

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Jonathan Figueiredo de Oliveira

**A POÉTICA DO CONTO EM *ANTES DO BAILE VERDE*, DE LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Orientador: Prof. Dr. Marcio de Vasconcelos
Serelle

Belo Horizonte

2024

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Jonathan Figueiredo de Oliveira

**A POÉTICA DO CONTO EM *ANTES DO BAILE VERDE*, DE LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Como requisito parcial para Obtenção de Título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcio de Vasconcelos Serelle

Linha de Pesquisa: Trânsitos literários: produção, tradução, recepção

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

O48p Oliveira, Jonathan Figueiredo de
A poética do conto em *Antes do Baile Verde*, de Lygia Fagundes Telles /
Jonathan Figueiredo de Oliveira. Belo Horizonte, 2024.
165 f.

Orientador: Marcio de Vasconcelos Serelle
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923-2022 - Antes do Baile Verde - Crítica e interpretação. 2. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 - Crítica e interpretação. 3. Cortázar, Julio, 1914-1984 - Crítica e interpretação. 4. Contos brasileiros. 5. Poética. 6. Criação (Literária, artística, etc.). 7. Intertextualidade. I. Serelle, Marcio de Vasconcelos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 82.0-1

Jonathan Figueiredo de Oliveira

**A POÉTICA DO CONTO EM *ANTES DO BAILE VERDE*, DE LYGIA FAGUNDES
TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Como requisito parcial para Obtenção de Título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Marcio de Vasconcelos Serelle

Linha de Pesquisa: Trânsitos literários: produção, tradução, recepção

Professora Dra. Márcia Marques de Moraes - Banca Examinadora

Professor Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães - Banca Examinadora

Professor Dr. Marcio de Vasconcelos Serelle - Banca Examinadora

Belo Horizonte, 27 de setembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela oportunidade da bolsa de pesquisa, pois sem ela, este trabalho não seria possível.

À minha mãe, Sandra, e ao meu pai, Rubens, por todo amor e suporte durante toda a caminhada universitária e por sempre confiarem e acreditarem em mim.

Ao meu namorado, Sérgio, por sempre ouvir atentamente minhas teorias e planos durante minha escrita deste trabalho, e por apoiar fielmente minhas decisões.

Ao Serelle, que tanto me ajudou e me ensinou durante toda a minha jornada no mestrado. Obrigado pelas conversas, pela orientação tão valiosa, pelas considerações que sempre levavam em conta a minha visão, por acreditar em mim e no meu trabalho e por permitir que eu crescesse nesse processo de escrita de maneira tão significativa.

À equipe da Pós-Graduação que sempre foi prestativa e atenciosa em todas as ajudas que precisei.

Aos professores do Mestrado por todas as leituras e orientações que tanto me ajudaram neste processo de escrita.

À Lygia Fagundes Telles por ter escrito uma obra tão valiosa e significativa que me moldou como leitor e professor para sempre.

RESUMO:

O conto brasileiro possui diversos autores e obras que são caracterizados como marcos desse gênero, podendo ser analisado por diferentes prismas e construções que fazem parte de sua construção narrativa. Esta dissertação pretende analisar a poética do conto na obra *Antes do Baile Verde* (1970) de Lygia Fagundes Telles (1918 - 2022). A autora é reconhecida pelo seu protagonismo e força dentro da literatura brasileira, especialmente no gênero conto, pelo qual ficou mundialmente reconhecida. Assim, objetivamos nesta pesquisa investigar essa poética presente na obra, utilizando como base arcabouço teórico diferentes autores, como: Piglia (2004), Poe (2004), Cortázar (1993), Calvino (1990) e Bosi (1994).

PALAVRAS-CHAVES: Lygia Fagundes Telles, *Antes do Baile Verde*, Poética do conto, Ricardo Piglia, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar.

RESUME:

The Brazilian short story has several authors and works that are characterized as landmarks of this genre, and can be analyzed from different perspectives and constructions that are part of its narrative construction. This dissertation aims to analyze the poetics of the short story in the work *Antes do Baile Verde* (1970) by Lygia Fagundes Telles (1918 - 2022). The author is recognized for her protagonism and strength within Brazilian literature, especially in the short story genre, for which she is recognized worldwide. Thus, in this research we aim to investigate this poetics present in the work, using different authors as a theoretical framework, such as: Piglia (2004), Poe (2004), Cortázar (1993), Calvino (1990) and Bosi (1994).

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles, *Antes do Baile Verde*, Poetics of the short story, Ricardo Piglia, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. A POÉTICA DO CONTO.....	12
1.1 AS FORMAS BREVES	16
1.2 POE E O CONTO MODERNO.....	19
1.3 DUAS HISTÓRIAS.....	27
2. A PSICOLOGIA LYGIANA.....	31
2.1 A OBRA PELO OLHAR DA CRÍTICA.....	34
2.2 ANTES DO BAILE VERDE.....	41
2.2.1 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>ANTES DO BAILE VERDE</i>	45
2.3 PROCESSO CRIATIVO LYGIANO.....	48
3. ANÁLISE DOS CONTOS.....	51
3.1 O MENINO.....	55
3.2 ANTES DO BAILE VERDE.....	66
3.3 VERDE LAGARTO AMARELO.....	76
3.4 VENHA VER O PÔR DO SOL.....	86
3.5 O JARDIM SELVAGEM.....	101
3.6 NATAL NA BARCA.....	114
3.7 A POÉTICA DO CONTO LYGIANA.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131
ANEXOS.....	134

INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles (1923-2022) foi uma das escritoras mais importantes do Brasil, conhecida por sua contribuição à literatura brasileira contemporânea nos romances e, especialmente, nos contos. Nascida em São Paulo, formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), onde também estudou Educação Física.

Telles iniciou sua carreira literária na adolescência, publicando contos em jornais e revistas. Seu primeiro livro de contos, "Porão e Sobrado", foi lançado em 1938. Porém, foi com o romance *Ciranda de Pedra* (1954) que ela ganhou notoriedade, estabelecendo-se como uma das principais vozes da ficção brasileira. Entre seus trabalhos mais reconhecidos estão os romances *Verão no Aquário* (1963), *As Meninas* (1973) e *As Horas Nuas* (1989), e os livros de contos *Antes do Baile Verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977) e *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1978).

Além de sua produção literária, Telles foi ativa na defesa dos direitos humanos e na promoção da literatura. Ela foi membro da Academia Brasileira de Letras, recebendo vários prêmios ao longo de sua carreira, incluindo o Prêmio Camões, o mais importante reconhecimento literário em língua portuguesa, em 2005. Lygia Fagundes Telles deixou um legado duradouro na literatura brasileira, sendo lembrada por sua habilidade em explorar a complexidade da condição humana e por sua prosa elegante e introspectiva.

Durante o primeiro contato com Lygia e sua obra "Antes do Baile Verde", há mais de oito anos, sentimos, sem conseguir nomear na época, que algo na sua escrita nos fascinava e nos puxava para dentro do que líamos. Esse sentimento foi recorrente em todos os encontros com a autora em suas diferentes obras. Conforme o tempo passou, começamos a anotar detalhes comuns entre os contos, como temas que se assemelhavam, mas que eram tratados de maneiras diferentes; narradores que nos convidavam de maneiras diversas a segui-los ou não, pelo conto; personagens e suas tramas e traumas etc. Isso fez com que entendêssemos que, nesse espaço em comum dos contos, a autora tecia sua singularidade como contista.

Assim, decidimos nos aprofundar, cada vez mais, na obra *Antes do Baile Verde*, que é uma coletânea de contos da escritora e publicada em 1970. Este livro é considerado uma das obras-primas da autora, destacando-se pela profundidade psicológica dos personagens e pela habilidade em capturar momentos íntimos e significativos da vida cotidiana.

A coletânea é composta por contos que exploram temas variados, como a morte, a solidão, a memória e as complexidades das relações humanas. A escrita de Telles é marcada

pela sensibilidade e pela riqueza de detalhes, que conferem aos contos uma atmosfera intensa e envolvente. *Antes do Baile Verde* é uma obra escrita pela autora que evidencia a maestria de Lygia Fagundes Telles na arte do conto, consolidando-a como uma das principais contistas do Brasil. A coletânea continua a ser apreciada por leitores e críticos, sendo uma leitura essencial para quem deseja conhecer a profundidade e a beleza da literatura brasileira contemporânea.

Partindo disso, chegamos ao nosso objetivo desta pesquisa, o qual se concentra no entendimento e na delimitação da poética do conto lygiana na obra supracitada. Para me ajudar nesse entendimento, busquei ajuda teórica, principalmente, em Cortázar (1993) com as noções de tensão e intensidade e Piglia (2004), com a teoria das duas histórias. Com esses autores, pude traçar melhor os recursos e estratégias pelos quais Lygia fez uso durante sua escrita e com os quais conseguiu construir sua magia, que anos antes me prendeu.

Diante disso, produzimos este trabalho, seguindo uma estruturação que caminhasse de maneira construtiva conosco para entendermos o conto lygiano de sua forma mais ampla até a mais específica. Logo, no primeiro capítulo, partimos do entendimento mais clássico do conto, no qual seu enfoque na cultura popular era a transmissão oral das informações e histórias de maneira rápida.

Essa rapidez é trabalhada, inicialmente, pelo olhar de Calvino (1990), cujo enfoque está na discussão da absorção da velocidade do dia a dia nas obras, que também precisavam ser concisas. Assim, essa junção faz parte do que o autor chama de formas breves. Essas formas são aprofundadas em nosso trabalho quando adentramos no segundo subcapítulo. Nele utilizamos de Jolles (1976) para discutir essa minúcia do conto, pela qual o autor aborda que essa forma é a utilizada pelos contistas modernos.

Nesse viés, trazemos Edgar Allan Poe, escritor estadunidense do século 19, para o trabalho para ampliarmos a discussão e colocarmos um dos maiores contistas da literatura mundial como ajuda a nossa análise. Poe (1999) nos apresenta essa forma do conto moderno, cujo impacto reverbera até hoje, pois sua visão de trabalho temático e construção das histórias é visível em Lygia. Dessa visão, colocamos Cortázar (1993) que discutirá dois movimentos internos do texto: a tensão, cujo foco está na capacidade de transmissão ao leitor de todos os valores, todo o fermento, toda a projeção em profundidade e em altura dos temas que são colocados no conto e a intensidade que trabalha com a eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os conteúdos ou momentos de transição que o texto possibilita ou demanda.

Essas duas categorias foram importantes para o nosso trabalho, pois se conectaram às duas histórias discutidas por Piglia (2004), no último subtópico da primeira parte. Esse conceito será base das nossas análises, pois ele define que o conto narra em primeiro plano a história 1 e constrói, de maneira secreta, a história 2, para que no fim as duas sejam trazidas à superfície do conto. Contudo, valida-se salientar que essa segunda história pode não emergir, como discutido pelo autor quando aborda o conto do século 20.

Após essa conceituação teórica, partimos no segundo capítulo para uma apresentação da autora Lygia Fagundes Telles. Dentre muitos comentários sobre ela, os principais focaram em sua técnica de escrita que traz a psicologia e a psique humana para o centro do texto, utilizando do estilo indireto livre, do fluxo de consciência e do fantástico. Além disso, apresentamos a obra *Antes do Baile Verde* pelo olhar da crítica. Para isso, selecionamos cinco críticos: Antônio Dimas (2009), cuja abordagem se pauta no poder de os textos de Lygia se cravarem na memória do leitor; Silviano Santiago (1998), que aborda a dicotomia da verdade e da mentira nos textos da autora, chamando-os de híbridos; Sônia Régis (1998), cujo enfoque está na abordagem dos significados ocultos e na psique humana; Fábio Lucas (1999) que aborda as delineações que a autora tem, dando mais foco às mulheres do que aos homens; e José Paulo Paes (1998), que aborda os espaços limitados que a autora trabalha e o uso do elemento fantástico. Essas críticas nos ajudaram a entender a forma como a recepção moldou o livro, permitindo que adentrássemos à obra supracitada como foco da apresentação.

Diante dessa explanação, podemos trabalhar o processo criativo lygiano, utilizando três autores como orientadores: Hélio Pólvora (1970) e sua discussão sobre a construção de cenários da autora e sua forma “não convencional” de estruturação textual. Raymundo Souza Dantas (1971), cujo olhar se volta ao trabalho temático e às diferentes formas que a autora utiliza. Nelly Novaes Coelho (1970), com o qual entendemos mais o enfoque existencial e as complexidades da vida humana que Lygia trabalha em seu conto.

A partir dessas conceituações, conseguimos traçar um caminho que parte de Lygia, caminha para a crítica, chega à obra e nos ajuda a entender o processo criativo da autora, para que, assim, cheguemos no terceiro capítulo com mais bagagem e confiança para nossas análises de alguns contos de *Antes do baile verde*.

Para essas análises, elaboramos quatro categoria: narradores, com ajuda da definição de Calvino (1990); personagens, com base em observações de Lygia (1998) ao Caderno de Literatura Brasileira; tema, tensão e intensidade, pela visão de Cortázar (1993); e as duas histórias, pela acepção de Piglia (2004). Selecionamos seis contos do livro para análise. Essa

escolha partiu, inicialmente, de nosso gosto pessoal, mas obedeceu também ao critério de diversidade de temáticas e técnicas. Assim, chegamos na seguinte seleção: "Verde Lagarto Amarelo", "Antes do Baile Verde", "O Jardim Selvagem", "Natal na Barca", "Venha Ver o Pôr do Sol" e "O Menino".

Este trabalho, para o campo das literaturas, se propõe a trazer questionamentos e reflexões sobre a literatura e a poética do conto na obra de Lygia Fagundes Telles, permitindo que tenhamos novas visões e caminhos de leitura para os contos de *Antes do Baile Verde*, tão conhecidos e discutidos, mas que sempre nos possibilitam novas interpretações afinal, a literatura não se finaliza nela mesma. Além disso, a literatura é uma fonte riquíssima de conexão e aprendizado para as pessoas, cujos caminhos permitem encontros e conversas que expandem nosso olhar sobre o mundo e sobre nós mesmos. Portanto, esta pesquisa também se propõe a contribuir para uma bibliografia sobre o conto, a poética do conto em Lygia Fagundes Telles na obra *Antes do Baile Verde*.

1. A POÉTICA DO CONTO

O gênero textual conto é uma forma literária que se destaca por sua brevidade e concisão. Diferente de um romance, o conto apresenta uma trama mais curta e geralmente se concentra em um único evento ou momento crucial na vida dos personagens. Uma das características essenciais do conto é sua economia narrativa, em que cada frase e palavra são cuidadosamente escolhidas para transmitir significado e criar impacto emocional no leitor. Logo, a capacidade do escritor de desenvolver personagens complexos, atmosferas envolventes e reviravoltas surpreendentes em um espaço limitado é uma marca do gênero em seu modo clássico ou tradicional. Isso não significa que a complexidade das personagens não pode ser apontada na brevidade do conto. Muito da indeterminação da personagem aponta para uma realidade que permanecerá fora da narrativa, mas que pode ser percebida pelo leitor.

A origem do gênero conto está vinculada à transmissão oral das informações e dos fatos, no momento de se contar histórias, ato que antecede a escrita e nos leva a tempos remotos, afinal, desde a Antiguidade já se praticava a arte de narrar. Logo, o conto é uma história breve que deve produzir significância de maneira mais imediata. Nesse sentido, afirma Schopenhauer, em sua obra *A arte de escrever*, que:

Assim como é preciso evitar uma carga de ornamentações na arquitetura, nas artes discursivas é preciso evitar, sobretudo os floreios retóricos desnecessários, todas as amplificações inúteis e, acima de tudo, o que há de supérfluo na expressão, dedicando-se a um estilo casto. Tudo o que é dispensável tem um efeito desvantajoso. (SCHOPENHAUER, 2013, p. 69)

Por isso, de acordo com esse pensamento de Schopenhauer, para que os textos tivessem qualidade eficaz deveriam apresentar a concisão, ou seja, o texto breve é uma condição de bom senso, algo entre não exagerar ao relatar.

Dessa forma, partamos para uma análise das contribuições feitas por Italo Calvino no capítulo “Rapidez”, da obra "Seis propostas para o próximo milênio". O capítulo apresenta uma reflexão profunda e instigante sobre a relevância da velocidade tanto na literatura quanto na vida em geral. Calvino, neste ensaio, explora a ideia intrigante de que a rapidez constitui um elemento fundamental não apenas na construção literária, mas também na própria experiência humana. Inicialmente, o autor aborda a presença de objetos mágicos nos contos como símbolos que potencialmente facilitam a compreensão do leitor, evidenciando a correlação entre personagens e eventos que se desdobram ao longo da narrativa.

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico. (CALVINO, 1990, p. 47).

Logo, o autor passa para a percepção da economia narrativa, que para ele é o segredo da forma breve, pois os acontecimentos nela presentes, independentemente de sua duração, estão interligados por segmentos retilíneos, da mesma forma que estão interligados pelo objeto mágico discutido anteriormente. Passada essa discussão, Calvino (1990) aborda a velocidade do texto, relacionando-a ao gênero do conto. Acerca do tempo, o autor aborda que:

Não quero de forma alguma dizer com isto que a rapidez seja um valor em si: o tempo narrativo pode ser também retardador ou cíclico, ou imóvel. Em todo caso, o conto opera sobre a duração, é um sortilégio que age sobre o passar do tempo, contraindo-o ou dilatando-o. (CALVINO, 1990, p. 48 - 49).

Isso é perceptível pela técnica narrativa oral presente na tradição popular que obedece a critérios de funcionalidade específicos, negligenciando detalhes considerados inúteis, mesmo que insista nas repetições, quando, por exemplo, a história contada apresenta uma continuidade de obstáculos a serem superados. Dessa forma, Calvino aponta que:

A principal característica do conto popular é a economia de expressão: as peripécias mais extraordinárias são relatadas levando em conta apenas o essencial; é sempre uma luta contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou retardam a realização de um desejo ou a restauração de um bem perdido. (CALVINO, 1990, p. 50).

Essa relatividade do tempo é discutida pelo autor ao dizer que esse tópico pode aparecer em um conto popular como um tema, por exemplo, “a viagem de ida ao além, que parece durar apenas algumas horas para quem a realiza, ao passo que, na volta, o ponto de partida se torna irreconhecível porque se passaram anos e anos” (CALVINO, 1990 p. 50). Essa rapidez, utilizada nos contos, une-se à concisão. Essas características agradam o leitor porque apresentam um turbilhão de ideias que ocorrem ao mesmo tempo, ou que se sucedem de maneira tão rápida que passam a impressão de estarem ocorrendo ao mesmo tempo. Isso faz com que a alma do leitor ondule em uma abundância de pensamentos, imagens e sensações espirituais “que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações.” (CALVINO, 1990 p. 50). A inquietação de ideias ao mesmo tempo pode ser acionada tanto por um termo

isolado, no sentido denotativo ou conotativo, quanto por sua colocação na frase, ou por sua elaboração estrutural, assim como pela elipse de outras palavras ou frases.

