pensão, a narradora-personagem sente o mesmo cheiro da noite anterior, tentando identificá-lo a bolor, mas sua conclusão denuncia a suspeita de que existem relações para além dessa aparência ou inocência; o cheiro não era natural, parecia provocado: “Não me parecia um cheiro assim inocente.” (p.35). A personagem começa a perceber que há algo de errado com o cheiro do quarto e com a invasão, como se a situação fosse planejada justamente para assustá-las. O estranho se mostra mais ainda na medida em que o sumiço não é somente das formigas vivas, que se escondem durante o dia, mas também das que tinham sido mortas, pois nenhuma das duas personagens tinha varrido o chão. Diante da situação estranha que se instaura, a atitude das personagens é questionar a causalidade dos fatos, portanto, a preocupação delas é com a *diegese*, termo com que Genette designa o local do significado, a história; o que elas buscam, afinal, é uma explicação que possa recolocar o sentido na ordem dos fatos. Mas não o encontram, daí a conclusão: “— Muito esquisito mesmo. Esquisitíssimo.” (p.35) - uma fala que retoma outra (“— Esquisito. Muito esquisito”. p.34) da mesma personagem, compondo um processo iterativo do absurdo, não só



pela repetição mas também pelo reforço expresso pelo advérbio e pelo superlativo.

Nessa mesma noite a jovem sonha, pela segunda vez, com o anão:

Tive o segundo tipo de sonho que competia nas repetições com o sonho da prova oral: nele, eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. Chegava o primeiro e minha aflição era levá-lo embora dali antes que chegasse o segundo. O segundo, desta vez, era o anão. (p.36)

Embora o anão se presentifique como algo que incomoda, justamente por essa existência grotesca de ser e não ser (estar literalmente reduzido a ossos mas impor-se como um todo misterioso), a sua presença constante nos sonhos da narradora como que o vai tornando uma imagem familiar para ela, como se já fizesse parte da vida da jovem ou já constituísse uma história na qual ele desempenhasse importante papel, atuando como um homem "normal". Estar desmontado e ao mesmo tempo adquirir vida a ponto de incomodar a personagem (ainda que em sonho), eis a ambigüidade maior do anão, figura extremamente simbólica e constantemente presente nos contos da autora. Esse ser pela metade é signo de uma realidade que, exatamente por sua anormalidade ou fuga ao normal, acaba desafiando e instigando a decifração: o seu poder está em não se deixar apanhar, nem pela estudante que tenta montá-lo mas é traída pela ação das formigas, nem pela narradora, que não sabe o que fazer com ele em seu sonho. Portanto, quer literal, quer metaforicamente, o anão escapa à sua tomada ou reintegração num todo significativo. Ele é um sentido que se furta, ele é uma presença-ausência, ele é um corpo sem corpo.

O sonho da narradora é abruptamente interrompido pela outra personagem, que a alerta para uma nova invasão:

- Elas voltaram.
- Quem?
- As formigas. Só atacam de noite, antes da madrugada. Estão todas aí de novo. (p.36)

O mistério em torno das formigas e dos ossos do anão que vão sendo organizados em forma de esqueleto, aumenta a cada vez que ocorre uma nova invasão dos insetos. As formigas, mais uma vez, tornam-se o foco do olhar das personagens e parecem ocupar mais espaço do que ocorre na realidade:

A trilha da véspera, intensa, fechada, seguia o antigo percurso da porta até o caixotinho de ossos por onde subia na mesma formação até desformigar lá dentro. Sem caminho de volta. (p.36).

Existe uma ampliação nas dimensões normais de uma trilha de formigas ("intensa, fechada"), o que faz com que suas imagens pareçam mais assustadoras do que realmente são. Note-se o curioso neologismo "desformigar", criado para concretizar figurativamente o próprio absurdo, como se só mesmo por um lexema insólito, contrário às normas habituais da língua, fosse possível retratar o que foge à normalidade. O desformigar no interior do caixote é tão incompreensível quanto o caminho só de ida das formigas. Há, portanto, uma deformação da realidade para se introduzir a arte do grotesco na situação vivenciada pelas jovens, pois é ela que, segundo Guinsburg, (apud Kayser, 1986), "desestabiliza e movimenta tudo quanto toca, desfazendo conformações simétricas, desequilibrando relações harmônicas, justapondo, no mesmo plano axiológico o elevado e o baixo, o refinado e o grosseiro, o belo e o monstruoso, o trágico e o cômico."

No conto "A rosa verde" do livro mais recente de Lygia Fagundes Telles, *A noite escura e mais eu*, há também o relato do miniautresco, porém sob a óptica de uma menina. O mundo que ela enxerga, com o auxílio de uma lupa, também apresenta características que, assim como em "As formigas", arranham o gênero grotesco:



Assim que comecei a usar a lupa que ganhei do Avô no Natal, levei um susto, então era essa a cara de um inseto debaixo da lente? Fiquei apavorada, mas aumentados eles eram horríveis! Fui me acostumando quando fui achando que todos esses insetos eram parecidos com a gente nas suas festas. Nas suas brigas. (...) E gostavam de brigar e algumas brigas ficavam tão feias que eu fugia com vontade de vomitar. Debaixo da lente era medonho demais ver o olho vazado pelo ferrão cravado fundo e horrível a perna arrancada e ainda tremendo lá adiante ou a cabeça cortada e aquele corpo descabeçado procurando pela cabeça. (p.155)

A descrição feita pela garota do novo mundo que descobre com sua lupa, bem como as situações inusitadas que nunca imaginaria que pudessem ocorrer, assemelham-se ao momento vivido pelas jovens no quarto da pensão, onde a invasão dos insetos está sendo vista pela primeira vez. A sensação que fica é a de que existe uma correspondência entre esse mundo miniautístico com a realidade, portanto o microcosmo descoberto pelas jovens e pela menina espelha um macrocosmo, com todos os seus perigos, suas armadilhas e o cotidiano de seus habitantes, sejam eles insetos ou seres humanos. Mas, na condição de observadoras, exercitam sua imaginação e, como “num exercício de frescor metafísico, elas mundificam sem se arriscarem muito”. (Bachelard, 1993, p.168). Transpondo-se essa afirmação para o quadro proposto pelo miniautístico nos dois contos, quando a situação começa a se complicar, as personagens têm a possibilidade de se desligarem desse mundo: fugindo do quarto (“As formigas”) ou abandonando o uso da lupa (“A rosa verde”).

Voltando ao conto “As formigas”, tanto a narradora quanto sua prima começam a detalhar mais a segunda invasão das formigas, mostrando as transformações que estas operam no esqueleto do anão: “os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... estão se organizando.” (p.36). É como se os ossos reproduzissem um modelo de organização pertencente ao universo das formigas. O fantástico (no duplo



sentido: sobrenatural e maravilhoso ou espantoso) está em que a arrumação dos ossos não atende a um princípio lógico ou científico, evidentemente, mas a uma lógica natural, própria do sistema dos insetos. O resultado é que é surpreendente: a montagem fica perfeita, como se fruto de um conhecimento animal da constituição física humana (uma curiosa inversão). É o que a prima da narradora percebe ao observar a modificação na disposição dos ossos dentro do caixote:

Agora é a coluna vertebral que já está quase formada, uma vértebra atrás da outra, cada ossinho tomando seu lugar, alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um pouco e... Venha ver!

— Credo, não quero ver nada. Estão colando o anão, é isso? (p.36)

A recusa do olhar é como uma alternativa para se fugir dessa situação inusitada, pois não existem explicações concretas para a “colagem” do anão pelas formigas invasoras. Porém, essa recusa de olhar o esqueleto tem também outra significação: ela existe como contraponto à situação criada nos sonhos da narradora, nos quais é como que obrigada a encarar o anão frente a frente. Logo: a recusa em olhá-lo, no plano real, é resultado do pavor de encontrar o que vira no plano onírico - um ser que a desafia com seu mistério.

O terceiro sonho da personagem com o anão coincide com a terceira invasão das formigas: “Tombei na cama. No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto, acorda, acorda! Demorei para reconhecer minha prima que me segurava pelos cotovelos” (p.37). Percebe-se que realidade e sonho se mesclam nessa descrição, pois não há uma introdução, por parte da narradora, ao seu estado onírico. Tem-se a impressão de que nem mesmo a personagem distingue a realidade da fantasia nessa história. Há uma perda do limite entre o real e o imaginário, acentuado, também, pela ressaca da narradora. A atitude do anão

durante o sonho ("o anão me agarrou pelos pulsos") reproduz o primeiro movimento utilizado pela prima ao acordar a narradora ("minha prima me segurava pelos cotovelos"), ressaltando ainda mais a fusão das dimensões. Além disso, o ato de o anão agarrar a jovem mostra um envolvimento maior dela com esse ser que ela nem ao menos ousa ver "montando-se" dentro do caixote. Na verdade, deixa-se levar pelo sonho, já que é literalmente sacudida pela prima que tenta içá-la do seu estado onírico para a realidade.

A prima da narradora apresenta um olhar estrábico, vesgo, nos momentos em que as formigas aparecem, estrabismo extremamente simbólico para a relação entre sujeito e objeto e, mais ainda, para a representação dessa relação. Mais um dado importante para a produção dos sentidos que vai se tramando no conto. Pode-se dizer que os seus olhos não conseguem focar de maneira correta um ponto no espaço, para fazer com que nós, leitores, também não tenhamos certeza quanto ao que ela realmente vê. Pode ser que todas essas ocorrências de invasão das formigas tenham sido resultado de uma deformação sofrida pelas retinas da personagem, mais uma forma de se instalar a ambigüidade na narrativa. Note-se que ela, entretanto, recorre ao auxílio de uma lupa para descobrir a origem das formigas, o que parece ser uma última alternativa para desvendar essa situação misteriosa:

Examinei com a lupa debaixo da porta, sabe que não consigo descobrir de onde brotam? (p.37)

De acordo com as colocações de Bachelard sobre a visão possibilitada pela lente de aumento posta na realidade, "o homem com a lupa toma o Mundo como um novidade" (1993,p.163), mas não a lupa da personagem, que lhe nega a visão da imagem, mais ainda o conhecimento ou a origem do acontecimento. É que a

topoanálise realizada por Bachelard deve ser vista com cuidado e ser ajustada às lentes que operam com o texto moderno. Neste, há um modo de lidar com as imagens que trai a simbologia contida naquela "poética" idealizada por Bachelard.

Próximo ao desfecho do conto, vê-se que as atitudes tanto da prima, como da personagem-narradora, passam a ser semelhantes às das formigas, como se houvesse uma troca de personalidades. A narradora, por exemplo, descreve as atitudes de uma formiga: "Uma formiguinha desgarrada sacudia a cabeça entre as mãos" (p.37) e, logo a seguir, repete ela mesma o comportamento do inseto: "Apertei entre as mãos a cabeça dolorida" (p.37), enquanto sua prima começa a falar baixo, como que reproduzindo um som que pudesse ser emitido por uma formiga: "Ela falava num tom miúdo como se uma formiguinha falasse com sua voz" (p.37). Essa simbiose de comportamentos faz com que as personagens adquiram a fragilidade das formigas e estas, em papéis invertidos, passam a agir como se fossem seres superiores aos humanos e acabam por dominar o quarto, como um exército numa guerra, expulsando as jovens de seu território.

O cheiro do quarto fica mais intenso, as formigas mais rápidas, enfim, tudo parece se ajustar para que o esqueleto retorne à vida. O clima de suspense e terror aumenta a tensão que envolve as personagens, levando-as a fugirem do quarto da pensão.

Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende. O esqueleto está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui. (p.38)

No final da narrativa vê-se que ocorre o inverso do que há no início, ou seja, a focalização do espaço parte do menor (formigas e ossos do anão no caixote) para

o maior: o quarto, a casa e seu exterior, como se houvesse uma tentativa de se apagar, aos poucos, toda a ambientação sinistra que se foi formando em torno das personagens. Tem-se a impressão de que a própria narrativa vai fechando, gradativamente, as portas desse universo estranho e mágico. A última imagem que se tem da casa é de suas janelas-olhos, em especial a janela vazada, ponto de abertura para o exterior, mas também a exibir um olhar sinistro voltado ao interior; apesar de "cega," fica a olhar para a narradora, como numa última tentativa de trazê-la de volta para o mundo misterioso que foi construído no quarto do sótão, porém "o outro olho era penumbra". Sinal de que reserva só para e em si mesma os sentidos. É um final que nos remete ao começo, compondo uma circularidade que parece reter o fantástico em seus limites. O que ata os dois momentos do conto é a presença incômoda do espaço - a casa- que atrai as personagens, quer na entrada, quer na saída, pois exhibe concretamente em sua fachada as marcas do estranhamento. A janela com olho vazado ostenta o sinistro da mesma forma que a rachadura na parede externa da casa dos Usher, no conhecido conto de Edgar Allan Poe. Embora com situações narrativas distintas e com linguagens específicas, os dois contos exploram um recurso clássico do gênero fantástico: o terror está no espaço, é só olhar para este que aquele se torna real. Diferentemente do conto de Poe, a casa deixada pelas personagens não acaba ruindo à medida que elas se afastam, mas se "só a janela vazada" as via e o resto era penumbra, é porque o espaço se apaga como referência plena ou como recordação para as personagens. Sua presença já pertence ao passado.



4.2. "O dedo" ou o encontro prazeroso com o macabro

No conto "O dedo", o insólito, nessa narrativa, aparece na primeira frase proferida pela personagem-narradora, na abertura da narrativa: "Achei um dedo na praia". (p.41). Mais estranho que o dedo encontrado é a naturalidade com que a personagem revela a descoberta, atribuindo-lhe uma normalidade como se fizesse parte de seu cotidiano. Por outro lado, essa revelação inicial confere à narrativa, de imediato, um tom macabro, já que se abre a possibilidades grotescas sugeridas pelo objeto. Trata-se, portanto, de uma situação que difere das demais em outros contos de Lygia, nos quais o insólito se infiltra aos poucos e vai propiciando transformações ao longo da narrativa. Neste conto, ao contrário, o leitor é colocado de saída diante de algo que o incomoda, por isso a relação texto-receptor parece se projetar mais intensamente que em outros.

O interessante é que o dedo aparece na praia misturado a objetos corriqueiros: conchas, gravetos, carcaças de peixes, pedras, destacando-se dos demais justamente por não fazer parte do universo marítimo e trazendo em torno de si uma aura de terror, mistério e curiosidade.

O dedo, no início, é "vislumbrado" pela personagem-narradora, ou seja, ela não consegue enxergá-lo com nitidez, fato que a deixa confusa quanto ao que seria realmente o objeto encontrado:

Tive que recorrer aos óculos: o que seria aquilo? Só depois de aparecer o anel é que identifiquei meu achado, o dedo trazia um anel. Faltava a última falange. (p.41)

Um dedo separado de um corpo é por si só algo desagradável de se imaginar, mais ainda pela forma como vem descrito pela narradora. O fato de estar incompleto ("faltava a última falange") causa repulsa (até mesmo no leitor), pois envolve a imagem de mutilação, de dor, da incompletude do ser e, também, da fragilidade do homem.

Outro recurso que não está presente nas outras narrativas analisadas e que comparece nesta é a referência ao próprio relato, por meio de reflexões metalingüísticas que apontam para a enunciação. É nesse momento que a personagem reconhece a frieza com que conta o episódio, confirmando o que comentamos anteriormente: a desenvoltura natural da narradora incomoda mais que o objeto narrado: "Não gosto nada de contar esse episódio assim com essa frieza, como se ao invés de um dedo eu tivesse encontrado um dedal". (p.41). Assim, a narradora protagonista é um eu que procura quebrar a ilusão realista, através de alusões ao modo de narrar e também através de um recurso singular: o desdobramento em outra que passa a focá-la. Contrariamente ao que se poderia pensar, o relato em primeira pessoa não serve para expor com maior nitidez a imagem do narrador, mas para torná-la ainda mais implícita, conforme a opinião de Todorov: "E toda tentativa de explicitação só pode conduzir a uma dissimulação cada vez mais perfeita do sujeito da enunciação; esse discurso que se confessa discurso não faz mais que ocultar com pudor sua propriedade de discurso" (Todorov, 1971, p.126).