Calvino (1990) também destaca como a literatura moderna frequentemente reflete o ritmo acelerado da vida contemporânea, e como os escritores são desafiados a capturar e comunicar essa velocidade de forma específica e eficaz, tendo em vista que:

[...] numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extrema mente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não em botando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 1990, p. 58)

Essa vida acelerada está diretamente ligada ao século da motorização que infligiu a velocidade como um valor mensurável, cujos resultados delimitam a história de progressão tanto das máquinas quanto dos homens. Contudo, a velocidade mental, que encontramos nos contos, não pode ser medida e não autoriza comparativo ou disputa, não podendo colocar seus resultados numa perspectiva histórica. Afinal, a velocidade mental vale por si mesma, “pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade prática que se possa extrair dela. [...] [pois] comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza.” (CALVINO, 1990, p. 58). Assim, a rapidez do conto está relacionada ao seu tamanho e não a fácil e rápida absorção do que é dito, tendo em vista que esse gênero, dentro da literatura, tem como um de seus efeitos a permanência no pensamento do leitor após sua finalização.

Valida-se reforçar que a literatura, apesar de usar e abusar da rapidez, não nega os deleites do retardamento. Entretanto, o enfoque de Calvino está na argumentação de que a literatura deve ser capaz de transmitir a sensação de rapidez, de capturar a experiência de viver em um mundo que se move cada vez mais rápido. Afinal, na vida prática, o tempo é uma fortuna da qual somos avarentos, já na literatura, o tempo é uma riqueza da qual o ser humano é avarento; o tempo é uma preciosidade da qual se pode usar com fartura e indiferença, pois “não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder.” (CALVINO, 1990, p. 59). Assim, a rapidez de estilo e de pensamento significam agilidade, mobilidade e destreza; essas qualidades, quando combinadas com uma escrita predisposta às divagações, às trocas de assuntos, à perda do fio guia do que é narrado para reencontrá-lo ao final de incontáveis voltas em seu discurso, permitem uma escrita na qual se pode perder mais tempo, em decorrência do tempo economizado.

O texto também aborda a relação entre a rapidez e a fragmentação. Calvino (1990) sugere que, à medida que o mundo se torna mais rápido, a narrativa tende a se fragmentar, refletindo a natureza fragmentada da experiência moderna. Ele discute como isso pode ser observado em diversas obras literárias contemporâneas e como os escritores estão explorando novas formas de narrativa para representar essa realidade.

Dessa forma, o êxito do escrito, tanto em prosa quanto em verso, concentra-se na clareza do que é dito verbalmente “que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis” (CALVINO, 1990, p. 61), cujo encontro dos sons e dos conceitos se torne os mais eficazes e carregados de significado. E isso, de acordo com o autor, é muito mais complicado de ser feito em obras extensas, por isso, ele acredita que ela se realiza melhor em textos curtos, em sua maioria *short stories*.

Um adendo feito pelo autor sobre a extensão da obra é interessante: “verdade que a extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores, mas falo de uma densidade especial que, embora possa ser alcançada também nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas.” (CALVINO, 1990, p. 62). Ou seja, o enfoque de Calvino está nessa percepção árdua que os autores que escrevem em prosa dão aos seus trabalhos, da melhor maneira possível, quando produzem textos ricos de invenções e pensamentos concentrados em poucas páginas, que o escritor italiano nomeia formas breves.

Nessas formas, o autor assume que exista uma riqueza com o estilo e com a densidade de conteúdos que elas propõem, apesar de a literatura estadunidense, com sua classificação editorial, realizar uma segregação — *short stories* ou *novels* —, que desvalida outras possibilidades de formas breves. Logo, para Calvino (1990, p. 63) a literatura jamais teria existido caso boa parte dos humanos “não fosse inclinada a uma forte introversão, a um descontentamento com o mundo tal como ele é, a um esquecer-se das horas e dos dias fixando o olhar sobre a imobilidade das palavras mudas.”

Assim, Calvino termina este capítulo refletindo que o trabalho do escritor deve levar em consideração tempos diferentes, que ele denomina “o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano” (1990, p. 66), cujos entendimentos para ele são:

uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as idéias e sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera. (1990, p. 66)

Visto que a rapidez abrange a velocidade na literatura e na vida moderna, Italo Calvino nos convida a pensar sobre como a literatura pode capturar e refletir a experiência da rapidez e como os escritores podem enfrentar os desafios que surgem nesse contexto, enfatizando a relação entre a literatura e a evolução da sociedade no mundo contemporâneo.

1.1 AS FORMAS BREVES

As origens das formas breves são discutidas por Jolles (1976), que explana que o estilo conhecido desse gênero só foi propriamente determinado quando os irmãos Grimm nomearam uma de suas obras com o título: *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias], permitindo que as narrativas, que eles haviam juntado, ficassem sob o escopo desse termo, afetando as obras subsequentes que faziam movimento semelhante de reunião de textos.

A partir disso, a obra de Jolles (1976) desenvolve uma nova análise dessa origem do conto, agora focalizando a literatura ocidental. Ele parte do princípio do encontro do conto com uma forma artística específica denominada “forma simples”. Esse gênero, a partir do século XIV, surge como “uma forma de narrativa curta a que se dá usualmente o nome de Novela e que é uma forma artística” (JOLLES, 1976, p. 188). De acordo com o autor, para os irmãos Grimm, “as verdadeiras coletâneas de contos começaram no final do século XVII com Charles Perrault” (JOLLES, 1976, p. 190). Após a publicação de Perrault, diversos contos foram lançados na Europa, fazendo com o que eles dominassem a cena literária no começo do século XVIII, substituindo, por um lado, a narrativa mais extensa do século XVII, denominada romance.

Assim, o ato de narrar um fato oralmente evoluiu para o registro escrito dessa narrativa. Com essa escrita, o narrador, figura central da história, também evoluiu de um mero contador de histórias para a figura de um narrador ciente e preocupado com aspectos criativos e estéticos. Assim, pode-se assumir que é no início da Idade Moderna que o conto se consolida como literatura, podendo ser apontados três livros como os precursores do gênero, sendo eles: *As mil e uma noites*, sem autoria definida e de autoria oriental, *Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, e *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio.

Trazendo *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, para a discussão, podemos abrir um espaço para discutir a *novela toscana*. Essa forma, supostamente, teve origem na Toscana e, de alguma forma, o desenrolar da Novela foi decidido pela maneira como se apresentou pela primeira vez em Boccaccio, logo, o nome dado foi *novela toscana*. Ela é escrita na língua

própria de cada país e “[...] com exceção de alguns exemplos de novelas escritas em latim, pode-se afirmar sem hesitação que o latim era língua exclusiva dos humanistas.” (JOLLES, 1976, p. 188).

Essa novela passou a ser criada de duas formas: em coletâneas ou isoladas. A primeira tem, em geral, a forma herdada do *Decameron*, de Bocaccio, que foi sua maior precursora. Assim, “as narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas. Não seria necessário acrescentar que tal forma de narrativa-moldura é anterior à novela toscana.” (JOLLES, 1976, p. 189).

Jolles (1976, p. 189) discute também que a novela procura, de certa forma, narrar um fato ou um incidente impressionante de forma que se o leitor tenha a sensação de um acontecimento efetivo e, mais precisamente, a impressão de que esse incidente é maior e mais relevante do que os personagens que o viveram, aproximando-se do chamado conto de acontecimento. De acordo com o autor, durante a história da novela toscana, é possível deparar-se com diferentes realizações desde o começo do século XVI. Já em 1550, Giovanni Francesco Straparola publica em Veneza uma coletânea, *Piacevoli Notti*, que se sustenta fielmente ao modelo de Bocaccio no tocante à moldura.

Um ponto de realce, para Jolles, é que existe uma diferença em relação à narrativa-moldura toscana:

[...] uma parte das narrativas enquadradas não pode ser considerada novelesca no sentido que acabamos de definir; são, antes, narrativas do tipo que conhecemos através dos contos de Grimm, narrativas que de maneira nenhuma nos dão a impressão de um acontecimento efetivo. (JOLLES, 1972, p. 189)

Assim, na trajetória da Novela Toscana, seu modelo de narrativa prossegue por um tempo, repetindo-se no começo do século XVII. Entre 1634-1636 surge “uma narrativa-moldura póstuma” (JOLLES, 1976, p. 189) criada por Giambattista Basile, intitulada *Cunto de li Cunti*. Ela foi escrita em dialeto napolitano, passando, posteriormente, a ser chamada de Pantameron. O autor, Giambattista, seguiu de perto o padrão do *Decameron*, tendo como diferença o quadro que não passa ao leitor a impressão de um acontecimento efeito, entrando mais no gênero do conto de Grimm.

Dessa forma, Jolles discute que:

Tudo se passa como se Basile, que parodia Bocaccio em sua narrativa-moldura e, ao mesmo tempo, esforça-se para anotar o maior número possível de expressões populares e descrever o máximo de costumes populares do seu tempo, opusesse deliberadamente essa espécie narrativa à novela toscana. (JOLLES, 1972, p. 190)

Portanto, o conto simples, ou tido como maravilhoso dentro da concepção de forma simples de Jolles (1976), e o conto artístico, que era uma unidade em uma obra chamada, primeiramente, novela toscana e de moldura – são, pois, duas realidades narrativas distantes. Um é sempre um, apesar das modificações que nunca alcançam a base da sua forma. Sendo bastante expressivo este seu poder de resistência, subjugando as variações possíveis, sem perder sua composição fundamental. O outro é sempre outro, a cada narrativa, que jamais se repete e que é característica de seu único autor.

Canterbury Tales, de Geoffrey Chaucer, e *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, surgiram no Ocidente, no século XIV, e disseminaram-se por todo o mundo nos séculos XVI e XVIII. Essa disseminação foi importante, pois o conto se opôs ao

[...] falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 1993, p. 148).

Dessa forma, Julio Cortázar (1993) critica a visão simplista do mundo que predominava no século XVIII, baseada no otimismo filosófico e científico da época. Esse otimismo defendia a ideia de que todas as coisas poderiam ser completamente descritas e explicadas dentro de um sistema ordenado por leis, princípios, relações de causa e efeito, psicologias definidas e geografias precisamente cartografadas. Cortázar (1993) sugere que essa visão de mundo é limitada e artificial, porque ela tenta encaixar a complexidade da vida e da experiência humana em estruturas rígidas e previsíveis. Logo, o conto, ao contrário desse "falso realismo", desafia essas noções ao explorar a ambiguidade, a incerteza e a multiplicidade de perspectivas. Ele oferece espaço para a liberdade criativa, permitindo que os leitores experimentem diferentes visões do mundo e interpretem a realidade de maneiras diversas.

Portanto, o pensamento de Cortázar destaca a importância da disseminação do conto como uma forma de desafiar a rigidez do pensamento simplista e oferecer um espaço para a expressão artística que abraça a complexidade e a diversidade da experiência humana. Complementando, assim, o que é discutido por Jolles (1976), quando ele aborda as formas simples nas quais o conto se encaixa.

1.2 POE E O CONTO MODERNO

Um importante momento de desenvolvimento do conto ocorreu no século XIX, devido à acentuada expansão da imprensa que permitiu a publicação dos textos de maneira mais rápida e adequada. Podemos citar, ainda, a influência de Edgar Allan Poe para a expansão do gênero tanto por meio de sua obra ficcional como de seus escritos sobre o conto. O autor foi o primeiro a refletir de maneira aprofundada a respeito da ficção curta (*short story*, em inglês), em suas publicações de resenha sobre *Twice Told-Tales*. Dentre suas resenhas, o autor critica os contos de Hawthorne, fazendo, primeiramente, elogios ao texto, para depois afirmar que a escrita do autor não é nada original. Essa falta de originalidade do autor vem, de acordo com o Poe, da questão de seus contos serem *tales*, isto é, meras alegorias morais que eliminam os sentidos das narrativas, uma vez que “se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção” (POE, 2004, p. 9). Dessa forma, Poe sugere que os contos de Hawthorne não são *short stories*, pois precisam da originalidade que deve acompanhar o gênero ao lançar mão de narrativas alegóricas que possuem um fundo moral. Um adendo importante diz respeito à diferenciação entre os termos *tales* e *short Story* feita por Poe (2004). O primeiro diz respeito a uma narrativa proferida oralmente, sem um aprofundamento na psique das personagens, que estão inseridas no texto como alegorias para confirmar uma determinada moral final. Já o segundo termo diz respeito a um gênero de ficção no qual há uma unidade de efeito, além de personagens complexos, que passam por mudanças internas.

No elogio a Poe, podemos também trazer para a discussão Nádya Batella Gotlib (1990), cuja obra, dentre diversos temas, tem como desdobramento a análise do gênero conto. Dessa forma, concordante a Poe, Gotlib (1990, p. 12) afirma que existem três definições da palavra conto que têm o eixo comum na narrativa: a) um relato de um acontecimento; b) a narração oral ou escrita de um acontecimento falso; c) a fábula que se conta às crianças para diverti-las. Logo, a composição literária, segundo Poe, deve instigar um efeito de “excitação” ou “exaltação da alma”.

Além disso, para Gotlib:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador criador escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter *literário*. (GOTLIB, 2006, p. 13).

Assim, retornando a Poe, são notórias suas críticas, em suas resenhas, à literatura estadunidense e sua falta de obras de real mérito e valor. Logo, ao afirmar isso, Poe, não apenas critica seus contemporâneos como também brada por originalidade e por um fazer literário que fosse norte-americano. Ao abordar essa visão, o autor aborda as principais reflexões sobre o conto, levantando algumas dificuldades teóricas que devem ser problematizadas. Além de reconhecer as possibilidades da ficção curta como forma de expressão artística, o autor afirma que ela “possui vantagens peculiares sobre o romance, é uma área muito mais refinada que o ensaio, e chega a ter pontos de superioridade sobre a poesia” (POE, 2004, p. 1).

Ademais, Poe, em outra resenha publicada posteriormente, permaneceu a afirmar que o conto é superior ao romance, já que não é possível ler este último “de uma só assentada” (POE, 2004, p. 3). Na visão do autor, no decorrer da leitura do conto, o leitor deve ficar à mercê do escritor, o que sugere um domínio da técnica literária que se manifestará também na composição da narrativa. Sobre isso, Poe afirma que:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada. (POE, 2004, p. 3).

Isto posto, é possível entender que Poe não era apenas um crítico ressentido pela – quase – total falta de originalidade no ato literário de sua época, mas um real inovador no campo da teoria literária e, principalmente, da própria literatura.

Explorando um pouco mais a figura de Poe e sua contribuição para o gênero conto, trataremos à luz da discussão o texto de Baudelaire chamado “Prefácio: Outras anotações sobre Edgar Poe”. Neste texto, Baudelaire não poupa elogios à forma de escrita de Poe e a sua genialidade, aclamando-o por ser um revelador de grandes verdades. Baudelaire define Poe da seguinte forma:

Aristocrata por natureza mais que por nascimento, o virginiano, o homem do sul, o Byron perdido em um mundo ruim sempre manteve sua impassibilidade filosófica, e, seja definindo o nariz da ralé, zombando dos fabricantes de religiões ou desprezando as bibliotecas, resta aquele que foi e será sempre o verdadeiro poeta –

uma verdade vestida de forma bizarra, um paradoxo aparente, alguém que não quer ser acotovelado em meio à multidão e que corre ao Extremo Oriente quando os fogos de artifício vão rumo ao poente. (BAUDELAIRE, 2012, p. 10).

No entanto, é crucial notar que Poe, a cria de um século excessivamente orgulhoso de si mesmo, nascido em uma nação ainda mais autossuficiente do que qualquer outra, percebeu com clareza e afirmou de maneira impassível a depravação intrínseca do ser humano. Segundo ele, há uma força enigmática na humanidade que a filosofia contemporânea é incapaz de compreender. Sem essa força obscura e primordial, várias ações humanas permaneceriam sem explicação, desafiando o entendimento. Essas ações têm um atrativo sombrio, pois são más e perigosas, atraindo como um redemoinho. De maneira notavelmente sutil, Poe observa que a impossibilidade de encontrar motivos racionais para ações ruins e perigosas poderia levar a considerá-las como influência demoníaca. No entanto, a experiência e a história mostram que Deus às vezes permite a desordem e negligência punir os culpados.

Baudelaire (2012) advoga que Poe, por vezes, por necessidade das circunstâncias, descrevia essas ações com maestria, não era facilmente iludido por falsidades. Mesmo nos seus melhores momentos, quando era iluminado, mostrava desdém pela filosofia. Ele era conhecido por questionar o socialismo em uma época em que nem sequer tinha um nome e ainda não era amplamente reconhecido, afirmando que o mundo estava sendo invadido por uma nova seita de filósofos que pregavam o antigo.

Seguindo este pensamento e explanação acerca de Poe, Baudelaire (2012) discorre, na III parte de seu prefácio, de forma mais aprofundada sobre o contista que tanto admira. Logo, uma sociedade com essas características inevitavelmente dá origem a erros literários equivalentes. É compreensível, portanto, que os escritores americanos, apreciando a singularidade de Poe como poeta e contista, tenham frequentemente tentado diminuir seu valor como crítico. Num país em que a utilidade, que é a ideia mais hostil à beleza, controla quase tudo, o crítico mais respeitado será aquele que mais se aproxima dos gostos e desejos do público. Ele harmoniza as faculdades e gêneros literários, atribuindo-lhes um propósito comum, buscando aprimorar a consciência do leitor através de um livro de poesia.

Para Poe, a imaginação é a faculdade dominante, mas seu conceito vai além da compreensão comum. A imaginação é mais do que a mera fantasia; envolve a percepção antecipada das relações ocultas das coisas, correspondências e analogias, muito além das abordagens filosóficas convencionais. Ele valoriza a estrutura e execução perfeitas, analisando minuciosamente obras literárias como se fossem dispositivos mecânicos com

defeitos a serem apontados. Ele desmonta os vícios de construção, erros gramaticais e imperfeições prosódicas sem piedade.

O conto, segundo Poe, tem uma vantagem sobre o romance em termos de intensidade de efeito devido à sua brevidade, proporcionando uma experiência de leitura ininterrupta e uma impressão mais duradoura na mente do leitor. A unidade de impressão é essencial, e cada palavra deve contribuir para o efeito desejado. O ritmo, embora vital para a poesia, pode ser um obstáculo para a expressão de pensamentos e verdades em contos, tornando-os mais acessíveis e variados para o leitor comum.

Poe enfatiza a importância do planejamento, da escolha adequada de meios e da análise rigorosa para criar uma obra de arte. Ele acredita que a memória é um recurso valioso, e o registro dos sentimentos deve estar sempre à disposição do autor. O desenvolvimento de um conto deve ser guiado por uma intenção e planejamento deliberados desde a primeira frase.