Ao entrar em contato com seu duplo, "sua face lúcida" segundo confessa, a narradora-protagonista acaba criando um jogo de dissimulação que acentua o inusitado da situação relatada, na qual lucidez e loucura se fundem, impregnando-se

mutuamente. A princípio, essa outra desdobrada da narradora procura frear os possíveis exageros cometidos por esta ao trazer do passado a história que passa a relatar. Mas essa lucidez ou controle não se sustentam por muito tempo; o impulso para a convulsão e o excesso é o que alimenta a narrativa. O modo de narrar da protagonista, sua linha de pensamento é diferente do seu outro eu; se ela quer expor aos leitores um acontecimento significativo, enfatizando ao máximo cada descoberta, a outra, que a vigia com "seu olho gelado", exige da narradora um distanciamento emocional do fato para que se mantenha na posição tradicional de um narrador: isentando-se de comentários, restringindo-se, portanto, a relatar os fatos sem opinar sobre eles.

Vamos — diz ela — nada de convulsões, sei que você é da família dos possessos, mas não escreva como uma possessa, fale em voz baixa, sem exageros, calmamente. (p.41).

Esse outro eu, que passa a dialogar com a personagem-narradora numa eterna vigilância, acaba por desconcentrá-la e a desviá-la do caminho que pensava seguir para narrar o seu achado. Observa-se, porém, que existe um certo acordo entre elas, uma vez que há um tipo de relacionamento "cármico" entre as duas figuras femininas (duas versões da mesma mulher) e, com isso, a narradora aprende a conviver com essa sua outra imagem:

Não nasceu comigo mas vai morrer comigo e nem na hora da morte permitirá que me descabele aos urros, não quero morrer, não quero! Até nessa hora sei que vai me olhar de maxilares apertados e olho inimigo no auge da inimizade: Você vai morrer sim senhora e sem fazer papel miserável, está ouvindo? (p.41-42)

A outra, a mais prudente e controladora, encerra a discussão ao encarar a narradora com seu "olho lógico" e sentenciar sobre os possíveis devaneios que podem aparecer durante a narrativa: "não exorbite". Ela representa a consciência dos

perigos que podem vir da desmedida no trato com a realidade. A preocupação do outro eu da narradora com o exagero é marcante no início do conto, o que se justifica, pois a temática do dedo que ainda vive, apesar de morto, encerra, em si mesma, o próprio exagero, o absurdo a que pode chegar uma situação quando motivada pelo grotesco. Sem dar atenção ao conselho de seu duplo, a narradora insiste em seu caminho e a retomada da narrativa sobre o dedo se dá com um “fechar de portas” metafórico, para que assim possa dar continuidade ao seu relato, sem futuras interrupções por parte do outro eu: “Fecho a porta. Mas então eu ia dizendo que passeava por uma praia (...)” (p.42). É como se fechasse os ouvidos a essa voz da consciência que quer racionalizar seu universo ficcional, limpando-o de vãos irreais. É a esses vãos que ela se lança, sem temer os riscos de sua aventura.

O mar funciona como agente modificador das coisas que traz à areia e esse poder de transformação se reflete naquilo que é depositado na praia: “coisas da terra longamente trabalhadas pelo mar” (p.42). Mas o dedo irrompe nessa mistura de detritos como um objeto que resiste à transformação, justamente por sua natureza singular e constituição grotesca; ele é o humano desfigurado e o que incomoda e arreia o leitor é exatamente o deslocamento desse membro do corpo a que pertence para figurar num espaço alheio à sua conformação.

A relação da personagem com os objetos deixados pelo mar é a de possuí-los, daí o gesto obsessivo de guardá-los, ato que se vai reiterando pelo discurso narrativo (cinco vezes) como a reiterar o próprio desejo ou compulsão pela posse. Cada repetição do verbo funciona como a negação de uma perda até esbarrar na presença perturbadora do dedo; aqui se dá a recusa do guardar.

Guardei na sacola uma pedra redonda e cinzenta, tão polida que parecia revestida de cetim. Guardei um grosso pedaço de cipó ondulado, silhueta de serpente se endireitando para o bote. Guardei um punhado de pequeninas estrelas-do-mar. Guardei um caramujo amarelo, o interior oco e roxo se apertando em espiral até a raiz inatingível. Guardei uma asa de concha rosa-pérola. O dedo não guardei não. (p.42)

Note-se a especificação minuciosa dos objetos guardados, procedimento que assinala uma óptica singularizadora da linguagem, ao ir recortando os elementos observados por meio de uma caracterização cuidadosa, atenta e excessiva: há uma carga intensa de adjetivos e sensações visuais — cor, volume, tamanho, forma, — que reforçam a fixação da narradora em percorrer a intimidade desse mundo de coisas minúsculas que recolhe (o interior do caramujo até sua raiz, a ondulação do cipó como serpente). É como se o pequeno adquirisse imensas proporções, graças ao olhar que o singulariza ou, como diz Bachelard, “a atenção é por si só uma lente de aumento” (1993, p.167). O curioso, porém, o que poderia ser conforto ou prazer para o olhar se transforma repentinamente em algo que espanta; a enumeração de elementos (pedra, cipó, estrela-do-mar, caramujo, concha) é abortada pela presença do dedo e é isso que engendra o grotesco. O olhar da narradora, que até então vinha armazenando, guardando as provisões dos objetos, filtra essa recepção ao esbarrar num corpo estranho ao conjunto. Por outro lado, ao figurar junto com esses elementos naturais (fósseis e moluscos), é como se o dedo conservasse, assim como eles, um ser adormecido na sua forma, pedaço de vida, não simplesmente abortada, mas esboço de órgãos em potencial. Aqui cabem as palavras de Bachelard sobre essa espantosa correspondência entre esses seres em formação: “Os moluscos, como os fósseis, são tentativas iguais da Natureza em preparar as formas das diferentes partes do corpo humano: são pedaços de homem, pedaços de mulher” (1993, p.125).



A recusa em guardar o dedo não significa asco ou medo, pois o realismo da imagem se complementa com o tratamento poético que a transfigura: “uns restos de ligamentos e tecidos flutuando na espuma das pequeninas ondas”(p.23). Para além da fisiologia objetiva e material, há um sentido que flutua nesse corpo que se oferece como tecido impalpável, ao mesmo tempo concreto e abstrato, acessível e inacessível. Daí o prazer de entrar em contato com algo diferente do habitual, a pairar na sua (ir)realidade, porém é preciso conhecer melhor o objeto, o que implica uma aproximação maior com ele. No início, a narradora faz uma comparação dos restos de ligamentos do dedo com carcaças de peixes que escaparam de redes de pesca, mas, ao contrário dos peixes, o dedo é a confirmação de que, no passado, acabou enredado em malhas mais sutis que o trouxeram à realidade da praia. A presença do anel no dedo, ou no que se afigura ser um dedo, mostra a ligação do natural com o artificial, como se o anel viesse colocar uma impureza à pureza e limpeza do dedo “lavado e exangue”, branco como os peixes. E mais ainda, “a mundana presença do anel” indicia uma morte não-natural “numa praia onde a morte era natural” (p.42).

A partir desse momento, desenvolve-se na narrativa um longo parágrafo para que seja focalizado o contato íntimo da narradora protagonista com o objeto encontrado. É um trecho que merece comentários devido às características especiais de sua construção. Nele, a microfocalização do objeto associada ao posicionamento introspectivo da personagem criam uma situação incomum. A aproximação com o anel (“Inclinara-me para ver melhor (...)”) se complementa com outro gesto — o de recorrer aos óculos — com o intuito de focar melhor a imagem, pois até então o que a personagem faz é levantar hipóteses sobre o que seria a sua descoberta: “um feixe

de fibras de algodão”, “vértebra meio descarnada”, “coluna vertebral de um grande peixe”. Parece que há um retardamento proposital por parte da narradora em dar um veredito sobre o dedo, pois assim ela pode, a partir de um único objeto, “ver” várias imagens possíveis, o que denuncia seu poder de abstração em torno de algo desconhecido. Em sua descrição minuciosa do encontro do dedo, percebe-se embutido o processo de desautomatização do real, pois é a primeira vez, de fato, que tal situação ocorre na vida da personagem.