A poesia é a aspiração humana por uma beleza superior, e sua manifestação reside em um entusiasmo independente de paixões ou verdades racionais. A paixão, natural demais e intensa demais, perturba a beleza pura, enquanto a verdade pode ser o objetivo do conto, que se beneficia do raciocínio. Poe exige que a Musa alcance uma elevação extraordinária e uma imortalidade, o que a obriga a aperfeiçoar suas habilidades técnicas.

Portanto, a meticulosidade de Poe não deve ser considerada estranha. Não existe minúcia na arte. Ele atribui grande importância à rima e explora o prazer matemático e musical que ela proporciona. Ele inova com rimas inesperadas, introduzindo elementos estranhos que enriquecem a experiência do leitor. Além disso, ele emprega repetições de versos, frases obstinadas, rimas duplas e triplas, bem como um tipo de rima que ele aperfeiçoa na poesia moderna, as surpresas do verso leonino.

E esse poder que o autor tem é notado, por exemplo, por Julio Cortázar, em seu ensaio “Alguns aspectos do conto”, no qual retoma a definição de Poe de conto, rediscutindo-a para que possa criar uma metáfora que ilustre a atividade e a criatividade do contista:

Um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Neste sentido, é válido enfatizar a admiração de Cortázar por Poe, visto como “o primeiro a aplicar, sistematicamente, o critério de economia, de estrutura funcional”

(CORTÁZAR, 1993, p. 124). O autor também explana que Poe escrevia seus contos com a finalidade de submeter o leitor, tanto espiritualmente quanto imaginativamente, e que este domínio raramente é alcançado por outros contistas.

Esse desenvolvimento garantiu que algumas características comuns acabassem por se juntar às várias formas de narrar, fazendo com que o conto se caracterizasse como um gênero literário. Contudo, mesmo com essa caracterização,

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Concomitante ao pensamento expresso, para Gotlib (2006) uma das particularidades do conto é a de narrar um acontecimento que não precisa ser real, mas que é de interesse humano. Portanto, existem diferentes modos de narrar que, por vezes, se agrupam seguindo alguns pontos específicos, delimitando, assim, um gênero:

Se apresentam algumas tantas características, podem pertencer a este ou àquele gênero podem ser, por exemplo, romances, poemas ou dramas. Convém considerar que esta “classificação” também tem sua história. Há fases em que ela se acentuou: a dos períodos clássicos, por exemplo, (a Antiguidade greco-latina, a Renascença) em que há para cada *gênero* um *público* e um repertório de *procedimentos* ou *normas* a ser usado nas obras de arte. E há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria ideia de *gênero* e de *normas*: é o que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo. (GOTLIB, 2006, p. 14)

Assim, faz-se interessante retomar Poe novamente, tendo em vista que o autor defende uma visão muito específica a respeito da brevidade do conto. Poe, no ensaio “A filosofia da composição” (POE, 1999), discute que a leitura de um texto menor em extensão provoca uma satisfação distinta daquela causada por um texto longo:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 199, p. 103).

Dessa forma, Poe valoriza mais o conteúdo, a impressão que será causada, o efeito no leitor, a construção da emoção textual. Assim, é possível pontuar que o conto é um gênero marcado pela brevidade e pela linguagem mais direta, tendo em vista que ele deve chamar a atenção de um leitor para que o texto possa ser lido de uma só vez.

Esse gênero possui sua forma tradicional, na qual a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, possuindo uma crise e a resolução final, mas também formas modernas de narração, nas quais a estrutura se fragmenta e subverte esse esquema tradicional. Assim, Cortázar (1993, p. 153) defende que: “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.”

Portanto, podemos partir dessa noção de tema, ou história, que o conto apresenta para entendermos como funciona o que chamamos de poética do conto, porém, antes de adentrarmos nela, é válida uma última citação de Cortázar:

Um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro. Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexas entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. (CORTÁZAR, 1993, p. 155).

Diante disso, valida-se retomar uma discussão aberta por Cortázar, na qual o autor aborda a compreensão da natureza única do conto. Nesse sentido, frequentemente ele é comparado com o romance, um gênero mais difundido para o qual existem muitas diretrizes estabelecidas. Observa-se, por exemplo, que o romance se desenrola ao longo de páginas e, portanto, no tempo de leitura, sem limites além do esgotamento do material narrativo. Por outro lado, o conto parte do conceito de limitação, começando, em primeiro lugar, com um limite físico. Na França, por exemplo, quando um conto excede as vinte páginas, é muitas vezes classificado como uma *nouvelle*, uma forma intermediária entre o conto e o romance propriamente dito.

Assim, pode-se fazer uma analogia entre o romance e o conto e a fotografia e o cinema. O romance é como um filme, uma "ordem aberta" que se desenvolve gradualmente, enquanto a fotografia, bem executada, representa uma limitação deliberada, definida em parte pelo quadro da câmera e pela estética aplicada pelo fotógrafo. Surpreendentemente, muitos fotógrafos profissionais se expressam de maneira semelhante a contistas em muitos aspectos. Fotógrafos notáveis, como Cartier-Bresson e Brassai, descrevem sua arte como um paradoxo aparente: eles recortam um fragmento da realidade, estabelecendo limites específicos, mas de tal maneira que esse recorte atua como uma explosão que revela uma realidade muito mais ampla, uma visão dinâmica que transcende o que a câmera captura.

Enquanto no cinema, assim como no romance, a apreensão da realidade mais ampla ocorre por meio do desenvolvimento de elementos parciais e acumulativos, que levam a uma síntese culminante, na fotografia e em um bom conto, o processo é inverso. O fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um evento significativos, capazes de não apenas valer por si mesmos, mas também de atuar no espectador ou no leitor como uma abertura, um catalisador que direciona a inteligência e a sensibilidade para algo muito além do enredo visual ou literário contido na foto ou no conto.

Cortázar (1993) explana que um escritor argentino, que era um grande fã de boxe, costumava dizer que na luta entre um texto envolvente e o leitor, o romance sempre vence por pontos, enquanto o conto deve vencer por nocaute. Isso é verdade no sentido de que o romance gradualmente acumula seus efeitos sobre o leitor, enquanto um bom conto é incisivo, cativante e implacável desde as primeiras linhas. No entanto, não se deve interpretar isso de maneira excessivamente literal, pois o bom contista é como um boxeador astuto, e muitos de seus primeiros golpes podem parecer ineficazes, quando na realidade estão minando as resistências mais sólidas do adversário.

Com base nisso, o autor faz um desafio para que o leitor pegue qualquer conto de sua preferência e analise a primeira página, pois, ao fazer isso, ele ficará surpreso se encontrar elementos desnecessários ou meramente decorativos. Afinal, o contista compreende que não pode proceder de forma acumulativa, pois o tempo não está a seu favor. Seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja explorando as camadas mais profundas ou rasas do espaço literário. Embora isso possa parecer uma metáfora, reflete o cerne de sua abordagem. O tempo e o espaço no conto precisam ser condensados, submetidos a uma pressão espiritual e formal intensa, a fim de criar a abertura a que me referi anteriormente.

Logo, para determinar a qualidade de um conto, basta perguntar por que ele é considerado ruim. Não é ruim devido ao tema, pois na literatura não existem temas bons ou ruins, apenas tratamentos bons ou ruins desse tema. Também não é ruim devido à falta de interesse dos personagens, pois até mesmo um objeto inanimado pode ser interessante quando abordado por escritores como Henry James ou Franz Kafka.

Posto isso, percebe-se que a forma como o tema é trabalhado pelo escritor acaba por validar a intensidade, a qual para Cortázar (1993) é a “eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 1993, p. 159). Existe, ainda, uma tensão nessa escrita, cuja definição, por Cortázar (1993), é a de uma forma literária única “capaz de transmitir ao leitor

todos os valores, todo o fermento, toda a projeção em profundidade e em altura desses temas.” (p. 159), pois não havia outro modo para a construção do conto com a temática que desejam de forma a cravar no leitor, se não fosse pela tensão e a profundidade que o texto tem.

O autor ainda expande a discussão, afirmando que um conto se torna fraco quando falta a tensão que deve ser evidente desde as primeiras palavras ou cenas. Logo, a compreensão das noções de significado, intensidade e tensão ajuda a explorar melhor a estrutura do próprio conto.

Assim, é dito que o escritor de contos lida com um material considerado significativo. Esse elemento significativo do conto parece residir principalmente em seu tema, na escolha de um evento, real ou fictício, que tenha a misteriosa capacidade de irradiar algo para além de si mesmo. Isso significa que um simples episódio doméstico, como o encontrado nas admiráveis narrativas de autores como Katharine Mansfield ou Sherwood Anderson, pode-se transformar em um retrato incisivo de uma condição humana específica ou em um símbolo vívido de uma ordem social ou histórica.

Logo, um conto é considerado significativo quando vai além de seus próprios limites, irradiando uma explosão de energia espiritual que ilumina algo muito maior do que a pequena e, às vezes, banal história que narra, dando a ele uma significação misteriosa. Essa significação misteriosa não se limita apenas ao tema do conto. Na verdade, muitos contos ruins, que todo leitor já leu alguma vez, contêm episódios semelhantes aos abordados pelos autores mencionados. A noção de significação só faz sentido quando a relacionamos com as de intensidade e tensão, que não se aplicam apenas ao tema, mas também à maneira como o tema é tratado, ou seja, à técnica literária empregada para desenvolvê-lo.

Cortázar (1993) reflete, então, que o ingrediente, a partir do qual surge um bom conto, é sempre excepcional. No entanto, isso não significa que o tema em si deva ser extraordinário, misterioso ou incomum. Pelo contrário, pode ser uma história perfeitamente comum e cotidiana. O excepcional reside na qualidade, algo semelhante a um ímã. Um bom tema atrai todo um sistema de relações interligadas, consolidando no autor e, mais tarde, no leitor, uma vasta gama de ideias, sentimentos e até memórias que estavam latentes em suas mentes ou sensibilidades. Um bom tema é como um sol, em torno do qual orbita um sistema planetário, muitas vezes não reconhecido até que o contista, um astrônomo das palavras, revela sua existência.

Portanto, um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor e insignificante para outro; despertará ressonâncias intensas em um leitor e deixará outro

indiferente. Dessa forma, não existem temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que existe é uma conexão misteriosa e complexa entre um determinado escritor e um tema específico em um momento particular, da mesma forma que essa conexão pode variar entre diferentes contos e leitores. Afinal, cada conto é predestinado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria em seu criador.

1.3 DUAS HISTÓRIAS

Logo, é válido, agora, analisar o que Ricardo Piglia (2004) explicita como sendo a poética do conto, cuja importância para este trabalho será crucial. Para o autor, existe uma cisão dentro do conto que estabelece “o caráter duplo da forma do conto.” (PIGLIA, 2004, p. 86). Partindo disso, o autor descreve a forma que essa poética possui:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

Dessa definição, Piglia relata a anedota de Tchekhov que o ajudará a desenvolver suas teses. Em um de seus cadernos de notas, Anton Tchekhov registrou a seguinte anedota: "Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão e volta para casa, suicida-se". Essa anedota condensa o cerne de um conto que nunca foi escrito, mas que encapsula a forma clássica desse tipo de narrativa.

Aqui, a narrativa desafia o previsível e o convencional, que normalmente seguiria o padrão de jogar, perder e, por fim, suicidar-se. A anedota separa deliberadamente a história do jogo da história do suicídio, criando uma cisão fundamental que define o caráter dual do conto.

Ao contrário do conto clássico, no qual o enfoque principal está na história do jogo (a história 1), com a história do suicídio (a história 2) sendo mantida em segredo, a arte do contista reside em habilmente cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Assim, uma narrativa visível encobre uma narrativa secreta, contada de maneira elíptica e fragmentária. O efeito de surpresa ocorre quando o desfecho da história secreta emerge à superfície.

Cada uma das duas histórias é contada de forma distinta, resultando em dois sistemas diferentes de causalidade que coexistem. Os mesmos eventos entram simultaneamente em

duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto desempenham papéis diferentes em cada uma das histórias, e os pontos de interseção entre elas são fundamentais para a construção da trama.

Em essência, um conto é um relato que abriga uma história secreta, não se trata de um significado oculto que necessita de interpretação, mas sim de uma história contada de forma enigmática. A estratégia narrativa é utilizada para transmitir essa narrativa cifrada. A pergunta fundamental que permeia a técnica do conto é: "Como contar uma história enquanto se conta outra?" Essa questão sintetiza os desafios técnicos que os contistas enfrentam.

Dessa definição, Piglia estabelece duas teses que guiarão a discussão, sendo a primeira: "um conto sempre conta duas histórias." (PIGLIA, 2004, p. 86), ou seja, as histórias existem simultaneamente, porém, não dependem de um "sentido oculto", que só será entendido pela interpretação correta de um enigma. Na realidade, "o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático." (PIGLIA, 2004, p. 91). E é desse pensamento que o autor puxa sua segunda tese que diz que: "[...] a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes." (PIGLIA, 2004, p. 91). Assim, essa forma será um fio de tensão entre as duas histórias, contudo, não será o caminho para resolvê-lo.

Essas teses nos ajudam a compreender a complexidade do conto, gênero que pode ser mal interpretado pelo tamanho de seu texto. Porém, quando analisada de maneira mais atenciosa, a estrutura do conto revela-se intrigante e complexa. Por isso, o autor explicita que: "O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta." (PIGLIA, 2004, p. 94).

Nesta discussão, Piglia (2004), puxa um gancho para discutir a teoria do iceberg de Hemingway, cujo entendimento representa uma abordagem intrigante para a arte da escrita. Ela encapsula a ideia de que o mais vital em uma história permanece oculto, não dito. Hemingway, um mestre do ofício, compreendeu que a força de uma narrativa reside no subentendido, nas entrelinhas e nas sugestões, não apenas no que é explicitamente revelado.

Um exemplo notável dessa teoria pode ser encontrado em "O grande rio dos dois corações", uma das narrativas fundamentais de Hemingway. Nesse conto, ele cifra de tal maneira a história de Nick Adams e os efeitos da guerra que a trama aparenta ser meramente a descrição trivial de uma pescaria. Hemingway emprega toda sua perícia na arte da elipse, deixando com destreza que o vazio do não-dito seja sentido pelo leitor. A ausência do relato subjacente se torna palpável, alimentando a imaginação do público.

Agora, imagine o que Hemingway teria feito com a anedota de Tchekhov. Ao invés de narrar de maneira explícita, ele teria detalhado minuciosamente a partida, o cenário onde o jogo se desenrola, a técnica de apostas do jogador e até o tipo de bebida que ele consome. No entanto, jamais revelaria explicitamente que o homem está à beira do suicídio. Ele escreveria o conto de modo que o leitor captasse esse fato de forma implícita, como se já o soubesse.

A teoria de Hemingway, chamada pelo próprio autor estadunidense "teoria da omissão", impulsiona uma narrativa multidimensional na qual o leitor desempenha um papel ativo. Ela encoraja os leitores a participarem ativamente na interpretação da história. Essa compreensão sensível da narrativa oferece uma base sólida para que adaptadores audiovisuais façam escolhas significativas e elevem a obra ao status de obra cinematográfica. No centro dessa teoria está a intensidade com a qual Hemingway escrevia suas histórias, criando uma envolvimento única.

Em última análise, Hemingway compara a escrita a um iceberg, em que as palavras emergem à superfície, enquanto a vasta imaginação do público mergulha nas profundezas do mar da criatividade. É uma abordagem que desafia os leitores e espectadores a descobrirem o profundo significado oculto nas entrelinhas e, assim, apreciarem a arte da narrativa em sua forma mais rica e envolvente.

Essa “experiência única” apontada pelo autor se localiza, normalmente, na conclusão e no desfecho do conto, pois são nesses momentos que o leitor tem a chave de leitura virada, recebendo informações que transformam a óptica de leitura da obra, abrindo espaços novos de leitura e fazendo com que ele perceba essa segunda história presente. Utilizando Borges como exemplo, Piglia (2004) diz que com “[...] sua maneira particular de rematar suas histórias: sempre com ambigüidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa.” (PIGLIA, 2004, p. 97). Borges é, portanto, um exemplo tangível da aplicabilidade das teses de Piglia sobre o conto.

Além disso, em relação à forma como cada escritor aborda a história oculta em sua narrativa, é importante destacar que existem variações significativas. Por exemplo, o conto clássico de Poe segue um esquema tradicional. Na literatura, a ilusão de um final surpreendente é trabalhada de forma a parecer chegar inesperadamente, interrompendo o fluxo contínuo da narração, embora, na realidade, esse desfecho já exista de forma invisível no cerne da história contada. De fato, a trama de um conto sempre guarda em seu âmago a expectativa de uma epifania, um elemento imprevisível que aguarda ser revelado, uma perspectiva que se aplica tanto ao leitor quanto ao autor.

Cada narrador, por sua vez, possui seu estilo único para relatar o que observa. Ernest Hemingway, por exemplo, poderia descrever uma conversa aparentemente trivial entre três mulheres, sem nunca revelar que estão se reunindo para velar uma irmã moribunda. Por outro lado, Franz Kafka adotaria uma perspectiva oposta, contando a história sob o ponto de vista da mulher agonizante, que já não suporta o murmurar constante das irmãs no quarto ao lado, que cochicham sobre ela. Assim, uma mesma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre existe um elemento enigmático, algo que não é completamente compreensível e permanece oculto. O sentido de um relato possui uma estrutura de segredo, remetendo à origem etimológica da palavra "segredo" (do latim "se-cernere", significando "pôr à parte"). Este sentido fica escondido, separado do todo da história, reservado para o desfecho e em outro lugar. Não se trata de um enigma a ser desvendado, mas de uma figura que se oculta até o final.

Assim, o conto se revela como uma narrativa que abriga uma história secreta, e essa natureza não envolve um significado oculto a ser interpretado, mas sim uma narrativa que é contada de maneira enigmática. A estratégia narrativa é empregada com o propósito de comunicar essa narrativa cifrada. A questão essencial que permeia a técnica do conto é a seguinte: "Como contar uma história ao mesmo tempo em que se conta outra?" Essa pergunta encapsula os desafios técnicos intrínsecos ao gênero.

Dessa forma, a segunda tese ressalta a importância da história secreta como a chave para a forma do conto e suas diferentes variações, enquanto a primeira tese destaca que todo conto, em sua essência, narra duas histórias distintas. Trabalhar com essas duas histórias implica a utilização de sistemas de causalidade divergentes, nos quais os mesmos eventos se inserem simultaneamente em duas lógicas narrativas opostas, e os elementos cruciais do conto desempenham funções duplas, empregados de maneira distinta em cada uma das histórias. Os pontos de interseção entre as duas histórias constituem o alicerce da construção narrativa.

2. A PSICOLOGIA LYGIANA

Nascida em 1923, na capital paulista, Lygia Fagundes Telles viveu a maior parte da vida nessa cidade, o que possivelmente a levou a se especializar na narrativa urbana psicológica e a situar suas histórias nos grandes centros. Seus personagens representam diferentes estratos sociais nesse espaço: desde os descendentes da aristocracia em declínio até a classe média ascendente decorrente do surto industrial, e também os novos ricos em busca de manter aparências refinadas, bom gosto e elegância no comportamento.