Agora que a água se retraía eu podia ver um aro de ouro brilhando em torno da vértebra, cingindo-a fortemente, enfeixando as fibras que tentavam se libertar, dissolutas. Com a ponta do cipó, revolvi a areia. Era um dedo, dedo anular, provavelmente, com um anel de pedra verde preso ainda à raiz intumescida. (p.43)

Essa água que se retrai para deixar a descoberto o objeto é uma metáfora da limpeza dos olhos para ver desarmado, não encoberto pela “água” poluída dos hábitos condicionados e imagens previsíveis. Por isso é que “podia ver” realmente o que se oferecia, mesmo em sua total estranheza. O que os olhos da narradora reconstroem com sua visão não é apenas o objeto mas um dinamismo grotesco, que já não pertence ao dedo em si mesmo e sim à maneira delirante que o vê: o aro que cinge a vértebra com força, as fibras que tentam se libertar do aro.

Essa contemplação obsessiva do dedo impulsiona outro movimento, o do exterior para o interior, ou seja, o que parte da imagem vista rumo às imagens fabricadas pela imaginação exorbitante da narradora, às voltas com hipóteses sobre a origem do objeto, sua história, a possível dona. Abre-se, assim, um leque de possibilidades que vão sendo expostas uma a uma na narrativa.

Na sondagem microscópica do dedo desponta um elemento essencial à caracterização, não apenas desse insólito membro do corpo humano, mas também

da imagética obsessivamente trabalhada pela autora em seus contos. Trata-se das unhas, a que já fizemos referência em nossa análise, motivo recorrente nas narrativas e que desperta estranhas reflexões nas personagens. Segundo a narradora, o dedo não tinha a última falange e, portanto, faltava também o que poderia tê-la feito recuar, a unha: "penso que se restasse a unha certamente eu teria fugido, a unha é importante demais" (p.43). Por que importante? Porque sua presença denunciaria certos traços ligados a uma origem ou identidade, o que a narradora quer reconstituir por si mesma, sem essa entrega por parte da unha; ausente esta, é possível desentranhar sentidos para a montagem de sua história. Graças ao "estado de despelamento", que fizera o pedaço de dedo "adquirir a feição de um simples fruto do mar" (p.43), é possível à personagem descomprometer-se de qualquer identificação absoluta. Mas ainda há algo que a incomoda e impede o seu descomprometimento em relação ao objeto — o anel. É este que propicia o desenvolvimento da narrativa, porque estimula a narradora à construção fantasiosa de uma diegese que parece não ter fim.

As hipóteses de afogamento, suicídio e crime, vão se desenrolando como se trazidas em ondas pelo fluxo ininterrupto das divagações do eu-narrador, muito mais propenso a exercitar seu imaginário do que a aproximar-se da veracidade dos fatos. O suposto afogamento, por exemplo, é descrito com uma tal riqueza de detalhes que o realismo da cena acaba cedendo à subjetividade engenhosa, que o afoga em excessos. A idade da mulher, seu nível social, os gostos e hábitos dessa mulher, tudo parece atender a uma reconstituição delirante que só pode culminar na metáfora insólita do final. A imagem da onda que leva a mulher é a de um esparadrapo gigante de sal, aderindo fortemente ao seu corpo e envolvendo-a por inteiro, até conduzi-la à

morte. A hipótese construída por essa descrição está longe de atender às advertências que “a outra” fizera à narradora antes de iniciar o seu relato; a exorbitância toma conta da narrativa e o fantástico é uma das faces desse exagero: “...e foi se cavando cada vez mais alta, mais alta, Deus meu, tão grande!” (p.43)

Ao propor outra hipótese de morte que explicaria o encontro do objeto, a do suicídio, a narradora permite que sua história se cruze com outra, trazida à tona de seu discurso narrativo. A mulher seria uma suicida, “dessas que entram de roupa pelo mar adentro, que o desespero é impaciente, mal teve tempo de encher os bolsos com pedras”. (p.44). Não se pode deixar de ver nessa figura feminina, que enche os bolsos com pedras e se lança ao mar, outra personagem, recuperada aqui metaforicamente pelo conto de Lygia: trata-se de Virginia Woolf, cujo suicídio (real) parece servir de pré-texto ou motivo que permanece com sua carga de sentidos indecifráveis, por isso estimulantes ao deciframento.

A última hipótese sugerida, a de um suposto assassinato, um crime passionai com seus típicos ingredientes (mulher bonita, marido rejeitado), é a mais detalhada pela personagem-narradora, e é relatada com toques de suspense e terror, como numa cena cinematográfica.

O flagrante da traição, “ai, como dói!” A premeditação no escuro, tão profundo o silêncio no quarto que podia se ouvir o murmurejar do pensamento, roque-roque. Ela acorda em pânico no meio da noite, “mas que barulho é esse?” Um camundongo?” Ele se aproxima sem poeira. Sem emoção. No banheiro cintilante a proximidade da água facilita demais, os crimes deviam ser cometidos perto de cascatas. (p.44)

Note-se a montagem simultânea de ações, pensamentos, gestos, a alternância rápida para focalizar “ela” e “ele”, a descrição do local - enfim, espécie de câmera móvel acionada pela retina febril da narradora para compor seu relato.

Esse *flashback* criado pela narradora acaba apresentando características singulares, na medida em que é fruto de uma intenção que não busca autenticidade, ao contrário, essa reconstituição de fatos imaginados vai, mais uma vez, investindo em seu poder desmedido de adulterar ou falsear a verdade para atender ao desejo irrefreável de se apegar ao ato de contar. Daí a função dos detalhes; eles não autenticam os fatos, antes intensificam o tratamento ficcionalizante que a eles se dá. O encadeamento dos elementos até segue uma lógica para ir compondo o possível assassinato, mas não é isso que conta, pois o leitor sabe de saída (o seu *álibi*?) que tudo não passa de divagações desmedidas a partir de um dedo encontrado numa praia pela protagonista. Na história criada por ela, parece haver uma semelhança entre o assassino virtual e a própria narradora, já que ele se envolve também com os detalhes: “idéias miúdas”, “objetos miúdos”. A intrigante caixinha de sabonete que o homem carrega permite uma ligação com o assassinato, pois nos traz à mente a idéia de mutilação da vítima, ou seja, a dona do dedo sendo atirada ao mar, por partes, como num crime bem planejado, sem testemunhas, a não ser a própria narradora, já que “assiste” a tudo com o poder criativo de sua ficção.

Por que será que cabeça de assassino fica do tamanho do mundo? Um porta-chapéu. Mas se ninguém mais usa chapéu? ... Se sobrou a cabeça não sobrou o dedo que na manhã de garoa ele deixou no mar. O anel foi junto, era tão afeiçoado à carne que se recusou a sair e ele não insistiu, ficasse o dedo com seu anel, que sumam os dois! (p.45)

O poder de sua ficção é tão fantástico que a narradora vai penetrando aos poucos em sua própria narrativa, questionando sobre o comportamento do assassino, que parece se auto-denunciar com sua cabeça enorme e seu chapéu. Além disso, ela começa a exorbitar, aumentando o tamanho das imagens que usa para descrever a situação narrada (“cabeça do tamanho do mundo, um porta-

chapéu”), o que denuncia uma deformação das proporções reais, para se introduzir o irreal. O anel, por sua vez, adquire vontade própria, recusando-se a se separar do dedo, como se cumpliciando com sua portadora e possibilitando a criação de curiosa projeção metonímica: ao deixar que ficasse preso, “afeiçoado” à mulher, e que sumissem os dois, é como se o assassino pudesse transferir a essa “união” ou não-separação aquela que ele impediu. Uma espécie de vingança grotescamente armada para cima do objeto. Nota-se, portanto, que a narradora pode, assim, penetrar até nos pensamentos de sua personagem ou “criatura”, o assassino, pois, na condição de “criadora” tem a possibilidade de introduzir em sua história elementos fantasiosos, distantes da realidade, mas compatíveis com sua intuição, com sua criatividade.

O interessante, nesse conto de Lygia Fagundes Telles, é a relação que se cria entre dois impulsos ao longo da narrativa: o olhar para o objeto, este em si mesmo estranho, portanto a percepção do exterior, complementa-se com o olhar para dentro do sujeito: o olhar que exercita seu poder criativo de lidar com as imagens vistas. Por isso é importante a correspondência de procedimentos entre os dois impulsos desse exercício do olhar; à minúcia e ao exagero na focalização do dedo, observado em sua mais íntima e descarnada constituição, corresponde a projeção fantasiosa de detalhes ligados a fatos que afloram de modo mágico do objeto visto. Portanto: o conto constrói uma situação para mostrar que o poder da ficção está na estratégia com que se opera com as imagens e não nelas em si mesmas. Que importância teria o dedo como argumento para dar origem ao conto, um objeto encontrado por acaso e flagrado na sua realidade grotesca e material, destituído de qualquer poeticidade? Onde estaria o funcionamento poético dessa ficção? A narrativa se faz, desde o início e à revelia do duplo da narradora, como um

jogo com o excesso, ou melhor, como um exercício de observação e construção cujo efeito é o de reforçar ao máximo as impressões e sensações produzidas pelo objeto, função que é, afinal, própria da linguagem artística, como nos lembra Chklovski. Se não, vejamos.

Ao final da narrativa, a narradora volta a focalizar o dedo, após suas divagações, e é impelida a mais uma digressão em seu contato com a imagem: a evocação de “um quadro surrealizante” (p.45) que passa a descrever.

Lembrei-me de um quadro surrealizante : uma praia comprida e lisa, de um branco leitoso com flores brotando na areia, flores-dedos e dedos-flores. No quadro, o insólito era representado por uma gota de sangue pingando nítida da ponta de um dedo. No meu achado, o insólito era a ausência do sangue. E o anel. (p.45)

No quadro descrito, nota-se que a justaposição dos elementos flores e dedos nos sintagmas com composição invertida faz com que eles percam suas características específicas para comporem uma imagem insólita em que um é simultaneamente o outro e vice-versa, possibilitando a troca de funções e sentidos entre eles. A imagem pintada/escrita por essa linguagem desreferencializa os dois signos que passam a ser percebidos como novas realidades, engendradas a partir da relação que despertam com o receptor. Este, assim como a narradora-protagonista, é impelido a desautomatizar sua visão para re-compor outra visão dos objetos flores e dedos, inscrevendo-os noutra ordem de percepção e com outra montagem. Entre flores e dedos opera-se uma metamorfose, pois um se transforma no outro, mas o que interessa nesse processo não é o resultado e sim a passagem ou a transformação pela qual um se torna outro - uma técnica de composição que o Surrealismo exercitou e exibiu em inúmeros quadros (Dali, Magritte, De Chirico, Yves Tanguy ...). É com eles, afinal, que o “quadro surrealizante” da personagem dialoga

sem, entretanto, explicitar a fonte. Interessante é a explicação que ela dá para o insólito dessa pintura evocada: ele está na gota de sangue que pinga da ponta de um dedo, imagem que perturba ou viola a estabilidade do conjunto, na medida em que desloca a representação habitual (gota de água a pingar de uma flor) para transformar esses dedos-flores em imagem desestabilizadora; o sangue é metáfora da “violência” operada na imagem convencional, é marca de um estranhamento. O mesmo estranhamento que se verifica no dedo encontrado pela personagem; o que o torna insólito, diferentemente do quadro, é a ausência de sangue, portanto o apagamento de qualquer violência, a sua existência de dedo para além do corpo assassinado.

Mas a evocação do quadro descrito revela, também, que a fixação da narradora por um tipo de situação ou motivos mórbidos, é um prazer estético, na medida em que observa e se deleita com o que os objetos e as artes podem lhe proporcionar. Desse modo, a catarse, por meio da qual a personagem se vincula ao objeto que observa fascinada, vem de imagens grotescas, pouco “agradáveis”, mostrando que ela, enquanto leitora-observadora do meio em que vive, transforma o que seria desprazer para muitos (o contato com o dedo) em prazer. Ou, como explica Kayser (1986, p.121), “a literatura de horror transmite medo ao leitor, coisa que ele por si mesmo procura; deseja mostrar-lhe abismos, à cuja beira ele próprio se posta de bom grado”. Um medo prazeroso, portanto, no qual coexistem distância e aproximação, realidade e delírio, contenção e desmedida.

O pensamento, apenas esboçado, de retirar o anel do dedo e guardá-lo é eliminado pela consciência vigilante que transforma a tentação em horror e a idéia



em absurdo: "Expulsei-a, repugnada. Horror." (p.45). Entretanto, mais absurda que a idéia do "furto" do anel é a da cobrança do anel pela dona do dedo, como se pedindo aquilo que lhe pertence. Absurdos que se legitimam, afinal, porque tecidos numa malha fantástica que, desde o início da narrativa, vem-se fazendo. Essa mulher virtual surge em uma imagem mais forte do que no início: ela não é mais a vítima de um acidente ou assassinato, agora ela é, segundo a narradora, "a dona do mar", uma figura, portanto, ameaçadora que mostra a transformação do dedo. Se antes, este era um objeto manipulável pela narradora, que parece ter o poder de decidir sobre sua origem, questionando-o e revirando-o de todos os ângulos para decodificá-lo, agora esse dedo adquiriu força, poder e não se deixa dominar. Chega-se a um mundo onde, segundo Kayser (1986, p.128), "as partes se apresentam como seres por si, o inanimado surge como animado e o absurdo torna-se o absurdo da linguagem." A parte — o dedo — tem mais poder que o restante do corpo da mulher, pois se constrói, ao olhos da narradora e do leitor, como uma imagem plena, não por seu próprio estado, mas pela intensa figuração realizada pela visão da protagonista. Experimentado já o prazer estético, o objeto que o provocou não é mais necessário; o "enterro" do dedo é metáfora dessa eliminação ou *morte* da imagem, como se já fruída ao máximo de suas potencialidades perceptivas e cognitivas.

Com a ponta do cipó, cavei rapidamente um fundo buraco e nele fiz rolar o dedo. Cobri-o com o tacão do sapato e na areia tracei uma cruz, intuí que se tratava de um dedo cristão. (p.45)

O objeto, por mais insólito e grotesco que tenha sido, cumpriu sua função. Por isso, é preciso que seja levado pelas águas do mar, as mesmas que o trouxeram à praia e que possibilitaram a construção da narrativa. No movimento da água-



escrita, vida e morte, criação e desconstrução, natural e sobrenatural confluem como impulsos complementares. Ao final, a “água já tinha apagado tudo”, menos os efeitos do discurso ambíguo que ela movimentou.

Os Mistérios da criação: as relações entre ficção e realidade

Acredito que apenas um terço de nós mesmos é visível. É esse invisível que me encanta e que eu procuro vislumbrar neste ofício de escrever. Ponte para o sonho, porque sem o sonho creio que a vida acabará por se tornar completamente insuportável. (Lygia Fagundes Telles)

Após analisarmos os processos de desautomatização do real e suas implicações na obra de Lygia Fagundes Telles, observamos sua preocupação em construir uma realidade interna, que parece fruir bem mais do poder de ficcionalização operado pela linguagem que dos desgastados vínculos com a realidade externa. Não somente esta é insuficiente para dar conta da densidade das sensações e percepções do sujeito, como a linguagem narrativa também deve distender suas possibilidades de construção para além do previsível. Para Sônia Régis (1981, p.11), o texto de Lygia se apresenta como uma tela onde a autora vai gravando detalhes e desenhando contornos até completar a tapeçaria da sua intenção (intuição criativa)."