Alfredo Bosi (1994, p. 338), em sua obra “A História Concisa da Literatura Brasileira”, afirma que Lygia foi uma das primeiras e principais autoras a “invulgar penetração psicológica”, tendo escrito, de forma aprofundada, sobre os entraves e conflitos do homem em sociedade, cuja vivência traz à tona sentimentos profundos do ser. Bosi também discute as técnicas diversas de composição e de estilos que marcam a escrita de Lygia quanto ao trabalho da psicologia em seus personagens. Além disso, aponta que Lygia faz parte de um grupo de contistas que “atestam, em conjunto, a maturidade literária a que chegou nossa prosa de tendências” (BOSI, 1994, p. 420), apresentando em seus textos:

[...] uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos. (BOSI, 1994, p. 420).

Fabio Lucas (1999) discorre que a autora é frequentemente associada à Geração de 45, um grupo de poetas que se distanciava do Modernismo das décadas de 20 e 30, pois preferiam o gosto neoclássico e as formas tradicionais de composição. Contudo, segundo o crítico, sua prosa dialoga mais com o ambiente cultural da época em que o Existencialismo era proeminente, ou seja, para Lucas (1999), a autora possuía, em sua escrita, características mais relevantes do período pós-45. Além disso, ela incorpora processos literários de movimentos vanguardistas como Expressionismo e Surrealismo, utilizando recursos como estilo indireto livre e fluxo de consciência para capturar a vivência interior das personagens.

De acordo com Lucas (1999), a autora demonstra uma predileção pela magia e pelo fantástico, distanciando-se da herança realista e evitando o psicologismo. Sua abordagem da psicologia feminina é singular, explorando-a a partir de um ponto de vista feminino, o que representa uma inovação na prosa de ficção ao trazer uma liberdade narrativa até então não tão explorada.

Lygia Fagundes Telles deixou um legado literário vasto, dividido entre romances notáveis, como *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963), *As Meninas* (1973) e *As Horas Nuas* (1989), e seus aclamados livros de contos, como *Antes do Baile Verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977), *A Disciplina do Amor* (1980), *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991), *A Noite Escura e Mais Eu* (1995), *Invenção e Memória* (2000), *Durante Aquele Estranho Chá: Perdidos e Achados* (2002), *Passaporte para a China: Crônicas de Viagem* (2011) e *Um Coração Ardente* (2012).

Desde o início, seus livros de contos conquistaram maior atenção e reconhecimento tanto entre os leitores de língua portuguesa quanto em outros idiomas. O conto "Antes do Baile Verde", competindo com 360 textos de 21 países, recebeu o prestigioso grande prêmio internacional feminino para estrangeiro no Festival de Cannes, em 1969, marcando um ponto alto em sua carreira.

Além disso, sua obra também se projetou na televisão, com adaptações de contos como "A Caçada", "O Jardim Selvagem" e "O Moço do Saxofone". Seu romance "Ciranda de Pedra" foi adaptado duas vezes na Rede Globo de Televisão e "As Meninas" foi transposto para o cinema.¹

Em 1982, Lygia Fagundes Telles foi eleita para a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras e, em 24 de outubro de 1985, ocupou a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras (ABL), sucedendo a Pedro Calmon. Reconhecida com diversas premiações notáveis, como o Prêmio Camões em 2005, tornou-se a terceira mulher a integrar a ABL.

A escrita de Lygia Fagundes Telles é marcada pela exploração psicológica aliada a uma objetividade precisa na representação do mundo exterior, fornecendo indícios e pistas do interior humano. Sua contribuição para a história do conto em língua portuguesa é inquestionável. A densidade e a leveza aparente presentes em suas narrativas transportam o leitor para um espaço entre a fantasia e a realidade cotidiana, proporcionando um envolvimento prazeroso e sutil.

Em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, a autora escreve sobre os artifícios desse gênero:

¹ Adaptações de Lygia Fagundes Telles: **Para o cinema:** *As três mortes de Solano*, 1977 (longa-metragem baseado no conto "A Caçada"); *O menino*, 1978 (curta-metragem baseado no conto "O menino"); *Jogo da memória*, 1992 (curta-metragem baseado no livro *Verão no aquário*); *As Meninas*, 1995 e *A Barca* (curta-metragem baseado no conto "Natal na barca"), 2020. **Para o teatro:** *A confissão de Leontina*, 1994; *As Meninas*, 1988 e 1998. **Para a televisão:** *O Jardim Selvagem*, 1978 (Caso especial - TV Globo); *Ciranda de Pedra*, 1981 (Novela - TV Globo); *Ciranda de Pedra* (Remake), 2008 (Novela - TV Globo) e *Era uma vez Valdete*, 1993 (Retratos de mulher - TV Globo - baseado no conto "O moço do saxofone"); *A medalha, Natal na barca* e *A caçada*, 2003 (Contos da meia-noite - TV Cultura - baseado nos contos de mesmo nome).

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzi o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo. (TELLES, 1998, p. 29).

Essa reflexão de Lygia conecta-se com o que é discutido por Cortázar (1993) quando o autor faz a comparação entre o romance e o conto, desenvolvida em analogia à relação entre o cinema e a fotografia. A comparação mencionada é utilizada na formulação de uma pergunta à Lygia, durante a entrevista, para saber se ela concorda ou não com Cortázar. “É isso mesmo. Ao contrário da fotografia, o cinema precisa de continuidade, ele lança, então, outros laços pelo mar, é como um polvo.” (TELLES, 1998, p. 30). Ou seja, o gênero romance e o gênero conto possuem suas peculiaridades, ou como Lygia diz, eles “vivem dentro da vida em que foram criados.” (1998, p. 30).

Ainda durante a entrevista, a autora é indagada acerca dos preconceitos no Brasil em relação ao conto. Para ela,

[o] que existe é o seguinte: como se trata de um gênero mais rápido, surge muitos falsos talentos, muitas falsas vocações. Os falsos escritores pegam o conto, como também pegam a poesia, porque acham mais fácil. Daí a desmoralização. O Mário de Andrade foi um pouco culpado por essa ideia de que o conto é um gênero fácil; isso porque ele disse que conto seria tudo aquilo que o autor considerasse conto. Não é bem assim. O resultado é essa avalanche de falsas vocações. (TELLES, 1998, p. 30).

Dessa reflexão podemos retomar a questão da rapidez desenvolvida por Calvino (1990), que está relacionada à duração de leitura da obra, assim como a duração de desenvolvimentos dos acontecimentos. Contudo, valida-se lembrar que essa rapidez não está conectada à assimilação e à apropriação do que foi lido, tendo em vista que o conteúdo e as reflexões propostas no conto permanecem conectadas ao leitor em um processo de digestão do que foi consumido durante o ato de leitura. Logo, retomando o comentário de Lygia, percebe-se que, para autora, essa rapidez, notada pelo tamanho do conto, faz com que muitos autores e leitores entendam o gênero como sendo fácil de ser escrito, lido e entendido, entretanto, esse pensamento é errôneo, como discutido, tanto por Calvino (1990) quanto por Lygia. Afinal, como a autora confirma, “no conto o risco é maior. Isso porque a forma concisa não oferece espaço para correções; não dá para errar, é tudo ou nada.” (1998, p. 30).

Essa “falsas vocações”, como apontadas por Lygia, geram reflexões interessantes por parte da autora acerca do “ser escritora” e como ela se coloca nessa arte, discutindo o amor

presente na profissão e como ele se reflete em toda a entrega do autor durante sua escrita. Assim como a vocação está para a paixão, sendo esta difícil de definir, pois:

O amor é a entrega, a doação, a paixão – e a paixão é a vocação. Se você for explicar a paixão, nunca conseguirá, ela é indefinível. Pois bem: para escrever é preciso ter a competência, que junta percepção e paciência, e o amor, aquela entrega total que significa convivência. (TELLES, 1998, p. 34).

Por fim, os entrevistadores do Cadernos de Literatura Brasileira questionam Lygia sobre o processo de maleabilidade da sua linguagem para cada trama que escreve, já que, como eles colocam, a linguagem do autor se torna a linguagem dos personagens. Esse questionamento centraliza-se no saber se, para Lygia, o tecer a teia da trama é o processo difícil durante a escrita. Para essa pergunta, a autora responde que:

No fundo, acho que o processo é o de uma colagem – um pouco do que vivi, do que me disseram, de observações atentas. Não sei, é difícil responder. E por um motivo simples: isso que vocês perguntaram está ligado àquela hora da criação, os demônios e os anjos todos juntos ao lado do escritos, a somatória das “inspirações” – para usar um termo antigo – as conspirações todas. Aquilo que, curiosamente, se faz de uma maneira bastante natural. É como se eu tivesse uma maquininha dentro de mim que, de repente, escrevesse aquelas coisas, um mundo de invenções localizado em alguma parte do meu ser, mas que eu mesmo não controlo. Ou melhor, controlo, só que este controle é inexplicável de uma maneira lógica. De uma maneira lúcida seria inexplicável. Aí é que está, talvez a expressão seja essa: de uma maneira lúcida seria inexplicável. (TELLES, 1998, p. 37).

Ou seja, para Lygia explicar sua escrita acaba sendo algo difícil pela complexidade colocada no ato da escrita, o que corrobora com o pensamento de que o escrever não é só um dom, e sim a junção de muitos fatores impulsionados pelo trabalho árduo para se ter a literatura, que, de acordo com Lygia, “é uma forma de amor.” (1998, p. 43).

2.1 A OBRA PELO OLHAR DA CRÍTICA

Neste subcapítulo, apresentaremos contribuições críticas de autores que discorrem acerca da obra de Lygia, pontuando elementos de estilo e discutindo ações que caracterizam os textos da autora. Um dos aspectos mais significativos de sua obra é a riqueza da linguagem e a habilidade em trabalhar com situações de equilíbrio, desenvolvidas em espaços menores e mais intimistas, mas que conseguem fazer no leitor “[...] o risco na carne, o filezinho de sangue escorrendo. Nada muito profundo, mas o suficiente para incomodar, na hora e por tempo extenso, cravadas na memória.” (DIMAS, 2009, p. 182). Essa habilidade é reconhecida

por Dimas (2009), no posfácio de *Antes do Baile Verde*, edição de 2009 da Companhia das Letras, quando aborda que nela são reunidas histórias:

[...] em que a situação inicial é sempre em foco pequeno, em surdina, em espaço restrito, bem íntimo, às vezes. Nada de grandes angulares, de cena alentada, de palco escancarado. Nada de épico. Tudo muito pontual, muito preciso, muito na mosca. Nenhuma entrada que ameace drama. Tudo muito disfarçado, tudo muito sorrateiro. Nem mesmo a ricaça destemperada, que se acha uma “puta bêbada, mas rica”, perde as estribeiras quando soluça sua paixão perdida por um fauno encaracolado, exímio instrumentista de um saxofone fálico. A grande dama não conta: ela murmura, fala baixinho. Aproxima-se do leitor como seus gatos, de que ela gosta tanto. Parece até que são apenas estórias em torno daquelas mesas de barzinhos refinados, em fim de tarde de verão. Não as mesinhas da calçada, propícias ao chope, à algazarra, à voz elevada. Mas aquelas protegidas pelo ar-condicionado e pela luz indireta, nem um pouco solar. Não se engane com essa sinuosidade felina, felpuda. Não vá na conversa, não relaxe. Fique esperto. Porque, quando você menos espera, as unhas retráteis aparecem e, logo depois delas, o risco na carne, o filetinho de sangue escorrendo. Nada muito profundo, mas o suficiente para incomodar, na hora e por tempo extenso, cravadas na memória. O suficiente para se lembrar de que, nas próximas vezes, você não deve se aproximar tão desguarnecido e confiante, porque o bote pode vir, quando menos se espera, não se sabe de onde. A cada aproximação, um aprendizado, independentemente do conto que você escolha. Fique esperto! Não confie no ron-ron de Lygia Fagundes Telles. (DIMAS, 2009, p. 181-182).

A autora é conhecida por seu estilo lírico e poético, que muitas vezes incorpora metáforas e simbolismos que enriquecem a narrativa. Outro aspecto marcante da obra de Lygia Fagundes Telles é a presença constante de personagens femininas, frequentemente vivenciando conflitos internos e externos, mas também explorando seu potencial criativo e de superação. Seus personagens têm histórias profundas e complexas, que desafiam estereótipos e esquemas.

Além disso, a autora é prestigiada por sua habilidade em lidar com temas sensíveis como a morte, a solidão e a dor, sem deixar de lado uma visão humanista da vida. Ela tece com habilidade histórias sobre a natureza humana, explorando temas sociais e políticos do Brasil e de suas contradições como nação.

Lygia Fagundes Telles também é apreciada por seu compromisso com a causa literária, participando de movimentos de resistência política e cultural em seu país. Independentemente dos desafios pelos quais o país passava, a autora tentou defender a identidade cultural brasileira e sua capacidade de traduzir a experiência humana em objetos estéticos únicos.

Silviano Santiago (1998) afirma em seu ensaio “A bolha e a folha estrutura e inventário” que, nos contos da autora, encontramos um espaço singular, um lugar entre fronteiras. Segundo o crítico, Lygia desafia a distinção entre contar a verdade e entregar-se ao contar mentiroso, questionando se a invenção se torna verdade quando acreditamos nela. Sua criação literária transita entre a escrita da memória e o texto literário, convergindo para um

lugar intrigante, não se limitando à verdade exigida pela filosofia clássica ou à mentira oferecida pelo imaginário moderno, mas se construindo e se opondo como objeto híbrido.

A voz narrativa em suas histórias oscila entre dualidades “a verdade e mentira, memória e imaginação, feminino e masculino, sanidade e loucura, humano e animal.” (SANTIAGO, 1998, p. 282). Em muitos momentos, essa voz se deixa influenciar por uma segunda narrativa, criando uma única entidade entre duas vozes. Nessa fusão, o uno se torna duplo e vice-versa, proporcionando um gosto pelas ambiguidades.

O híbrido em Lygia, ainda na perspectiva de Santiago, é fascinante, um estilete que aguça e um ímã que atrai a atenção do outro. Sua narrativa híbrida não guia o leitor nem para a verdade do mundo nem para a mentira dos seres fictícios, mas o convida a se esquivar dessas polaridades, conduzindo-o à análise do corpo do narrador e dos personagens, à leitura de suas nuances.

A sensualidade cultivada nos contos de Lygia constitui um espaço ficcional híbrido e expansivo, onde se desenrola a experiência de mundo das personagens, narrando suas vivências cotidianas. Santiago (1998) explicita que:

Na gramática da ficção curta de Lygia, laços, complicações, combinações, substituições, repetições e competições são algumas e muitas das figuras retóricas que se transformam em matéria efetiva do conhecimento da vida sensual humana. (p. 284)

Dentro da narrativa curta de Lygia, o tempo e suas marcas no corpo desempenham um papel de importância crucial e ao mesmo tempo angustiante. A figura retórica mais trágica, constante e temida é a do corpo humano que escapa ao foco do narrador. Na retórica dos afetos delineada por seus contos, o envelhecimento a dois é uma armadilha vital da qual, querendo ou não, todos acabam por cair.

Outro ponto marcante na discussão feita por Santiago (1998) está no narrador criado pela autora: o narrador Lygiano mergulha na sensualidade dos personagens, revelando que esse envolvimento obscurece sua compreensão do mundo, mas enaltece o conhecimento interno. Ele guia os leitores pelos labirintos emocionais e experiências humanas, explorando, com determinação, os sentidos dos personagens em suas jornadas por caminhos imprevisíveis. Cada traço firme na escrita desses contos funciona como um guia, detalhando as sensações, emoções e paixões dos personagens. Isso visa não só revelar à pequena e à ínfima multidão com a qual convivem, mas também delimitar nosso entendimento pelo comportamento caótico e imprevisível, limitando nosso horizonte de conhecimento.

O narrador não apenas se posiciona como um observador modelar da experiência humana, mas também, através de um complexo jogo de reflexos, pode explorar a sensualidade

dos múltiplos personagens ou interlocutores, refletindo um sistema narcísico de espelhos. Em cada conto, o ponto final não é apenas uma conclusão, mas também um convite à reflexão para o leitor e para o "olho de vidro" que observa os personagens. Segundo Santiago (1998, p. 287) “no universo de Lygia, o olho de vidro é o que observa, segue, acompanha, vigia... os personagens), exige do olho detetivesco do leitor a reflexão (e nunca a solução) sobre o emaranhado de afetos tecidos pelo narrador.” Essa reflexão não busca soluções definitivas, mas sim uma imersão no emaranhado de afetos tecidos pelo narrador, muitas vezes representando o conceito amplo do Amor.

Santiago (1998) aborda que a peculiaridade da ficção de Lygia reside na solidificação da solidão através desses pontos finais, conferindo uma notável coerência ao conjunto de suas histórias. Nesse universo, todas as sensações, emoções e paixões estão despidas, à vista de todos, minuciosamente descritas pelo narrador. Afinal, ao atingir cada ponto final, o leitor é instigado à reflexão, não para encontrar respostas definitivas, mas para partilhar a consciência reflexiva do narrador diante do emaranhado emocional tecido ao longo da narrativa.

Assim como Silviano Santiago, a autora Sônia Régis, em seu texto “A densidade do aparente” (1998), aponta que Lygia, ao nos cativar pela maestria no uso dos recursos da linguagem e pela habilidosa construção do enredo, nos desafia constantemente a confrontar as emoções e nos conduz ao desconcertante mistério da existência, recusando-nos o conforto da resignação diante da realidade. A literatura, segundo ela, tem a vocação de nos fazer ultrapassar as barreiras das convenções, incitando-nos à transgressão.