A tapeçaria, imagem recorrente nas narrativas da autora, funciona, desse modo, como metáfora da própria criação artística e parece conter em seu interior os mistérios dessa composição. As narrativas presentes em sua obra se afiguram como se nascessem do mesmo processo de tessitura de uma tapeçaria, como explica Silva (1986, p.2): "primeiro, os elementos aparecem meio apagados, depois ganham a conformação de um esboço, em seguida se delineiam e ganham cores, acabando por adquirir vida própria. Por sua vez, as situações parecem de maneira geral sustentar-se

num tecido gasto, demasiado enfraquecido; todavia, sua constituição interna guarda forças bastante significativas, ao mesmo tempo atraentes e cheia de risco.”

Tal concepção de traçado da narrativa nos faz voltar a Umberto Eco e à imagem que utiliza para servir de metáfora ao texto narrativo: o bosque. Aproveitando a metáfora criada por Jorge Luis Borges, Eco percorre as múltiplas trilhas desse espaço simbólico para compor sua análise da ficção. Assim como a tapeçaria, o bosque é feito de traços/marcas entrançadas que ora se bifurcam, ora se apagam, convidando o leitor a optar e a traçar o seu caminho, mesmo correndo riscos. E é isso o que fascina: a escolha pode levar ao enredamento, mas também ao encontro de saídas inesperadas, surpreendentes. É a transitividade ou a possibilidade de percorrer/decifrar os caminhos que singulariza o universo da ficção: “Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.” (Eco, 1994, p.12). Ou ainda fazer outra opção: permanecer à espreita, numa atitude de emboscada, parado à espera de algum sinal para prosseguir. É só nos lembrarmos novamente da “tapeçaria” de Lygia, em seu conto “A caçada”, onde figura a imagem do caçador oculto atrás da árvore, à espera (da caça? do outro caçador?), suspenso num não-acontecer plurissêmico.

As sutilezas da composição dos contos de Lygia Fagundes Telles parecem ser homólogas às da tessitura de uma tapeçaria desde seu início, com os esboços, os contornos até seu preenchimento. Nesse ponto, talvez, esteja a diferenciação composicional que varia de escritor para escritor. O tecido ou motivo utilizado por Lygia



pode até estar "gasto", pois percebemos que existe uma certa recorrência dos motivos que vigoram em suas narrativas, mas a trama dos fios é o que dá sustentação à obra dessa autora, sendo, também, parte fundamental de todo processo de criação artística. Ou, como conceitua Tomachevski em seu ensaio "Temática" (1978, p.p.169-204), "não é suficiente escolher um tema interessante (...) É preciso simpatizar, indignar-se, rejubilar-se, revoltar-se. Dessa maneira, a obra torna-se atual no preciso sentido do termo, porque age sobre o leitor acordando nele emoções que dirigem sua vontade".

Ajustou os óculos que escorregavam do nariz para examinar de perto a tapeçaria que ocupava o centro da parede. Então era esse o terrível bosque verde-negro com a sombra de um castelo tão remoto lá no fundo que era mais para ser adivinhado do que vislumbrado. (Telles, 1989, p.189)

A intenção ficcional de Lygia talvez esteja, como nesse remoto instante de percepção do "castelo lá no fundo" deixado pelo criador da tapeçaria, em colocar nas mãos de seu leitor uma lupa ou óculos que lhe possibilite ver o que está escondido nos interstícios do tecido. Uma situação mais interessante para o leitor do que encontrar tudo às claras. Como diz a própria autora, seus contos são portas abertas ao imaginário e, assim, a possibilidade de concretização desse imaginário, por meio da escritura ficcional, é o que torna suas narrativas atraentes, sendo o momento da criação o que mais traz prazer à escritora: "Gostei tanto da invenção que ela acabou sendo verdade, aprimorei-a". (Telles, 1980, p.147). Aprimorá-la significa, ao contrário do que se poderia pensar, não enriquecê-la ou embelezá-la, mas torná-la ambígua, plena de sinais obscuros, porém instigantes, que devem ser decifrados pelo leitor. O aprimoramento constitui, afinal, um investimento maior no próprio processo da ficcionalidade.

Segundo Sônia Régis (1981, p.11), “não há intenção na obra de Lygia de delimitar o real ou o imaginário. O real é o imaginário realizado: o espaço criado pela palavra. Espaço onde cabe também o lugar da interpretação do leitor; sobra sempre uma ponta de fio para ser desenrolada do labirinto de suas histórias”. É importante esta colocação porque ressalta uma noção fundamental para se compreender a obra da autora: real e imaginário não existem como espaços paralelos e distantes, mas sim como esferas que se criam mutuamente, um está contido no outro. Trata-se de uma visão muito próxima à dos surrealistas, como já analisamos, cuja proposta estava justamente em promover essa conjunção dos contrários por meio de uma linguagem desestabilizadora em que as noções de realidade e irreabilidade se tornam relativas e igualmente válidas. Uma vez que penetre nesse jogo labiríntico, o leitor passa a ser engolido por uma curiosa teia de verossimilhança desenvolvida pela palavra criadora da autora. Nessa diadética entre a narrativa e o leitor, este deve se comportar como aquele que está diante do oráculo, conforme nos adverte Umberto Eco: a fala que recebemos não é uma revelação e sim contém sinais que impulsionam a um conhecimento ilimitado, “porque assume a forma de uma contínua interrogação”. (1994, p.122). O mistério é tão mais profundo quanto mais intrincados os caminhos traçados para atingi-lo.

Fundamental nesse contato com uma “verdade” que deve ser desentranhada das coisas é o olhar, categoria que propicia experiências insólitas, instauradoras do fantástico nas narrativas. Não se trata de um olhar inocente, superficial ou acomodado a verdades estabelecidas, mas aquele que se apropria do objeto focado e o transforma, segundo os desejos do sujeito, como o personagem do conto “Os objetos”, por exemplo:



Quando olhamos para as coisas, quando tocamos nelas é que começam a viver como nós, muito mais importante do que nós, porque continuam. (Telles, 1986, p.12)

Esse olhar para as coisas quase nunca é um olhar desarmado, porque se faz investido de poderes capazes de atravessar “a visão pura e simples”, rompendo com o “mundo plano sem mistérios”, segundo Todorov, para facultarem “a visão indireta”, única via para o maravilhoso”. (1975, p.130). Esses símbolos mediadores entre o eu e o mundo podem ser concretos ou abstratos, quer estejam fora ou dentro do sujeito, o importante é que lhe devolvam um imagem em profundidade, subvertida, falseada, não mais ligada diretamente ao mundo mas “uma imagem do mundo, uma matéria desmaterializada”, expressões de Todorov. Enfim, uma imagem que cria a sua própria razão e incorpora o princípio da não-contradição. Óculos, lentes, espelho, são instrumentos que propiciam essa experiência do olhar, pois desfazem a relação transparente entre o olho e o objeto para trabalharem a ambigüidade ou opacidade dessa relação. Falseiam a visão normal para provocarem uma perturbação ou estremeimento: o mesmo se torna outro, o familiar estranho, o próximo distante. Talvez o melhor exemplo dessa metamorfose, construída com tintas macabras e geradoras do espanto, é o conto “A estrela branca” que analisamos. A insólita alegoria criada em torno da situação de transplante dos olhos embaralha com tanta intensidade os planos do real e do imaginário, que acaba tornando impossível a permanência dessa convivência; é preciso afogar, literalmente, os olhos nas águas do rio - “espelho” em que o personagem se mira e vê o absurdo de sua dupla identidade.

Mas o olhar nem sempre é exercitado com esse delírio transfigurador, que distende os limites do fantástico até o impossível. A visão também se arma de "instrumentos" falseadores da realidade, porém situados no interior do sujeito e utilizados como portadores de uma imagem outra, contrária à monotonia insípida do cotidiano. É então que o sonho, o desejo, o imaginário atuam como criadores de novas realidades, não mais aquelas saturadas da visão pragmatizada, mas aquelas em que a percepção (prazer) degusta as ambigüidades do próprio processo de constituição do sentido. É quando o poder de invenção consegue desestabilizar e subverter os limites do real, transformado em objeto de manipulação pela palavra. Nos contos "Tigrela", "Emanuel", "Lua crescente em Amsterdã", por exemplo, os processos de transmutação operados pela óptica inventiva das personagens parece ser a única via de acesso a outra realidade - a que se libertou das normas codificadas, perdendo seu contexto familiar. O real parece ser definitivamente ignorado, para que se dê a definitiva instalação do irreal, plenamente incorporado pelas personagens. Esse desejo de "ver" e viver somente aquilo que o olhar visionário possibilita é uma constante na ficção de Lygia, presente em muitos de seus contos, como em "Verde lagarto amarelo":

...ela só via o broche, um caco de vidro que Eduardo achou no quintal e enrolou em fiozinhos de arame formando um casulo, "mamãezinha querida eu fiz para você!" Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. (Telles, 1986, p.30)

Sônia Régis, no artigo "O amor: tatuagem da escrita" (1995, p.85), diz que para Lygia Fagundes Telles, "a ficção é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente. Seus contornos especulam a superfície do real, arranham-lhe o

contorno em busca do âmago dos sentimentos". Segundo a própria Lygia, "é pelas veredas de aparência fantasiosa e supérflua que se atinge em cheio a verdade — ou o que se nos afigura ser a verdade" (1981). Dessa forma, saímos de seus contos com a sensação de inquietação, causada por um texto no qual a idéia de realidade, desgastada e comprometida com o padronizado, é colocada às avessas. Em cada narrativa, a autora vai atingindo o centro de uma realidade que, aos poucos, se desmancha para dar lugar a uma outra, plena de significações.

Como vimos no conto "Negra jogada amarela", a questão do jogo é fundamental, funcionando como mais um elemento que favorece a manipulação do real para transfigurá-lo. Alimentado por sentimentos e sensações como o susto, a descoberta do prazer, o jogo está associado ao ato de criação, tão antigo em suas origens quanto as brincadeiras infantis, como se ambos compartilhassem as mesmas necessidades. É o que a autora comenta em *A disciplina do amor*:

Era um jogo da minha meninice - será que ainda brincam assim? Os olhos tapados com um pano, as mãos tateantes. Os sustos. Os gritos. Tiro o pano dos olhos e me vejo de corpo inteiro. Tão nítido esse corpo que conheço tão mal, como ele me escapa! Como posso entendê-lo se não tenho a menor idéia do que se passa lá por dentro? Vou de cabra-cega, às apalpadelas, tateante, o que em mim é realidade e o que é aparência? (Telles, 1980, p.147)

Lidar com o real significa, para a autora, jogar com ele, trapaceá-lo (termo barthesiano) a fim de melhor poder compreendê-lo. Ou ocultá-lo de vez, desistindo de entender. É que adivinhar o que está por trás da realidade, tapando os olhos, é tão excitante (mas distante do conhecimento) quanto ver a realidade a olho nu, sem venda alguma. O jogo infantil não é muito diferente da situação adulta, porque em ambas as

instâncias o que move o sujeito é a insatisfação, o desejo de ver aquilo que escapa, projetando-se numa esfera inatingível. Mesmo com os olhos destampados, não há como enfrentar o real a não ser às apalpadelas, tateante, como num jogo de cabra-cega; o que se encontra é sempre imprevisível. Eis o que o jogo nos ensina, assim como a criação.

Esse jogo com as imagens em movimento e com os sentidos contribui para a criação de uma realidade a se oferecer ambígua ao leitor, cuja função é a de contemplar seus enigmas, tentando decifrar seus códigos. O que se cria, enfim, é uma linguagem na qual está presente uma circulação de idéias e conceitos que, segundo Perrone-Moisés (1990, p.109), "funcionam como elementos que estimulam o leitor/observador a dar continuidade à criação". Pode-se dizer, também, que Lygia aceita o desafio da arte que é o de superar as formas comuns, do previsível e, dessa forma, romper com "a falsa harmonia e com o falso equilíbrio" (1980, p.47). Arriscar e correr riscos fazem parte tanto do processo de criação quanto da brincadeira de cabra-cega. Os claros-escuros da ficção se formam e vão sustentando a narrativa da autora, enquanto nós, leitores, também vamos, tateantes, em busca de seus significados. Ou, como coloca José Paulo Paes (1995, p.42), há na obra de Lygia a anteposição de planos: um primeiro plano iluminado pelo *spotlight* da auto-análise e um fundo de cena em cujas obscuridades o mítico e o inexplicável se emboscam.

Alguns motivos e imagens recorrentes na ficção de Lygia Fagundes Telles, como a obsessão pelo miniautresco, flagrado pelo recorte e focalização de detalhes que passam despercebidos pelo nosso olhar automatizado, mostram uma forma de



tratamento especial utilizado pela autora para revelar um mundo que, aos poucos, a narrativa nos abre, mesmo que desentranhado do grotesco ou repulsivo. É o que vimos, por exemplo, nos contos "O dedo" e "As formigas". Trata-se de um olhar que penetra na constituição íntima dos objetos, vencendo-lhes a aparência ou evidência, para recuperar uma percepção insuspeitada, feita de entranhamentos e espantos. Percorrer o objeto com o olhar é acompanhar o processo mesmo de construção dos sentidos, não a sua definição, mas os caminhos possíveis de um conhecimento que frui até mesmo os vazios e a não nitidez.

A fixação da atenção no minúsculo é um exercício a que se entregam algumas personagens dos contos de Lygia, prática, aliás, que pode estar vinculada à óptica feminina; nesta, a paciência do olhar que penetra as camadas interiores e diminutas do corpo está associada ao desejo, uma degustação lenta e inesgotável. No entanto, como não é o objetivo desta dissertação enveredar por essas questões, aqui fica apenas uma menção a essas relações, talvez a serem estudadas em outro trabalho.

Em "Herbarium", conto de *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*, encontramos a seguinte passagem:

Ele me deu a lupa e abriu a folha, que me importava a folha? Mas sua pele ligeiramente úmida, branca como papel com seu misterioso emaranhado de linhas, estourando aqui e ali em estrelas. Fui percorrendo as cristas e depressões, onde era o começo? Ou o fim? (1985, p.62).

A palma da mão e suas linhas com traçados próprios funcionam como metáfora da obra de arte e suas leituras, um "emaranhado misterioso" de linhas que nos convida

ao seu deciframento. É impossível não vermos/lermos nessa passagem de Lygia outra imagem, nela refletida e que nos convida a uma leitura intertextual. Também Cecília Meireles, em seu poema "Recordação", entrega-se ao objeto para decifrá-lo com o olhar e com o processo poético em que se fundem passado e presente, realidade e irreabilidade, opacidade e nitidez.

Deixa virem teus olhos, como besouros de ônix,
tua boca de malmequer orvalhado,
e aquelas tuas mãos dos inconsoláveis mistérios,
com suas estrelas e cruzes,
e muitas coisas tão estranhamente escritas
nas suas nervuras nítidas de folha.

Podemos perceber que a palma da mão, como extensão da folha, traz em seu interior as linhas/nervuras em forma de estrelas e cruzes, com seus significados intrínsecos. O que ambas autoras fazem é utilizar a linguagem, Cecília a poética e Lygia a ficcional, como instrumento para construir uma realidade que não está necessariamente vinculada ao real. Voltemos a Chklovski: ver o objeto não é conhecê-lo ou reconhecê-lo, mas vê-lo como outro, como se visto pela primeira vez. Ver o objeto é adiar, ao máximo possível, sua percepção, não para conseguir obter o objeto mas para fruir esse processo em que ele se torna capturável pela construção da linguagem. É esta que o "realiza" enquanto imagem e acontecimento. As estrelas e cruzes que marcam a palma/folha nos remetem ao desconhecido, aos "inconsoláveis mistérios" da própria condição da escrita e do procedimento de singularização do objeto artístico. Singularizar não quer dizer tornar o objeto conhecido ou pleno de significados, mas transformá-lo em algo "estranhamente escrito", de modo que a nitidez das nervuras é



também embaciamento, justamente pela pluralidade de possibilidades legíveis nessa construção.