Segundo Régis (1998, p. 40-41), Lygia tece narrativas que nos envolvem em um intrincado jogo entre a realidade e sua representação, estimulando-nos a explorar os significados ocultos. A profundidade de suas histórias nos conduz a uma vivência concreta, em que o valor da palavra não reside somente em si mesma, mas naquilo que sugere incessantemente, em seus múltiplos significados. Sua narrativa nos leva a contemplar o interior das almas, os meandros do pensamento e os aspectos mais obscuros da condição humana. Ela nos conduz por uma jornada pela paisagem das consciências, ora tranquila, ora sombria, desvendando os avessos da psique humana e expondo-nos às complexidades da existência. Assim, Régis (1998) discute que Lygia é:

Mestre na magia desse enredamento, Lygia absorve-nos em suas especulações. A admirável estrutura de suas narrativas comprova a riqueza de sua concepção criativa. E rompemos, na leitura, a aparência da linguagem, deixando que aflorem as associações decorrentes da experiência de suas criaturas e que elas nos guiem pelos labirintos de seus universos. (p. 41)

A abordagem crítica e complexa de psicologias é uma constante em sua obra, na qual mergulhamos nos labirintos das emoções humanas, explorando fragilidades, peculiaridades comportamentais e refletindo sobre aspectos históricos, sociais e as opressões enfrentadas. Isso, de acordo com Régis (1998), é perceptível ao leitor, pois:

Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, aceitar nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento, mas também se expor aos reflexos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das causalidades a desviar os planos individuais. A relação familiar, a relação amorosa, o dolorido processo de aprendizado das crianças, o medo, a insegurança, o sofrimento dos loucos, a morbidez dos assassinos, sobre todas essas experiências comuns aos indivíduos, a autora se debruça com seu modo peculiar de testemunhar o humano. (RÉGIS, 1998, p. 42 - 43)

Lygia também exige a interatividade do leitor com o texto, envolvendo-o nos estados mentais retratados. Seus contos, além de abordarem as qualidades humanas, são convites à reflexão profunda, incitando à compreensão e à correspondência entre leitor e texto. As narrativas de Telles oferecem beleza aos sentidos, proporcionando uma aceitação das múltiplas facetas da condição humana, pois a autora “[...] nos obriga a contemplar o avesso das almas, os intervalos do pensamento, os reversos do espírito humano. Com ela, iniciamos um longo passeio pela paisagem das consciências, às vezes calmo, às vezes tenebroso.” (RÉGIS, 1998, p. 42)

Ainda de acordo com a crítica, a literatura de Lygia busca interpretar o mundo e inferir sobre o homem, assegurando-lhe sua humanidade. A linguagem literária é o instrumento mais contundente para a percepção de que todos os estados mentais são moldados e se manifestam na linguagem, evitando-nos esquecer essa condição intrínseca à natureza humana, afinal “o discurso literário é movido pela necessidade contínua de interpretar o mundo (o outro), seu propósito é inferir o homem, garantindo-lhe sua humanidade. Porque o leitor, assim como o escritor, também compromete sua existência no texto. (RÉGIAS, 1998, p. 48). Esses elementos, de acordo com Régis (1998), ressaltam a arte de Lygia Fagundes Telles em conduzir seus leitores por um emaranhado de reflexões e percepções sobre a complexidade da existência humana, sempre utilizando a linguagem como uma ferramenta fundamental para a compreensão e expressão das verdades da vida.

Para Fábio Lucas (1999), os contos de Telles são unidades polissêmicas, cada um preparado meticulosamente para provocar impacto, expondo situações humanas, especialmente amorosas, repletas de expectativas, mas frequentemente tocadas de forma dramática pelo desencontro. A obra de Telles, segundo Lucas (1999), incorpora elementos lexicais que destacam um setor ligado ao universo caótico pré-edipiano, no qual há uma

tentativa de fugir das normas e direcionar desejos, muitas vezes sob a influência da autoridade paterna. Curiosamente, as personagens masculinas de suas histórias não são tão nitidamente delineadas quanto as femininas.

Lucas (1999) destaca que os contos de Lygia exibem uma constante visita ao mundo do fantástico e do maravilhoso, apresentando uma tensão marcante. O texto da autora é, segundo ele, caracterizado por diálogos dinâmicos, vivos, elípticos e cheios de oralidade, combinando habilmente a realidade com a fantasia. Ao ler os contos de Lygia, observam-se detalhes como formigas, ratos, pássaros, entre outros elementos, frequentemente simbolizando mensagens e apelos em busca de decifração. O jogo entre o amor e a morte é uma das informações mais recorrentes em sua temática, ao lado da exploração do humor, que serve como crítica social e das relações humanas.

Lucas (1999) discorre acerca dos diálogos variados presentes nos contos de Lygia e o poder que eles têm dentro das histórias e o cuidado que a autora tem com eles:

Ora tensos, ora dramáticos, ora cômicos, integram harmonicamente o tecido ficcional e ajudam o leitor a conceber as personagens, que se apresentam de modo diversificado, com as naturais oscilações de temperamento e de juízo de valores. (LUCAS, 1999, p. 68)

Lygia também é reconhecida por fundir o sobrenatural à ordem secular das coisas, criando uma atmosfera em que o real e o surreal se misturam sem distinção. Logo, para Lucas (1999, p. 69), ela emprega, além de maleabilidade dos diálogos, “o estilo indireto livre, técnica de alternância do titular da fala - ora o narrador, ora a personagem - com que o leitor acompanha a evolução da consciência desta.” Seus diálogos frequentemente interrompem um discurso para criar uma elipse, proporcionando uma mudança inesperada ou introduzindo algo mais imediato e urgente.

Assim, a narrativa de Lygia Fagundes Telles, para Lucas (1999), se destaca pela riqueza de suas características, explorando uma variedade de técnicas narrativas e elementos temáticos que ampliam a profundidade e complexidade de suas histórias.

Por fim, trago as contribuições de José Paulo Paes, em seu texto “Ao encontro dos desencontros” (1999), no qual ele explana que Lygia explora o tema do desencontro de maneira frequente em sua obra, utilizando de sua inventividade para garantir que ele nunca se torne monótono ou repetitivo. Nos contos, o espaço limitado apenas esboça situações de desencontro, enquanto, nos romances, a extensão permite o desenvolvimento dessas circunstâncias até um desfecho. Além do espaço, o autor discorre sobre a forma como Lygia trabalha com seus personagens nos contos, discutindo que: “Só de raro em raro ocorrem, nos

contos de Lygia Fagundes Telles, momento de pura objetividade, em que o desenho das personagens se faz por descrição, não por introspecção.” (PAES, 1999, P.73).

Os desencontros explorados por Lygia, segundo o crítico, abrangem áreas essenciais da experiência humana: entre dever e prazer, desejo e objeto desejado, expectativa e realização, sonho e realidade, viável e impossível, verossímil e fantástico, entre outros. Esses são cenários onde cada indivíduo, inserido na desrazão do mundo, busca introduzir alguma ordem ou lógica para criar seu próprio "mundo-para-si", como os filósofos denominam.

É importante ressaltar, de acordo com Paes (1999), que os múltiplos "eus" presentes nas ficções de Telles não refletem sua própria identidade, mas sim são criações imaginativas a partir de suas interações com o mundo ao seu redor, resultando de uma imaginação moldada pela experiência de vida da autora.

Paes (1999) discute que a experiência pessoal de vida é um ponto de partida essencial para a transfiguração da imaginação de qualquer escritor, incluindo Lygia, embora isso não signifique que ela endosse os valores da classe que retrata. Sua postura, embora crítica, é sutil e implicitamente ética, alinhando-se a um código de valores, não necessariamente explícitos em suas narrativas.

Além disso, Paes (1999) afirma que habilidade narrativa de Lygia é algo a ser notado, pois:

É admirável a naturalidade com que a arte de Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes da condensação da metáfora e do símbolo. Não os vai buscar fora das situações narrativas, mas agencia-os dentro delas mesmas, nalgum objeto ocasional que passa a ser uma corporificação ad hoc ou um correlato objetivo delas. Não se trata, pois, de adornos de linguagem, mas de imagens em abismos ou sínteses miniaturais das linhas de força de ação dramática, cujos significados vêm aluar com um leque de conotações. (PAES, 1999, P.75)

Assim como a narrativa de Lygia tem o poder de imergir o leitor em um mundo verossímil, por vezes confrontando-o com eventos que desafiam a credibilidade do real, levando-o a oscilar entre explicações naturais e sobrenaturais, uma característica que se destaca em sua habilidade para representar o verossímil, por vezes tingido com o aspecto sobrenatural.

Por fim, Paes abarca a vertente fantástica de Lygia, afirmando que “na vertente fantástica da obra de ficção de Lygia Fagundes Telles, o desencontro, amiúde registrado pelo sismógrafo da premonição, entre o natural e o sobrenatural, o verossímil e o inverossímil, abre uma fresta metafísica que a sutileza de sua arte desdenha alargar.” (PAES, 1999, p. 83). Dessa forma, essas reflexões sobre os desencontros presentes nas obras de Lygia Fagundes

Telles revelam não apenas sua maestria como escritora, mas também sua capacidade de explorar a complexidade humana através de uma escrita hábil e multifacetada.

2.2 ANTES DO BAILE VERDE

Antes do Baile Verde, livro de Lygia Fagundes Telles, foi originalmente publicado, em 1970, pela Edições Bloch. Nesta primeira edição, reuniram-se dezesseis contos organizados em ordem cronológica decrescente, indo dos mais recentes (1969) aos mais antigos (1948). Embora alguns fossem inéditos, a maioria já havia sido previamente publicada em outros livros. Curiosamente, essa edição inicial não incluía os contos pertencentes à "Trilogia da Confissão", premiados no I Concurso Nacional de Contos da Fundação Educacional do Estado do Paraná (FUNDEPAR). Esses contos, compreendendo "Verde Lagarto Amarelo", "Apenas um Saxofone" e "Helga", foram posteriormente adicionados à obra na segunda edição, publicada pela Livraria José Olympio Editora em 1971. Além disso, o conto "Um Chá Bem Forte e Três Xícaras", inicialmente publicado em "O Jardim Selvagem", só foi incorporado à obra "Antes do Baile Verde" em sua segunda edição.

Vale mencionar o contexto do concurso da FUNDEPAR, um dos maiores realizados no país até então, que contou com a participação de mais de mil candidatas. Os contos premiados nesse concurso foram compilados e publicados pela Edições Bloch em 1968, sob o título "Os 18 Melhores Contos do Brasil", apresentando autores como Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Jurandir Ferreira, Flávio José Cardozo, Ignácio de Loyola (ainda não usando o sobrenome "Brandão" na época) e Luiz Vilela. A avaliação das obras ficou a cargo de uma comissão julgadora composta por: Leo Gilson Ribeiro, Bento Munhoz da Rocha Neto, Rubem Braga, Fausto Cunha e Temístocles Linhares.

A estrutura do livro, indo do mais recente ao mais antigo, não apenas nos dá a cronologia dos textos, mas serve para apontar a trajetória da autora, o que foi bem observado por Antonio Dimas:

[...] a posição inarredável do primeiro e do último conto do livro, —Os Objetos e —O Menino, verdadeiros pórticos de entrada na ficção de Lygia. Se quisermos nos acercar mais dessa literatura, esse é um detalhe que não deve ser menosprezado, ainda que externo à fatura textual.

Apesar das alterações editoriais ao longo do tempo, parece sintomático que esses dois contos permaneçam firmes em suas posições, como que atestando, guardando e balizando as linhas mestras da prosa de Lygia. Igual a dois leões de chácara protegendo a entrada e saída de Antes do baile verde, — Os Objetos e — O Menino

funcionam como referências da versatilidade temática e técnica da contista, além de demarcarem um arco cronológico. Separados por cerca de vinte anos, pois que um é de 1949 e o outro é de 1970, esses dois contos carregam em si um mostruário dos traços técnicos e temáticos que organizam esse universo narrativo, feito mais de contos que de romances. Uma leitura vagarosa de ambos, facho que iluminam a ficção de Lygia Fagundes Telles, permite-nos algumas observações, extensivas aos demais contos seus. (DIMAS, 2009, p. 188–9).

A primeira edição de 1970 apresenta um conjunto de narrativas que segue a cronologia das publicações iniciais da autora: "Os Objetos", "O Moço do Saxofone", "Antes do Baile Verde", "A Caçada", "A Chave", "Meia-noite em Ponto em Xangai", e outros contos de 1965 a 1969; "Natal na Barca", "A Ceia", "Venha Ver o Pôr do Sol", "Eu Era Mudo e Só", "As Pérolas" de 1958; "O Menino", "Os Mortos", "A Confissão de Leontina", "Olho de Vidro" de 1949.

Enquanto os contos "Os Objetos" e "O Moço do Saxofone" estrearam nesta primeira edição de *Antes do Baile Verde*, os de 1965 já haviam sido publicados em "O Jardim Selvagem". Aqueles de 1958 provêm do livro *Histórias do Desencontro*, e os de 1949 surgiram inicialmente em *O Cacto Vermelho*. Vale notar que os contos mais antigos sofreram modificações significativas pela autora. Em edições posteriores desses livros, eles foram suprimidos, como é o caso de "Os Mortos" e "Olho de Vidro" que permaneceram somente até a oitava edição do livro, publicada pela José Olympio, em 1983.

"A Confissão de Leontina" aparece somente nesta edição e, posteriormente, em 1978, no volume *Filhos Pródigos*, rebatizado como *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991) em edições subsequentes. Contudo, esse conto passou por modificações consideráveis ao longo do tempo. A partir da nona edição, pela Editora Nova Fronteira em 1986, as referências cronológicas desaparecem, mantendo-se apenas a ordem dos títulos.

Após edições pela Nova Fronteira, *Antes do Baile Verde* foi lançado pela Editora Rocco e pela Companhia das Letras, que atualmente publica a obra completa da autora com um projeto editorial específico. Com textos provenientes de diferentes momentos da carreira da autora, é possível observar revisões ao longo do tempo, revelando diversas camadas cronológicas na obra.

Os contos exploram uma variedade de situações, em seis eixos temáticos principais. Em "Os Objetos"; "O Moço do Saxofone" e "Venha Ver o Pôr do Sol" é perceptível o trabalho com a vingança, temática que é desenvolvido a partir de términos. Os conflitos amorosos, que não resultam em vinganças, possuem outras abordagens surpreendentes e distintas e aparecem nos contos: "Apenas um Saxofone"; "A Chave"; "Um Chá Bem Forte e Três Xícaras"; "O Jardim Secreto"; "A Ceia"; "Eu Era Mudo e Só" e "As Pérolas". O

devaneio também tem espaço no livro, sendo representado nos textos: “A Caçada” e “A Janela”. Outro eixo bem desenvolvido é o do ciúme, presente em: “Verde Lagarto Amarelo” e “O Menino”, sendo o primeiro um ciúmes de irmãos e no segundo um ciúme entre filho e mãe. A avareza é percebida nos contos: “Helga”; “Antes do Baile Verde” e “Meia-Noite em Ponto em Xangai”. E, por fim, o eixo da fé é trabalhado em: “Natal na Barca”.

Cada conto de *Antes do Baile Verde* pode ser lido e apreciado independentemente dos demais. No entanto, juntos, eles formam uma coleção coesa que abrange muitos aspectos da vida humana e oferece uma visão penetrante e diversificada da vida vivida pelos personagens e do mundo em que eles habitam. Logo, a obra comprova que a escrita de Lygia Fagundes Telles é marcada por um estilo lírico e poético, com uma linguagem sofisticada e acessível que encanta os leitores. A autora também é conhecida por sua habilidade em criar imagens vivas e simbólicas, que são fortes o suficiente para produzir uma atmosfera emocional intensa e duradoura.

Essa primazia da escrita é abordada por Antonio Dimas, no texto “Garras de Veludo”, posfácio da edição de 2009 de *Antes do Baile Verde*. Dentre as análises sobre a forma e a intimidade do texto literário e artístico da autora, Dimas aborda a recepção crítica da autora:

Entre nossos críticos de renome, alguns deles se acercaram de Lygia de modo mais contínuo. Da leitura aleatória de seus artigos, é possível extrair observações comuns e reiteradas, pistas eficazes para a compreensão técnica e temática dessa contista, de bonomia enganosa. Nos artigos de José Paulo Paes, Nelly Novaes Coelho, Fábio Lucas, Sonia Regis e Silviano Santiago há afirmações críticas relevantes, seja no plano técnico, seja no temático. Recuperadas de forma aleatória, essas afirmações ensinam que, nos contos dessa intérprete da burguesia urbana paulista, o leitor encontrará: “obliquidade do simbólico” e “situações de desencontro” (José Paulo Paes); “criaturas interiormente desarvoradas” e “solidão ontológica” (Nelly Novaes Coelho); “questionamento dos limites da verdade aparente” (Sonia Regis); “lugar ficcional híbrido e espaçoso” e “palpabilidade dos objetos” (Silviano Santiago); “gosto da magia e do fantástico, estilo pontilhado de oralidade” e “jogo alternativo entre o amor e a morte” (Fábio Lucas). (DIMAS, 2009, p. 185).

Dimas seleciona, de início, para análise, os contos “Os Objetos” e “O Menino” por acreditar que neles podemos encontrar a “versatilidade temática e técnica da contista” (DIMAS, 2009, p. 188). Em “Os Objetos”, Dimas (2009, p. 189) apreende a presença da evasão que o cotidiano propicia e pela qual os personagens desviam de seus afazeres imediatos “como forma de suspensão provisória da realidade.” Já em “O Menino”, há “a quebra súbita da confiança, a desilusão macerada, o encanto que se parte de modo irremediável mostram-se de forma quase didática” (DIMAS, 2009, p. 191). Além desses contos, o autor também cita “Helga” ou “Venha Ver o Pôr do Sol” como exemplos que fogem aos outros contos da autora no que cabe à violência. Nesses contos, “o contraste intensifica,

rápido, a insídia aninhada nas outras narrativas, onde fermenta o gesto breve e surpreendente, capaz de lesões emocionais prolongadas e marcantes, como se fora um hematoma que cresce bem devagarinho” (DIMAS, 2009, p. 190).

Dimas (2009) amplia sua discussão ao discorrer sobre a atmosfera rarefeita presente nos contos de Lygia, na qual “o silêncio, a hesitação, a fala entrecortada, a observação que não se fecha, a reticência prolongada, a lembrança vadia, o objeto carregado de memória cumprem papel decisivo, mais eficiente que o da exposição pessoal aberta.” (DIMAS, 2009, p. 189). Essa observação é complementada pelo entendimento do autor acerca dos finais das histórias da autora, que para ele não são, forçosamente, conclusivos, mas, sim, o contrário.

Assim, Dimas (2009) afirma que o que a autora faz em seus contos é brincar com o leitor, quase como uma gata que te seduz para te arranhar quando você chegar perto demais e não estiver tão atento. E isso é perceptível, por exemplo, pelo detalhamento compulsivo de suas histórias, o qual pode dar a sensação, para o leitor, de que tudo está compreendido. Contudo, nas obras de Lygia:

Foi a pique a causalidade dos gestos encadeados e explicáveis, substituída pelo arbítrio do cotidiano imprevisível, congelado no instante flagrado. O momento brevíssimo, que põe tudo a perder e compromete o equilíbrio aparente que reinava antes, um dos estratagemas favoritos de Lygia, nem sempre produz efeitos catastróficos imediatos. (DIMAS, 2009, p. 190).

A obra tem, também, dentre seus apreciadores, um dos maiores nomes da nossa literatura, Carlos Drummond de Andrade, que enviou à autora uma carta com apreciação sobre o conjunto de contos:

O livro está perfeito como unidade na variedade, a mão é segura e sabe sugerir a história profunda sob a história aparente. Até mesmo um conto passado na China você consegue fazer funcionar, sem se perder no exotismo ou no jornalístico. Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma história tem quase sempre uma história. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da história. Unir as duas faces, superpostas, é arte da melhor. Você consegue isso. Tão diferente da patacoada desses contistas que se celebram a si mesmo nos jornais e revistas e a gente lê e esquece o que eles escreveram! Conto de você fica ressoando na memória, imperativo. (ANDRADE, 2009, p. 198).

Portanto, é perceptível tanto por esse comentário quanto pelos apontamos de Dimas (2009) que Lygia consegue trazer em *Antes do Baile Verde* contos que se desdobram neles mesmo, sem se reduzirem à mesmice, sendo capazes de movimentar o leitor, fazendo-o refletir sobre o que leu. Isso tudo utilizando de cenários mais calmos ou de interações que não explodem, mas que deixam no ar uma sensação de algo que pode acontecer, sem finalizar a

história de maneira fechada, dando ao leitor a oportunidade de se aventurar nas suas histórias, e quando dizemos isso no plural, podemos pensar tanto nos vários contos presentes, quanto nas 2 histórias presentes em cada um dos contos.

2.2.1 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *ANTES DO BAILE VERDE*

Quando de seu lançamento, *Antes do Baile Verde* recebeu ampla atenção da crítica, contudo, essa recepção não foi unânime. Como pontos favoráveis defendidos pelos críticos temos a acentuação do elemento dramático, cuja presença se dá pela minuciosa construção dos cenários e dos detalhes cruciais à narrativa. Além disso, as histórias que Lygia apresenta possuem um prazer renovado, pois elas não são apenas uma coletânea de suas melhores histórias, mas sim uma seleção de contos que visam algo mais transcendente. Outro ponto elogiado da obra é seu enfoque existencial, pelo qual Lygia revela sua atração pela complexidade da vida humana e de como a consciência é um labirinto incompreensível, no qual os humanos caminham sem se encontrarem verdadeiramente.

Como pontos negativos podemos citar a crítica que aborda que nenhum dos contos apresentados na obra seja extraordinário, afinal, a autora, desde sua última obra, parece estar em débito com seus leitor quanto ao empenho em se renovar na sua escrita. Ademais, é pontuado que o livro não traz nada de especial no que diz respeito ao carnaval, já que há na literatura brasileiras obras bem mais substanciais sobre o assunto.

Hélio Pólvora, no texto “A Intensidade do Conto”, publicado em 1970, no *Jornal do Brasil* (RJ), discorre, primeiramente, acerca da escrita de Lygia, afirmando que seu conto ressalta não apenas a intensidade, mas também acentua o elemento dramático por meio da minuciosa construção do cenário e atenção aos detalhes cruciais para o sucesso da narrativa. A impressão transmitida é a de cenas da vida representadas em um palco para uma plateia invisível, permitindo um grau de sugestão desde que as causas subjacentes estejam claramente definidas. A estrutura da história não necessariamente segue um padrão rígido de início, meio e fim, mas ainda assim mantém o compromisso com uma narrativa que, ao se esgotar em si mesma, configura um quadro ou um relato. Pólvora (1970) ainda debate que talvez a opção por esse estilo justifique a inclinação de Lygia Fagundes Telles, em certa medida mórbida, por temas excepcionais – aqueles que, devido ao impacto, facilitam a comunicação.

Nesse contexto, o autor expande sua crítica sobre a autora dizendo que seu conto, ao ser examinado à luz da discussão sobre a história curta no Brasil, possui uma abordagem

clássica. Evidencia-se nitidamente o processo de composição, constituindo-se como um edifício bem estruturado. O interesse se mantém no tema, sempre uma busca incessante e um esforço do autor para destacar condições de aproveitamento, assim como na prosa, notável por sua fluidez e precisão, que se apresenta limpa, límpida e com um toque de ternura talvez reminescente de Mansfield. Um novo livro de Lygia Fagundes Telles, nesse aspecto, é um prazer renovado, embora desde "Histórias do Desencontro", ela pareça estar em débito com seu público no que diz respeito ao empenho em se renovar.

Contudo, os elogios, até que presentes, abrem espaço para a crítica ao livro *Antes do Baile Verde*, que para o jornalista:

Não há, neste feixe de oito contos recentes, nenhum que seja extraordinário, inclusive o premiado na França. Bem realizada, subindo num contraponto dramático em que Lígia Fagundes Teles é especialista, a história há de ter impressionado (sem desmerecer a sua qualidade literária) por elementos exógenos de apelo exótico. Há na literatura sobre o carnaval brasileiro peças mais substanciais. Entretanto, no caso de Lígia Fagundes Teles, intenções desejadas pela crítica devem curvar-se respeitosamente ao material com que ela se oferece ao julgamento – a arte de narrar, a arte de compor e impressionar e o deleite que prolonga em nós, com a leitura, o compromisso da estesia. (PÓLVORA, 1970, p. 2).

Em contrapartida ao pensamento do jornalista, trazemos o texto “Lígia, no conto o itinerário de uma ficcionista”, escrito por Raymundo Souza Dantas, em 1971, e publicado no mesmo jornal que o de Pólvora, o Jornal do Brasil (RJ). Diferentemente do que foi dito um ano antes por este autor, Dantas traz uma visão mais elogiosa ao texto de Lygia.

Dantas (1971) afirma que *Antes do Baile Verde* adquire um significado especial devido à maneira como foi organizado, representando um marco importante dentro da obra de Lygia como contista até o momento de sua publicação. Afinal, ele não se trata simplesmente de mais uma coletânea de suas melhores histórias, mas sim de uma seleção que visa algo mais transcendente. Nele, é possível encontrar não apenas um itinerário da trajetória da ficcionista, mas também a concentração dos elementos mais representativos de sua visão do mundo e das coisas. Essa compilação, que inclui a história "Antes do Baile Verde", laureada com um importante prêmio internacional (Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros em Língua Francesa), não apenas oferece os elementos para traçar um caminho percorrido, mas também destaca o que se pode considerar como o mais positivo em sua obra, contribuindo para a caracterização da essência de sua arte refinada.

O escritor ainda pontua que daí decorre o significado especial de *Antes do Baile Verde*, pois a escritora, que também atribui importância adicional a este volume, não se limitou a agrupar os contos já publicados ao longo desse período. Ela confessa ter mexido em muitos deles, sem alterar sua essência, mas realizando ajustes, cortes ou acréscimos, impulsionada

pelo fascínio da tarefa artesanal. Seu objetivo foi expressar de forma mais clara o que, em alguns casos, não conseguiu transmitir como desejava, buscando alcançar agora resultados literários mais refinados com seu estilo desprovido de ornamentos, caracterizado por uma naturalidade perfeita.

Dessa forma, Dantas (1971) finaliza sua crítica apontando que *Antes do Baile Verde* dá aos contos uma dimensão nova, trabalhando temáticas já usuais de maneira diferente, em um estilo preciso, lúcido e sem enrolações. Isso permite que Lygia mostre, em todos os momentos de sua experiência literária e humana, uma clareza e conexão social pouco comum. O autor finaliza seu comentário dizendo que:

Então, neste livro, todas as variantes do gênero abordadas pela escritora, oferecendo ao mesmo tempo a medida da diversidade dos temas que sempre a preocupam. Nos três grupos de histórias, estão os casos que podemos dizer, informam, em definitivo sobre o universo e as criaturas de Lygia Fagundes Teles. Destaca-se os seus dramas íntimos feitos de frustrações, intransigências e desarmonias, com seus momentos pungentes e seus instantes de aflição. A escritora empresta-lhes um caráter patético e muitas vezes mórbido, sempre presa à essencialidade das coisas, desprezando o acessório e o anedótico. (DANTES, 1971, p. 9).

Por fim, colocamos na discussão a autora Nelly Novaes Coelho em seu texto “Antes do Baile Verde”, escrito em 1970, para o Suplemento Literário de São Paulo. Nesse texto, a autora discute, dentre alguns pontos, o fato de Lygia não encerrar o conto como mera preparação para incursões mais amplas no romance, mas sim como uma necessidade intrínseca ao enfoque existencial, pois, em Lygia “tanto o conto como o romance são exigências de determinado enfoque da problemática existencial: ora a visão analítica abrangendo os vários meandros (romance), ora a visão sintética, dando o todo, através do detalhe (conto).” (COELHO, 1970, [s.p.]).

Essa visão do detalhe presente nos contos da autora é mais discutida quando Coelho (1970) se aprofunda na obra que dá título ao seu texto, *Antes do Baile Verde*. Nessa discussão a autora destaca a notável capacidade de Lygia em construir sínteses dramáticas, revelando sua atração pela complexidade da vida humana. Assim como sua habilidade em fixar momentos significativos de cada drama, sem fornecer explicações explícitas, permitindo que o leitor compreenda o que está acontecendo, pois, a arte de sugerir, de fazer alusões e elipses, permeia suas narrativas.

Além disso, a obra *Antes do Baile Verde* mantém, para Coelho (1970), revela a consciência de que a vida é um labirinto incompreensível, onde os seres humanos caminham sem se encontrarem verdadeiramente, condenados ao desencontro, à incomunicabilidade e ao medo da solidão. Afinal, Lygia é testemunha de um mundo moral em crise, não apenas retrata objetivamente os fatos, mas também capta de forma sutil a relação indizível entre a

consciência humana e o ambiente circundante. Esse pensamento de Coelho (1970) é reafirmado por ela na seguinte passagem:

[...] dramas, todos eles, arrigados numa solidão interior dilacerante e profundamente trágica, porque revela sua natureza ontológica, como é própria da solidão que povoa o universo de ficção de Lygia Fagundes Telles. Suas personagens já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falta no relacionamento entre os homens, mas é parte constitutiva do ser humano... É, portanto, ontológica e não sociológica... o que torna realmente trágica sua visão do drama humano. (COELHO, 1970, [s.p.]).

Ao final de suas considerações, Coelho (1970) afirma que Lygia, ao enfrentar um mundo onde os valores estão em crise, utiliza sua ficção para fixar a matéria indecisa da vida. Sua escrita vai além da simples pintura objetiva dos acontecimentos, focando-se na apreensão delicada da relação quase indescritível entre a consciência humana e o contexto ao redor. Nesse relacionamento, frequentemente doloroso e decepcionante, Lygia extrai a substância de sua escrita: uma matéria viva que possibilita ao leitor confrontar-se consigo mesmo.

2.3 PROCESSO CRIATIVO LYGIANO

Diante do exposto nesses paratextos, conclui-se que Lygia revela, em suas reflexões sobre a criação literária, uma abordagem do gênero conto que dialoga com aspectos discutidos no capítulo anterior. Em seu entendimento, o conto surge a partir de personagens limitadas, que precisam viver com intensidade e vitalidade, já que sua existência na narrativa é efêmera. Ela compara o ato de escrever contos a uma sedução rápida, um jogo arrebatador que exige eficácia em um tempo mínimo. O conto, para Lygia, é um momento de última refeição, uma experiência que precisa ser absorvida de maneira ágil e profunda.

Italo Calvino (1998), ao abordar a rapidez no conto, destaca a relação com a duração da leitura e o desenvolvimento dos acontecimentos. No entanto, ressalta-se que essa rapidez não está associada à assimilação imediata do conteúdo, pois o leitor continua a digerir as reflexões propostas mesmo após a leitura. Essa reflexão conecta-se ao pensar de Lygia quando a autora afirma que “no conto o risco é maior. Isso porque a forma concisa não oferece espaço para correções; não dá para errar, é tudo ou nada.” (1998, p. 30).

Dimas (2009), por sua vez, alerta para a sinuosidade e a ambiguidade presente nas narrativas de Lygia. Ele destaca a aparente suavidade e a proximidade com o cotidiano em seus contos, mas adverte que, em um instante inesperado, as unhas retráteis da autora podem surgir, deixando marcas na memória do leitor. Afinal, “a cada aproximação, um aprendizado,

independentemente do conto que você escolha. Fique esperto! Não confie no ron-ron de Lygia Fagundes Telles.” (DIMAS, 2009, p. 181-182).

Lygia (1998) descreve seu processo criativo como uma espécie de colagem, um amalgama de vivências, relatos alheios e observações aguçadas. Ela revela a presença de demônios e anjos durante a criação, algo que ocorre de maneira natural e inexplicável de forma lúcida.

Acerca da voz narrativa nas histórias de Lygia, Santiago (1998) afirma que ela oscila entre dualidades, explorando verdade e mentira, memória e imaginação, feminino e masculino, sanidade e loucura, humano e animal. Essa fusão de vozes cria uma entidade única permeada por ambiguidades, convidando o leitor a uma reflexão contínua diante das complexidades humanas. Segundo Santiago (1998), a singularidade da ficção de Lygia reside na solidificação da solidão por meio de seus pontos finais, que instigam a reflexão sobre os intrincados emaranhados emocionais apresentados ao longo da narrativa.

Já Régis (1998) destaca a capacidade de Lygia em explorar o avesso das almas, conduzindo os leitores por paisagens da consciência, ora calmas, ora sombrias. Além disso, a autora discute que a profundidade das narrativas de Lygia nos transporta para uma experiência palpável, na qual o significado das palavras vai além de sua essência, residindo não apenas em si mesmas, mas na constante sugestão de seus múltiplos significados.

Fábio Lucas (1999) analisa os contos de Lygia como unidades polissêmicas, permeadas por elementos do universo pré-edipiano e marcadas pelo jogo entre o amor e a morte. Ademais, o estilo da autora, conforme destacado por ele, é caracterizado por diálogos dinâmicos, vívidos, elípticos e repletos de oralidade, habilmente entrelaçando a realidade com a fantasia. Na leitura das narrativas de Lygia é possível discernir minúcias como formigas, ratos, pássaros, entre outros elementos, frequentemente carregando simbolismos e mensagens a serem decifradas.

José Paulo Paes (1999) elogia a habilidade narrativa de Lygia, destacando a naturalidade com que ela utiliza metáforas e símbolos dentro das situações narrativas. O autor também cita o fato de Lygia abordar os desencontros que abrangem domínios cruciais da vivência humana: entre dever e prazer, desejo e objeto desejado, expectativa e realização, sonho e realidade, viável e impossível, verossímil e fantástico, entre outros. Esses são cenários nos quais cada indivíduo, imerso na desordem do mundo, procura instilar alguma ordem ou lógica para forjar seu próprio "mundo-para-si", como filósofos designam.

Em complemento, Hélio Pólvora (1970) destaca a intensidade e o elemento dramático presentes nos contos de Lygia, evidenciando sua minuciosa construção de cenário e atenção aos detalhes. O autor também discute que a sensação evocada é a de episódios da existência encenados em um palco para uma audiência invisível, proporcionando um nível de sugestão contanto que as causas subjacentes estejam nitidamente delineadas. Além disso, a configuração da narrativa de Lygia não adere estritamente a um formato linear de começo, meio e fim; no entanto, mantém-se fiel a uma trama que, ao se esgotar em si mesma, se converte em um quadro ou relato.

Dantas (1971), por sua vez, ressalta a diversidade de temas abordados pela escritora, revelando dramas íntimos carregados de pungência e aflição. Ele também discute que são notáveis os dramas íntimos delineados por Lygia, repletos de frustrações, intransigências e desarmonias, permeados por momentos pungentes e instantes de aflição. A autora, de acordo com Dantas (1971), confere a esses episódios um caráter patético e, frequentemente, mórbido, mantendo-se firmemente ancorada na essencialidade das coisas, relegando o acessório e o anedótico ao segundo plano.

Portanto, Lygia Fagundes Telles, por meio de sua escrita lírica e poética, proporciona aos leitores uma experiência literária marcante. Seus contos, reunidos em obras como *Antes do Baile Verde*, exploram a complexidade da condição humana, instigando a reflexão e deixando marcas duradouras na memória daqueles que se aventuram em seu universo literário.

3. ANÁLISE DOS CONTOS

Neste capítulo trabalharemos com a obra *Antes do Baile Verde*, com ênfase nos contos "O Menino", "Antes do Baile Verde", "Verde Lagarto Amarelo", "Venha Ver o Pôr do Sol", "O Jardim Selvagem" e "Natal na Barca". A seleção se faz necessária para análise literária mais minuciosa dos elementos de composição das narrativas. O intuito principal dessas análises é entender a poética do conto presente na obra de Lygia e se essa poética está presente em seus contos de maneira recorrente. Como já dito, foram selecionados 6 contos dentre os 18 presentes na obra. Valida-se trazer como suporte teórico o texto "A interpretação da obra literária" (2003), de Alfredo Bosi, cuja explanação nos ajudará a desenhar o trabalho neste capítulo. Para o autor, a interpretação de uma obra literária demanda uma abordagem meticulosa e sensível. Ele nos alerta para a complexidade das palavras no texto literário, que, mesmo quando ricas em significado ou altamente expressivas, não são transparentes, mas densas até a opacidade máxima. Neste sentido, ler é apenas o primeiro passo, pois interpretar é uma tarefa de seleção, uma escolha entre as inúmeras possibilidades semânticas que o texto oferece.

Bosi (2003) explica que entre o desejo de expressão do autor e o texto finalizado existe uma distância que, paradoxalmente, os separa e os une. É nesse espaço que o evento aberto se transforma na forma que o encerra, uma forma que não apenas delimita, mas também revela significados. O autor também ressalta a subjetividade inerente à interpretação, destacando que o evento só se torna significativo para o sujeito quando este o contextualiza e o temporaliza, conferindo-lhe certa perspectiva e tonalidade afetiva.

Dessa forma, o intérprete é apresentado como um mediador, cujo trabalho se situa entre o texto e um processo formativo distante da obra. Ele atua na consciência intervalar, buscando traduzir fielmente o significado, enquanto se utiliza dialeticamente do texto original. A análise literária, para Bosi, não pode se dissociar da interpretação, pois é uma leitura de expressões, não um recorte de segmentos materiais. A compreensão valoriza a aparição simbólica, a epifania do texto, pois esta tem relação direta com os modos de ser do universo simbolizado.

Por fim, Bosi (2003) nos lembra de que o intérprete é um mediador cuja linguagem assemelha-se à do tradutor, que transita do texto alheio para o seu próprio, como explanado na seguinte passagem:

Prefiro entrar na matéria pela sua porta central, metodológica. Se o intérprete é, acima de tudo, um mediador, a sua linguagem lembra a do tradutor de uma língua para a outra, ou, melhor ainda, a de um músico que domine a arte sutil de transpor melodias de um instrumento para outro.

A ambivalência parece ser estrutural e inerente ao estilo do intérprete, que transita do texto alheio para o seu próprio. Ele não irá duplicar o poema, porque o mediador não repete o original (uma crítica da lírica não é uma crítica lírica); mas o seu projeto de transformar o mesmo em outro código obriga-o a manter em estado de alerta as antenas para captar as vibrações e o tom da obra. Este é o primeiro passo, e não há intérprete de garra que não o tenha dado. Depois, um olhar intenso, um olhar demorado, que procure discernir, dentro e no meio das frases e das palavras, a luta expressiva, isto é, aqueles momentos diversos, mas coexistentes, de motivação pessoal e convenção suprapessoal (ideológica, literária, que fundam o texto como polissenso. (BOSI, 2003, p. 286)

A escolha dos seis contos, após uma primeira análise da obra, parte das histórias neles narradas e das possibilidades que cada uma delas nos apresenta para uma discussão sobre a forma do conto, a articulação de elementos e a utilização de narradores e personagens para expandir o que é dito, fazendo com que nós, leitores, tenhamos histórias complexas e profundas sobre o ser humano e suas relações com outros seres e com o mundo.