Na ficção moderna criada por Lygia Fagundes Telles, o mundo que vai brotando das nervuras ou do tecido insólito dos objetos atentamente observados não é conhecido, ao contrário, é um mundo que só se torna “conhecido” porque se afastou do familiar. Ou, nas palavras de Adorno, ao definir o texto literário: “A arte de fato é o mundo outra vez, tão igual a ele quanto dele desigual” (Lima, 1979, p.104-105). Para a autora, o não dito é tão importante quanto o que se diz, ambos constitutivos da linguagem em seu funcionamento literário; apontar o sentido é também ocultá-lo para que os mistérios da criação (e da leitura) permaneçam em constante circulação. Segundo a análise de Azevedo Filho (1978, p.4), ao comentar a ficção de Lygia, “o realismo na obra dessa autora é construído na linguagem, respondendo a cadeia significante pela instauração dos significados literários, sempre no horizonte do imaginário, onde as suas *antenas de criação* penetram em busca de uma espécie de diálogo que não exclui o inconsciente.”

A função de Lygia seja, talvez, a de atuar como uma *agente da linguagem*, expressão utilizada por Valéry no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, ao se referir ao poeta como um sistema vivo produtor de versos. Tal agenciamento corresponde a uma situação singular em que linguagem e realidade permutam estranhamentos, muito mais do que aproximações. Agenciar a linguagem é remotivá-la de mecanismos capazes de suspender as preconstruções para a instauração de um devir permanente. A autora, ao escrever sua prosa, talvez incorpore um pouco desse “poeta” descrito por



Valery, pois o que fica, após analisarmos sua obra, são os efeitos discursivos produzidos por sua ficção.

Percebemos que o principal propósito de Lygia Fagundes Telles em *Mistérios* é desfazer os equívocos contidos no real e reproduzidos passivamente pelo olhar amortecido e acomodado. Sua escritura ficcional põe em jogo uma prática de criação que desarticula, tanto o sistema estável do mundo quanto o da própria estrutura narrativa: certezas, bom senso, convenções, conveniências, nada disso satisfaz ao sujeito, para quem a única via de acesso à criação verdadeira é a que faz explodir esses valores do mundo real. É preciso ameaçar essa ordem, erigindo mecanismos que problematizam a falsa estabilidade e são esses os efeitos discursivos produzidos por sua ficção. Assim, as interpenetrações do tempo e espaço, as metamorfoses de pessoas e objetos e as minúcias descritivas, bem como o teor fantástico emprestado a alguns acontecimentos, devem ser lidos como procedimentos que confirmam o mistério maior da criação, como bem explica Sônia Régis (1981, p.12): “dispor os processos de transformação e comunicação do imaginário na própria tessitura da narrativa, de tornar a realidade um objeto da ficção, subjugado à lógica da narrativa”.

Subjugação que não quer dizer imobilidade ou passividade. As leis criadas pela lógica da ficção são extremamente móveis e carregadas de densidade, o que torna esse universo um objeto aberto à constante decifração. Vale aqui lembrar novamente o conceito de abertura proposto por Umberto Eco: “A arte, mais do que *conhecer* o mundo, *produz* complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal” (1971, p.54).



É essa *abertura* que propiciou também uma abertura metodológica em nossa análise: acreditamos ser possível (e necessário) operar com os conceitos teóricos de modo mais crítico e variável, atribuindo-lhes uma extensão metafórica e significações que transcendem os limites rigorosos de seus sistemas originários. Assim, ao resgatarmos a noção chkllovskiana de “estranhamento”, central em nosso trabalho, procuramos abordá-la numa perspectiva mais ampla que pudesse dar conta da multiplicidade de aspectos implicados nesse procedimento artístico, exemplificados pelos processos que analisamos.

É movimentando-se dentro de contornos próprios e dialogando com essa estrutura ausente-presente, caracterizadora da obra literária, que o leitor pode também produzir a linguagem, tornando-se co-produtor do texto. Resgatemos a imagem da “caçada”: caçador e caça instigam-se mutuamente como motivos que compõem a tapeçaria, tecido feito de múltiplos fios.



BIBLIOGRAFIA

1. Obras da autora

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.

_____. *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1958.

_____. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

_____. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

_____. *As meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.

_____. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

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

_____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*/ seleção de Eduardo Portella. 3.ed. São Paulo: Global, 1985.

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

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

2. Sobre a autora

ALMEIDA, Maria Antonieta Carbonari de. *Aspectos lexicais dos contos de Lygia Fagundes Telles*. Assis, 1990. 223 p. Tese (Doutorado em Filologia e Lingüística Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.



- AZEVEDO FILHO, Leodegário . A de. Lygia Fagundes Telles e as antenas da criação. *Minas Gerais*, Belo horizonte, 22 abr. 1978. Suplemento literário, p.4.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca. O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.38, p.7-25, dez. 1979.
- BERGAMASCHI, Patrizia Romana de Toledo. *Lygia Fagundes Telles: incursões artísticas no universo feminino*. São Paulo, 1993. 142 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- CARVALHO, Alfredo Lemes Coelho de. A densidade simbólica e sugestiva em dois contos de Lygia Fagundes Telles. *Mimesis*, São José do Rio Preto, v.3, p.81-88, 1977.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Dualidade e ambigüidade: o foco narrativo e a significação em "Os mortos" de Lygia Fagundes Telles. *Mimesis*. São José do Rio Preto, v.4, p. 283-290, 1978.
- LINS, Osman. A evolução de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 set. 1964. Suplemento literário, p.2.
- LUCAS, Fábio. Mistério e magia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1970. Suplemento literário, p.1.
- _____. Contos fortes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun.1959. Suplemento literário, p.2.
- MACEDO, Maria Aparecida Antunes de. *Lorena, de As meninas, em busca do tempo da origem*. São José do Rio Preto, 1991. 129 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

OLIVEIRA, Kátia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972. 51 p.

OTONDO, Teresa Monteiro. A obra de arte é uma criação da liberdade e do amor. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1983. Cultura, v.3, n.149, p.12.

PAES, José Paulo. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1995. Cultura, p.D10

REGIS, Sônia. Mistérios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 jun. 1980. Suplemento literário, v.2, n.131, p.10.

_____. O livro da semana: Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 mar.1981. Cultura, p.11.

SÁ, Jorge de. A indisciplina do real nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, v.42, n.4, p.77-92, out/dez. 1981.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos. Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Revistas de Letras*, São Paulo, v.26/27, p.1-16, 1986/87.

SILVA, Vera M. Tietzmann. *Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985, 210 p.

TELLES, Lygia Fagundes. Personagens gostam da vida, como nós. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1995. Caderno 2, p.D5.

WAGNER, Elza Carrozza. *A configuração do relacionamento homem-mulher nos contos de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo, 1990. 244p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.



YANAGIYA, Alice Massako. *Polifonia na ficção narrativa de Lygia Fagundes Telles*. Assis, 1985. 102 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

3. Geral

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Teodor. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1986, p.197-221.

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

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva 1995.

- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo. 1978.
- CINTRA, Ismael Ângelo. As teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. *Stylos*, São José do Rio Preto, n.52, p.1- 42, 1981.
- CORREA, Natália. *O surrealismo na poesia portuguesa*. Mem Martins: Europa-América, 1973.
- CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.147-163.
- _____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 227-237
- _____. Del sentimiento de lo fantástico. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1977, v.1, p. 69-73
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo Perspectiva, 1976.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. A obra de arte difícil. In _____. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1981.



- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang. *L'acted de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1985.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In *Intertextualidades*. Trad. Port. Coimbra: Almedina, 1979, p.5-49.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LIMA, Luís Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L.R., 1983.
- _____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- LOTMAN, Iuri. O problema da significação no texto artístico. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica de ficção*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro de seminário: ensaios*. São Paulo: L.R., 1978.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra*. Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultix, 1976.
- NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PAES, José Paulo. *Transleiturais*. São Paulo: Ática, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Fancisco Alves, 1991.