Dessa forma, para que tenhamos uma análise bem desenvolvida dos contos, elencamos pontos, dados pela teoria do conto e pelos estudos de narrativa, assim como por elementos significativos recorrentes na obra, que nortearão o trabalho. As categorias de análise que utilizaremos são:

A. Os narradores;

Do capítulo "Rapidez", do livro "Seis Propostas para o Próximo Milênio" (1990), de Italo Calvino, utilizamos a ideia do narrador do conto sob a ótica da rapidez. Calvino (1990) defende que a rapidez na narrativa é essencial para manter o interesse do leitor e sustentar a tensão ao longo do conto. Para o autor, o narrador do conto precisa ser ágil, capaz de conduzir o leitor através da trama de forma rápida e eficiente. Além disso, ele valoriza a concisão e a economia de palavras, argumentando que cada detalhe na narrativa deve contribuir para avançar a história.

Calvino (1990) sugere que o narrador do conto deve ser capaz de transmitir uma sensação de urgência e imediatismo, mantendo o leitor engajado e ansioso para descobrir o que acontecerá em seguida. Ele acredita que a rapidez na narrativa não apenas torna a leitura mais envolvente, mas também permite ao autor explorar uma variedade de temas e ideias de forma mais dinâmica.

Portanto, para Calvino (1990), o narrador do conto no contexto da rapidez é aquele que domina a arte de contar uma história de forma rápida, concisa e envolvente, mantendo o leitor intrigado do início ao fim.

B. Os personagens;

Para esta categoria, utilizamos o entendimento de Lygia (1998) acerca dos personagens. Em suas obras, os personagens são frequentemente complexos e multifacetados, refletindo as nuances da natureza humana. A autora valoriza a profundidade psicológica de seus personagens, explorando suas motivações, conflitos internos e desenvolvimento ao longo da narrativa.

Para Lygia, os personagens são muito mais do que simples veículos para a trama; são seres vivos e autônomos, com suas próprias vozes e experiências. Ela se concentra em criar personagens tridimensionais, com virtudes, falhas e nuances que os tornam humanos e palpáveis para o leitor. Além disso, Lygia costuma abordar questões sociais, políticas e existenciais por meio de seus personagens, utilizando-os como meio de explorar temas universais e pertinentes à sociedade contemporânea. Logo, seus personagens são frequentemente confrontados com dilemas éticos e morais, o que os tornam ainda mais complexos e cativantes para o leitor.

Em suma, Lygia Fagundes Telles entende que os personagens de um conto são essenciais para sua narrativa, e ela os desenvolve de forma metódica e cuidadosa, conferindo-lhes profundidade e autenticidade para enriquecer suas histórias.

C. Tema, tensão e intensidade;

O tema dentro dos contos será analisado a partir da compreensão que tivemos acerca da história que é contada. Logo, refletiremos sobre os temas de maneira mais geral, apontando como os assuntos são tratados e como eles aparecem entrelaçados a narrativa que é desenvolvida.

Quanto à tensão presente nos contos, retomaremos o texto “Alguns aspectos do conto”, de Julio Cortázar (1993), que compreendia a tensão no conto como uma força vital que impulsiona a narrativa e mantém o interesse do leitor ao longo da história. Para Cortázar (1993), a tensão não é apenas uma questão de suspense ou de eventos dramáticos, mas, sim,

uma qualidade intrínseca que permeia toda a narrativa, criando uma atmosfera de expectativa e incerteza, ou seja, os elementos narrativos são distorcidos e deslocados, levando o leitor a questionar constantemente a realidade da narrativa e o significado por trás dos eventos descritos.

Em seus contos, Cortázar (1993) frequentemente explorava o elemento do fantástico e do inexplicável, criando situações nas quais o leitor é confrontado com o inesperado e o surreal. Essa abordagem contribui para a intensificação da tensão, pois o leitor é constantemente levado a questionar a realidade da narrativa e a buscar significados ocultos por trás dos eventos aparentemente cotidianos.

Além disso, Cortázar (1993) valorizava a ambiguidade e a multiplicidade de interpretações em seus contos, o que adiciona camadas adicionais de tensão à narrativa. Ao deixar questões em aberto e oferecer múltiplas possibilidades de entendimento, ele mantém o leitor envolvido e engajado na história até o desfecho.

Portanto, para Cortázar (1993), a tensão no conto não se limita apenas ao aspecto emocional, mas também está relacionada à construção narrativa, à ambiguidade e à capacidade de instigar a imaginação do leitor, criando uma experiência intensa e memorável.

Acerca da intensidade, também retomaremos a esse texto de Cortázar (1993). Nele, o autor entende a intensidade como uma qualidade que eleva a experiência de leitura a um nível visceral e emocionalmente profundo. Para Cortázar (1993), a intensidade não está apenas relacionada à trama ou aos eventos dramáticos, mas, sim, à maneira como esses elementos são apresentados e vivenciados pelo leitor. Dessa forma, a intensidade é alcançada através de uma escrita vívida e sensorial, que convida o leitor a mergulhar profundamente na narrativa e a experimentar as emoções e sensações descritas. O autor muitas vezes emprega técnicas como o fluxo de consciência, a multiplicidade de perspectivas e o uso de imagens evocativas para criar uma atmosfera carregada de significado e emoção.

Além disso, Cortázar (1993) frequentemente aborda temas existenciais e metafísicos em seus contos, explorando questões como o tempo, a identidade e a natureza da realidade, cujas forças são ampliadas com a utilização de uma linguagem rica em detalhes sensoriais e imagens vívidas para envolver o leitor na experiência dos personagens e das situações descritas. Essas reflexões profundas adicionam uma camada adicional de intensidade à sua escrita, convidando o leitor a refletir sobre questões universais e fundamentais da condição humana, já que essa escrita brinca com a percepção da realidade, desafiando as expectativas do leitor e levando-o a questionar a natureza dos eventos narrados.

Portanto, para Cortázar (1993), a intensidade no conto não se limita apenas aos eventos narrativos, mas está intrinsecamente ligada à profundidade emocional, à riqueza sensorial e à complexidade temática de sua escrita, proporcionando uma experiência de leitura envolvente e transformadora.

D. A presença das duas histórias;

Acerca da presença das duas histórias, recorreremos ao texto "Novas teses sobre o conto", de Ricardo Piglia (2004), que discute as duas histórias subjacentes presentes em muitos contos. Ele se refere à "história visível" e à "outra história", que opera abaixo da superfície do texto.

A "história visível", para Piglia (2004), é a trama principal, o enredo que está explicitamente narrado no conto. Ou seja, é o que os personagens fazem, os eventos que ocorrem e o conflito que se desenrola ao longo da narrativa. Em contrapartida, Piglia (2004) entende que a "outra história" refere-se à narrativa secreta, cuja aparição no conto se dá de maneira sombreada e fragmentada. É o efeito surpresa se dá quando a conclusão da "outra história" emerge na superfície do conto.

Piglia (2004) argumenta que muitos contos apresentam essa dualidade de histórias, e é a interação entre essas duas narrativas que torna o conto um gênero literário tão rico e intrigante. Logo, ele sugere que a habilidade do autor em equilibrar e manipular essas duas histórias determina a qualidade e o impacto do conto. Assim, para Piglia (2004), entender as duas histórias do conto envolve não apenas acompanhar a trama primeira e visível, mas também apreender a história que subjaz a essa primeira história.

3.1 "O MENINO"

"O Menino" é um conto ambientado na década de 1940, que retrata a vida de uma família de classe média aparentemente perfeita. A história segue um garoto que, ao sair para uma ida ao cinema com sua mãe, passa por um processo de amadurecimento. A mãe do menino tem um motivo especial para querer ir ao cinema, e ao longo do caminho, seu humor vai mudando, surpreendendo o garoto. Ao chegarem ao cinema, ela procura por três lugares vazios, deixando o menino ainda mais confuso e intrigado com a situação.

O conto “O menino” tem como narrador um observador em terceira pessoa que acompanha os personagens em toda a sua jornada, assim como acessa a perspectiva do menino. Por ser um personagem observador, temos, com suas pontuações, um ponto de vista sobre o que está se passando na cena. Contudo, o narrador não tenta forçar seu ponto de vista e não tenta nos guiar para concordar com sua opinião. Dessa forma, pelo fato de ser um observador, o que nos é apresentado é uma visão clara do desenrolar da narração. Essa forma de narrar pode ser perceptível na seguinte passagem:

Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. (TELLES, 2009, p. 167).

Em contrapartida ao narrador observador, neste conto, temos personagens mais complexos e multifacetados, os quais dão vida ao conto por suas questões pessoais e as formas como lidam com o que está acontecendo. Iniciando pelo menino, que dá nome ao conto, temos um personagem intrigante e que, no decorrer do conto, transforma-se em decorrência do que presencia.

O ponto inicial e principal da história está na forma como ele é apresentado para nós, como sendo esse menino dependente da mãe: “Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim” (TELLES, 2009, p. 167). E essa dependência emocional, inicialmente, é colocada como sendo algo normal, já que ele é apenas uma criança: “O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto.” (TELLES, 2009, p. 167-168).

Entretanto, não demora muito para que essa dependência seja questionada, tendo em vista que o menino tem a mãe como um molde de perfeição para o que ele deseja ter quando adulto: “Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual.” (TELLES, 2009, p. 168), e nesses momentos de autorreflexão, o menino acaba por divagar se não existiria outro padrão de mulher, contudo, logo volta à opinião original: “Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.” (TELLES, 2009, p. 168). Esse amor pela mãe faz com que o menino a utilize como um troféu a ser exibido aos seus colegas, por exemplo, enquanto caminha com ela até o cinema e se depara com alguns conhecidos na rua: “O

menino fez questão de cumprimentá-los em voz alta para que todos se voltassem e ficassem assim mudos, olhando. Vejam, esta é minha mãe! — teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!” (TELLES, 2009, p. 168-169).

Contudo, é durante essa caminhada até o cinema que algumas coisas começam a se alterar, e chegando ao local o menino percebe que tudo que havia idealizado e vivido até aquele momento não está mais da forma que era. O primeiro momento de percepção dessa mudança ocorre quando, à porta do cinema, o menino deseja logo adentrar ao cinema, mas a mãe o impede de maneira rude: “O menino enfiou as mãos nos bolsos e enterrou o queixo no peito. Lançou à mãe um olhar sombrio. Por que é que não entravam logo? Tinham corrido feito dois loucos e agora aquela calma, espera. Esperar o quê, pô?!...” (TELLES, 2009, p. 169).

Essa alteração no comportamento da mãe se intensifica conforme eles adentram à sala de cinema, pois o jovem quer escolher um assento que o privilegie durante a sessão, porém, a mãe possui outros planos e não aceita com tranquilidade as sugestões do filho:

Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. Voltou-se então para lembrar-lhe que estava chegando muita gente, se não mudasse de lugar imediatamente, depois não poderia mais porque aquele era o último lugar vago que restava, “Olha aí, mamãe, acho que aquele homem vem pra cá!”. Veio. Veio e sentou-se na poltrona vazia ao lado dela. O menino gemeu, “Ai! meu Deus...”. Pronto. Agora é que não restava mesmo nenhuma esperança. (TELLES, 2009, p. 171-172).

Diante do ocorrido, o rapaz tenta, ao máximo, manter-se firme e concentrado no filme a que assistiriam, contudo, é neste momento que ocorre a quebra da realidade e da idealização da mãe, já que o homem havia sentado ao lado dela estava agindo de maneira estranha, e a mãe, ao invés de negar, estava retribuindo:

Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar. O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo?! Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto. Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la. O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu-o com esforço, como se fosse uma bola de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. (TELLES, 2009, p. 172-173).

Assim, a partir desse momento, que pode ser classificado como traumático, o menino passou a olhar para tudo de maneira diferente, quase como se sua vida ganhasse uma nova

cor, da qual emanava verdades que não o agradavam. Isso é perceptível, pois ele, primeiramente, começa a odiar o homem estava sentado ao lado de sua mãe, desejando feri-lo de qualquer forma como uma vingança pelo que fazia:

Então o homem levantou-se embaçado na mesma escuridão em que chegara. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Fechou os punhos. “Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!”

O olhar desvairado estava agora nas espáduas largas interceptando a tela como um muro negro. Por um brevíssimo instante ficaram paradas em sua frente. Próximas, tão próximas. Sentiu a perna musculosa do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida. Aquele contato foi como ponta de um alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito.

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar para a poltrona vazia. Olhou para a mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava. Estava corada, brilhante. (TELLES, 2009, p. 173-174).

No entanto, como não consegue atingir o homem de maneira concreta, decide, também, tratar a mãe, que até pouco tempo ele idolatrava, como frieza e indiferença, evitando-a para que ela não perceba que ele sabe o que se passou:

Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. Sentiu-lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne.

— Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo?

Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o nenenzinho cresceu? Cresceu? — Ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto.

— Não anda mais de mão dada?

O menino limpou nos dedos a umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol. (TELLES, 2009, p. 174)

Dessa forma, o menino no conto é um personagem que perpassa um amadurecimento que não era planejado, mas que foi imposto a ele por sua mãe, cujo papel inicial, para o menino, era de amar e cuidar dele de maneira completa e fiel, mas que não cumpre com isso, já que o utiliza como bode expiatório para sua traição.

Quando falamos dessa mãe, temos uma mulher que exala feminilidade e vaidade, sua persona é exaltada por isso, como é perceptível pela descrição do narrador acerca de suas atitudes enquanto se arruma para sair com o filho:

Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. (TELLES, 2009, p. 167).

Porém, essa mulher não era apenas uma imagem de vaidade, ela sabia o que queria e como faria para conseguir alcançar o que almejava, por exemplo, enquanto ia ao cinema com o filho, ela assume uma nova postura:

Ela não respondeu. Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. [...] Ela comprou os ingressos e em seguida, como se tivesse perdido toda a pressa, ficou tranquilamente encostada a uma coluna, lendo o programa. (TELLES, 2009, p. 169).

E essa postura beira a grosseria com o filho, visto que seus planos eram diferentes do que os que o filho acreditava serem, por isso, quando o menino força, mais um vez, a entrada à sala de cinema, a resposta da mãe é: “— Sei que já começou mas não vamos entrar agora, ouviu? Não vamos entrar agora, espera.” (TELLES, 2009, p. 169).

Outro detalhe interessante desta personagem é a forma como ela refere-se ao marido longe dele e perto do homem. No início, enquanto a mãe se arruma para seu secreto encontro, o narrador nos conta sobre a seguinte interação: “Da porta, ouviu-a dizer à empregada que avisasse ao doutor que tinham ido ao cinema.” (TELLES, 2009, p. 168). Assim, fica claro que a esposa trata o marido de maneira formal, repetindo a maneira como ele é tratado e visto socialmente. Essa forma de tratamento também pode indicar uma falta de paciência da mulher, tendo em vista que ela almejava sair, a todo o custo, da residência para seu encontro romântico. Contudo, essa maneira de tratamento não se repete no final do conto, quando todo o seu comportamento se altera após o ocorrido no cinema, pois ela refere-se ao marido de maneira mais carinhosa: “— Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca?” (TELLES, 2009, p. 175).

Por fim, trabalharemos com o pai, personagem que aparece verdadeiramente no final do conto, apesar das pequenas menções durante o texto. Logo, quando sua presença é vista, percebemos, pelo olhar do menino, que ele aparenta ser mais velho que a esposa: “O menino encarou-o demoradamente. Aquele era o pai. O pai. Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.” (TELLES, 2009, p. 176). Além disso, o pai é encontrado por eles no espaço já esperado por eles: “Quando entraram na sala, o pai estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites.” (TELLES, 2009, p. 175). Logo, essa imagem de constância passa uma sensação de afeto e proteção, que é confirmado com sua forma de tratar tanto a esposa: “— A lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto — disse ele, tomando a mão da mulher. Beijou-a demoradamente. — Tudo bem?” (TELLES, 2009, p. 175), quanto o filho: “— Então, filho? Gostou da fita? — perguntou o pai dobrando o jornal. Estendeu a mão ao menino e com a outra começou a

acariciar o braço nu da mulher. — Pela sua cara, desconfio que não.” (TELLES, 2009, p. 175).

O contato final que temos com o pai é no fechamento do conto, quando ele percebe que seu filho não está bem: “— Que é isso? — estranhou o pai. — Parece até que você viu assombração. Que foi?” (TELLES, 2009, p. 176). Essa proteção dele faz com que o menino caia no choro, ao

— Pai... — murmurou, aproximando-se. E repetiu num fio de voz: — Pai...
— Mas, meu filho, que aconteceu? Vamos, diga!
— Nada. Nada.
Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço.
(TELLES, 2009, p. 176).

Assim, esse pai é a fonte de proteção que sobrou para o menino, após sua idealização pela mãe ser quebrada com a infidelidade dela na sala de cinema com o homem estranho.

Dentro do conto, percebemos a presença da mitologia grega sendo trabalhado pela temática do Complexo de Édipo, que é um conceito fundamental na psicanálise desenvolvido por Sigmund Freud, o pai da psicanálise. Ele é baseado na peça "Édipo Rei" de Sófocles, na qual o protagonista, Édipo, acaba matando seu pai e se casando com sua mãe sem saber. De acordo com Freud (1996), o Complexo de Édipo ocorre durante a fase fálica do desenvolvimento psicosssexual da criança, geralmente entre os 3 e 6 anos de idade. Durante essa fase, a criança começa a desenvolver sentimentos amorosos em relação ao progenitor do sexo oposto (Édipo para meninos, Electra para meninas) e sentimentos de rivalidade com o progenitor do mesmo sexo.

O menino sente uma atração inconsciente pela mãe e deseja substituir o pai para ter a mãe só para si. Ele também pode experimentar sentimentos de hostilidade e ciúmes em relação ao pai, considerando-o um rival pelo amor da mãe. Este conflito de sentimentos pode ser angustiante para a criança e, para resolver essa angústia, ela pode reprimir seus desejos inconscientes e adotar comportamentos que sigam as normas sociais.

Freud argumentava que o sucesso na resolução do Complexo de Édipo é crucial para o desenvolvimento psicológico saudável da criança. Se não resolvido adequadamente, pode levar a distúrbios psicológicos mais tarde na vida, como problemas de identidade, dificuldades nos relacionamentos e comportamentos neuróticos. Assim, dentro do conto, esse complexo fica claro no tratar do menino com sua mãe e na forma como ele a enxerga, sempre almejando estar próximo a ela, e desejando conseguir uma mulher, no futuro, que seja igual a ela, pois, para ele, sua mãe é a imagem da perfeição a ser seguida.

Os temas desenvolvidos dentro do conto seguem uma linha que os conecta e que parte do filho chegando até seus pais. Assim, podemos dizer que a primeira temática, cuja força está presente em $\frac{1}{3}$ da história, é o amor juvenil que a criança tem, em primeira análise, por sua mãe, que chega ao ponto da fixação infantil, pois ele idealiza essa mulher como se ela fosse algum tipo de musa que nenhuma mulher alcançará e que ele terá que lutar para conseguir uma, minimamente, próxima. Além disso, com o decorrer do conto, percebemos que o menino também possui amor por seu pai, apesar de não ser na mesma intensidade que o da mãe, pois com o homem, o menino tem um amor de cuidado.

Dessa forma, essa primeira temática dará um panorama inicial para nossa leitura, cujo aprofundamento faremos quando formos discutir a questão das duas histórias. Logo, partindo desse tema, podemos puxar a segunda temática, que está ancorada na descoberta da traição, a qual desencadeia um efeito profundo no menino, que tem todo o amor e construção dessa imagem materna questionados, tendo em vista o que está acontecendo. Essa traição surte efeitos distintos nos personagens do conto, afinal, a mãe comete o ato de maneira clara e intencional, e quando alcança o que deseja, felicita-se de sorrisos e conversas soltas; o menino, em contrapartida, tem seu mundo virado de ponta cabeça, e o pai, por sua pouca aparição, não tem uma conclusão de sabe ou se descobre o que a mulher faz.

Assim, essa traição é o gatilho para nossa última temática, que é a quebra e transformação do ideal parental. Esse tema se conecta com o menino, pois ele é o maior afetado pela traição, já que ele possui, de acordo com o que é narrado, duas percepções distintas dos pais: a mãe é sua paixão (Complexo de Édipo), cuja figura é o modelo de mulher que ele acredita ser a correta para amar; e o pai é visto por ele como uma imagem mais velha e sistemática, cuja essência está na proteção que emana dele. Mas, ao mesmo tempo, o pai é um opositor.

Contudo, o movimento que Lygia faz dentro do conto é interessante, pois, o Complexo de Édipo estabelece que o filho deseja substituir o pai, porém, aqui, quem substitui este papel paterno é na verdade o amante, ou seja, nem o menino consegue alcançar isso, como também o pai perde seu lugar, sendo ambos substituídos por um homem misterioso a ele. Nesse sentido, o que ele vivencia é duplamente traumático. E é nesse detalhe que percebemos a inovação de Lygia no trato com a mitologia.

Assim, após a traição, essas duas imagens sofrem alterações. A mãe passa a ser vista como infiel e não digna de contato, pois quebrou tudo que o menino havia idealizado, tocando em outro homem e se enamorando de um estranho, o que, para o menino, é o rompimento do

trato de amor que eles tinham. Já o pai passa para um papel de fragilidade e maior proteção, cujos braços se tornam o abrigo que o menino procura após vivenciar tamanho horror no cinema.

Dessa forma, os temas na história se entrelaçam e se intensificam, criando, assim, uma narrativa mais profunda e reflexiva que explora as consequências de uma traição dentro de um relacionamento familiar. A tensão do conto “O Menino” concentra-se na cena do cinema, na qual o menino acredita estar indo ao local apenas para assistir a um filme com sua mãe, contudo, após poucos minutos no local, percebe que esse não é o intuito de ambos, já que sua mãe está ali para fins carnavais que fogem do que o filho esperaria dela.

Logo, o cenário desse momento, por si só, perpassa uma sensação de mistério e tensão, já que o local é uma sala de cinema escura e cheia de pessoas, ou seja, um espaço no qual qualquer coisa pode ocorrer “sem ser visto” e qualquer pessoa pode fazer isso. Inicialmente, ao adentrar ao espaço, percebemos uma agitação dos dois personagens, o menino querendo um bom lugar para assistir e a mãe querendo um espaço para cometer sua traição:

Na escuridão, ficaram um instante parados, envolvidos por um grupo de pessoas, algumas entrando, outras saindo. Foi quando ela resolveu.

— Venha vindo atrás de mim.

Os olhos do menino devassavam a penumbra. Apontou para duas poltronas vazias.

— Lá, mãezinha, lá tem duas, vamos lá!

Ela olhava para um lado, para outro e não se decidia.

— Mãe, aqui tem mais duas, está vendo? Aqui não está bom? — insistiu ele, puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra. — Lá tem mais duas, está vendo?

Ela adiantou-se até as primeiras filas e voltou em seguida até o meio do corredor. Vacilou ainda um momento. E decidiu-se. Impeliu-o suave, mas resolutamente.

— Entre aí.

— Licença? Licença?... — ele foi pedindo. Sentou-se na primeira poltrona desocupada que encontrou, ao lado de uma outra desocupada também. — Aqui, não é, mãe?

— Não, meu bem, ali adiante — murmurou ela, fazendo-o levantar-se. Indicou os três lugares vagos quase no fim da fileira. — Lá é melhor. (TELLES, 2009, p. 170-171)

Nessa procura, os ânimos dos dois personagens se alteram e a mãe ressalta sua indelicadeza com as falas do menino:

— Mas é que não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas: não insista!

— Mas, mãe...

Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez.

— Não quero que mude de lugar, está me escutando? Não quero. E não insista mais. (TELLES, 2009, p. 170-171)

Assim, esse momento de cinema, que deveria ser bom, mas que acabou se tornando algo ruim, consegue piorar quando o menino presencia a traição cometida pela mãe:

Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente nítido em meio do fervilhar de sons e falas — e ele não queria, não queria ouvir! — o ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes. (TELLES, 2009, p. 173)

Dessa forma, a tensão do conto gira em torno desse cenário que é a ponte que liga o início da história, na qual tudo aparenta estar tranquilo e comum para o menino, com o final da história, em que ele está transformado após o que presenciou, chegando ao ponto de mudar sua “fonte protetora” da mãe para o pai.

A intensidade do conto “O Menino” é notada, especialmente, em três frentes: nas ações da mãe; na empolgação do menino e na secura dele. Analisando o primeiro ponto, temos no conto uma mãe que demonstra pressa e agitação com o evento que está indo, pois, para o filho, ela está animada em ir ao cinema com ele: “Ela não respondeu. Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava.” (TELLES, 2009, p. 169). Essa agitação da mãe logo se transforma em impaciência, pois o menino acreditava estar indo a um encontro com a mulher, mas ela tinha outros planos, e isso fez com que ela agisse de maneira rude:

Ela inclinou-se para ele. Falou num tom muito suave, mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem, nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.
— Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, ouviu? Não vamos entrar agora, espera. (TELLES, 2009, p. 169)

A impaciência da mãe é expressa não apenas nas suas falas, mas também em sua linguagem corporal: “Ela olhava para um lado, para outro e não se decidia.” (TELLES, 2009, p. 170) e na forma como toca em seu filho para que ele pare de questioná-la: “Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas: não insista!” (TELLES, 2009, p. 171).

Por fim, podemos citar a forma como ela fala com o filho, afinal, suas ações perpassam a agitação, o toque mais seco e a fala entrecortada para cortar as reclamações de seu filho:

Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a

ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez.

— Não quero que mude de lugar, está me escutando? Não quero. E não insista mais. (TELLES, 2009, p. 171).

Em contrapartida às ações da mãe, temos o filho e sua empolgação inicial com o passeio especial com a pessoa, que até aquele momento, que ele mais admira e ama. Assim, notamos, logo no começo, que o menino está extasiado com o passeio e com a possibilidade de mostrar sua mãe para todas as pessoas: “[...] teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia. Júlio devia estar agora roxo de inveja.” (TELLES, 2009, p. 169). Essa sensação de poder que ele tem ao lado dela faz com que ele se sinta contente o tempo todo: “O menino deu uma risadinha.” (TELLES, 2009, p. 169), apesar da forma como a mulher agia no caminho até o local. Quando eles chegam ao local, o filho está cansado, mas continuava contente com o passeio acompanhado: “Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.” (TELLES, 2009, p. 169).

Ao chegarem ao cinema, essa excitação do menino continua firme, estando até mais alta, pois eles chegaram ao local almejado: “Num salto, o menino pôs-se ao lado dela. Apertou-lhe a mão freneticamente. — Depressa que a fita já começou, não está ouvindo a música?” (TELLES, 2009, p. 170). E apesar de toda a secura e grosseria da mãe, o filho continua animado com a possibilidade de ver o filme, assim, quando adentram à sala do cinema, a animação da criança está no máximo: “Os olhos do menino devassavam a penumbra. Apontou para duas poltronas vazias. — Lá, mãezinha, lá tem duas, vamos lá!” (TELLES, 2009, p. 170).

Essa empolgação não diminui, mesmo com a falta de interesse da mulher nas falas do menino:

— Mãe, aqui tem mais duas, está vendo? Aqui não está bom? — insistiu ele, puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra. — Lá tem mais duas, está vendo? (TELLES, 2009, p. 170)

Ao conseguirem um lugar para se assentarem, o menino percebe que não era o ideal para ele: “O menino pôs-se na beirada da poltrona. Esticou o pescoço, olhou para a direita, para a esquerda, remexeu-se.” (TELLES, 2009, p. 171), contudo, não demorou muito para que o espaço ficasse melhor para ele:

Devia estar sorrindo e ele sorriu também, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa. As coisas começavam a melhorar e para maior

alegria, a mulher da poltrona da frente levantou-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela. — Agora sim! — disse baixinho, desembulhando o tablete de chocolate. (TELLES, 2009, p. 172)

Porém, essa empolgação logo se transforma quando o menino percebe o que está se passando entre sua mãe e o moço ao seu lado. A realização da traição faz com que a criança quebre o ideal que possuía de sua mãe, trazendo à tona um lado mais arrisco dele: “Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira. — É que não sou mais criança.” (TELLES, 2009, p. 174). Isso é perceptível pelas respostas que o menino dá, por exemplo, ao toque da mulher nele: “O menino limpou nos dedos a umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol.” (TELLES, 2009, p. 174), assim como as respostas aos questionamentos: “Ele respondia com monossílabos.” (TELLES, 2009, p. 174)

Ao chegarem à casa da família, o filho continua estranho com sua progenitora, mas agora fora em procurar seu pai: “O menino estacou na porta. A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.” (TELLES, 2009, p. 175). Essa procura pode ser associada ao lugar de proteção que o pai representa, principalmente naquele momento, logo após o filho ter presenciado a traição da mãe.

Portanto, dentro do conto, percebemos que a intensidade perpassa diferentes cenas e personagens, garantindo que a história tenha uma mobilidade e profundidade maiores, já que a mãe e o filho sofrem mudanças perceptíveis durante a história. O interessante dessas mudanças é que elas são invertidas, a mãe passa da tensão à felicidade, e o filho da excitação à tensão, ou seja, as ações de outros interferem diretamente neles, assim como ocorre na vida real.

Quanto às histórias presentes no conto, podemos citar as seguintes: 1º A ida ao cinema de uma mãe com um filho, numa relação em fase edípica, em que o filho apresenta-se encantado com a mãe e 2º A história de uma traição e do amadurecimento do filho. Na primeira história, temos a apresentação de uma família que, supostamente, é estruturada e que tem relações de carinho e proteção cotidianos, ou seja, as demonstrações de afeto são recorrentes e existe uma conexão e proximidade entre os membros. Isso é possível de ser notado pelo carinho exacerbado do filho com a mãe; pelo passeio que eles farão em uma tarde, indo juntos ao cinema assistir a um filme; pelo conhecimento da mãe acerca dos amigos do filho; da forma como o menino lembra do pai. Assim, *a priori*, a história passa a impressão

que se desenvolverá pautada nessa temática familiar, cujo amor e proteção são bases concretas e indissociáveis.

Entretanto, a história toma um novo rumo quando os personagens chegam ao cinema, local em que a segunda história emerge e é impulsionada à frente do conto. Nela, temos a realidade fora da bolha de proteção e de idealização da família “perfeita” sendo expostas, especialmente, para o menino, cujos ideais são quebrados após presenciar a traição da mãe. Nesses momentos, o conto toma um novo rumo, isso é iniciado na caminhada até o local, na qual a mãe começa a demonstrar sua falta de paciência e agitação para chegar ao cinema, ações que contradizem todo carinho e atenção que tinha no começo da história. Ao chegarem ao espaço, temos uma intensificação dessa impaciência da mulher, o que choca o filho, pois ele percebe que aquela mulher não é a mesma que saiu com ele de casa. Esse estranhamento acaba sendo momentaneamente esquecido quando eles entram na sala de cinema, porém é nesse lugar que tudo retoma com mais força.

Dessa forma, a entrada dos personagens de um jeito nesse espaço e a saída deles de outra forma, impulsionam a segunda história a ficar mais à vista para o leitor, permitindo que ele veja como a saída dessa bolha idealizada pelo filho prejudica o personagem, fazendo com que ele se sinta distante e não se encontre no local em que mais se sentia protegido, que era sua mãe.

Portanto, Lygia permite, neste conto, que acompanhemos um segundo nascimento da criança, no qual as transformações são mais profundas e assustadoras, abalando um entendimento de mundo e uma criança de formas seguras que a criança tinha até aquele momento. Logo, a autora nos propicia um conto reflexivo e intrigante que mistura desejos, projeções e realizações em diferentes níveis e aspectos humanos.

3.2 “ANTES DO BAILE VERDE”

Neste conto, temos contato com a história da jovem Tatisa e sua preparação para um baile de carnaval enquanto o pai estava morrendo no quarto ao lado. Com a ajuda da empregada, Lu, a jovem prega as lantejoulas finais na saia que iria usar. Contudo, a funcionária estava inquieta com a demora do processo, pois iria encontrar seu namorado e não poderia se atrasar para não irritá-lo. Durante toda a narração, o enfoque fica em Tatisa e nas suas constantes tentativas de fugir da realidade na qual se encontra, chegando ao ponto de ser narrado que a moça não adentra ao quarto do pai moribundo no dia do baile, pois receava

encontrá-lo morto e isso acabar com sua noite. Ao final do conto, ambas as mulheres correm para irem aos seus compromissos, evitando olhares para o homem que ali jaz.

O narrador do conto “Antes do Baile Verde” está em 3ª pessoa, ou seja, seu olhar é mais o de um observador que não intervém na história. Contudo, isso não o impede de dar juízos de valores quanto ao que vê, como pode ser notado na seguinte passagem: “A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas.” (TELLES, 2009, p. 57).

Outro ponto interessante é que sua alternância entre o discurso direto e indireto permite que a história ganhe profundidade e maior impacto com o que está sendo contado. Dessa forma, podemos notar que isso ajuda, por exemplo, na apresentação da sua visão sobre as personagens:

Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejoula que se enredara na renda da meia. Deixou-a cair na pequena constelação que ia armando na barra do saiote e ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos, sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio. (TELLES, 2009, p. 59).

Além disso, esse narrador, de maneira implícita, tenta colocar sua percepção atenta sobre a moça Tatisa, cujo enfoque é o principal no conto:

Afastando bruscamente o saiote aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa, pegou a garrafa de uísque e procurou um copo em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou o fundo cheio de pó de arroz e bebeu em largos goles, apertando os maxilares. Respirou de boca aberta. Dirigiu-se à preta. (TELLES, 2009, p. 60).

Isso corrobora com a depreciação que ele tem dessa personagem, uma vez que ele não mede citações sobre seus hábitos: “Levantando-se de um salto, a moça foi até a garrafa e bebeu de olhos fechados mais alguns goles. Vestiu o saiote.” (TELLES, 2009, p. 65), para que assim possa ampliar e reforçar o lado egoísta e mesquinho, que é tão perceptível nessa mulher.

Em contrapartida ao narrador observador, o conto nos apresenta personagens complexas e que se entrelaçam de maneira bem articulada, garantindo, assim, uma narrativa que permanece conosco, ressoando em nossa mente, mesmo após dias de sua leitura. Diante disso, podemos partir da análise de Lu, a empregada da família, que é apresentada da seguinte forma: “A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante.” (TELLES, 2009, p. 58), essa fala racializada é perpetuada durante toda a narrativa, sempre reforçando um aspecto que diminui a mulher, como vista também em: “— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.” (TELLES, 2009, p. 59).

Além disso, a relação de Lu com o namorado é trabalhada de maneira a demonstrar os ciúmes excessivo e a posse que o homem tem dela: “— Mais leve do que isso? Você está quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana, mas só porque aparece um pedaço da coxa o Raimundo implica. Imagine você então...” (TELLES, 2009, p. 59), chegando ao ponto de a mulher temer apanhar dele.

A empregada também possui suas qualidades, como quando ouve espantada a forma como Tatisa fala de seu pai:

— Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei entrar para ver que ele está morrendo. (TELLES, 2009, p. 59).

E mesmo frente a essas barbaridades, ela ainda tenta colocar um pouco de “razão” na cabeça da moça: “— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.” (TELLES, 2009, p. 61). Afinal, para Lu, a filha deveria se atentar mais aos sinais que seu pai dá, pois o homem está se despedindo dela e da vida, e a filha, ao invés de ficar próxima a ele, prefere curtir o carnaval como se o seu tempo que estivesse chegando ao fim e não o do pai.

Antes de trabalharmos com Tatisa, personagem que compartilha o holofote do conto com Lu, comentaremos rapidamente sobre Raimundo, o par romântico da empregada, que não aparece diretamente no conto, mas que tem relevância na obra por seu impacto durante os diálogos em que é citado. Raimundo é apresentado e citado durante o conto, sempre, pelas falas de Lu, sua namorada. Dessa forma, conhecemos o homem pelo olhar de quem é, obviamente, afetada por seu jeito e suas ações. Isso é notado desde o início, quando Lu diz que: “— O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma onça se me atraso. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos.” (TELLES, 2009, p. 58), ou seja, o homem já é colocado pela namorada como sendo agressivo.

Essa noção de seu ser continua a ser ampliada quando a mulher conversa com Tatisa sobre a roupa que a moça vestirá e cita a possível reação do homem caso ela usasse a mesma vestimenta que sua patroa, pois caso ela decidisse sair com uma peça que mostrasse um pedaço sequer da coxa, ela já sabia que o Raimundo implicaria com ela.

Além disso, até mesmo a bebida que Raimundo mais gosta é colocada em discussão: “— Ai! uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça. No ano passado ele ficou de porre os três dias, fui sozinha no desfile.” (TELLES, 2009, p. 62), reforçando sua diferença frente à sua namorada e reafirmando sua necessidade

do bruto, do mais forte e do imponente. Por fim, a última citação do homem no conto apresenta seu lado, realmente, agressivo, pois durante a conversa entre as mulheres, Lu diz: “— Mas você quer ou não que eu acabe isto? — a mulher gemeu exasperada, abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. — O Raimundo tem ódio de esperar, hoje ainda apanho!” (TELLES, 2009, p. 63), deixando claro que essa demora para ajudar a patroa sairá caro para ela.

Após trabalharmos com Lu e Raimundo, nada mais justo do que trazermos para a discussão Tatisa, personagem principal do conto, cuja personalidade comanda o que acontece durante toda a cena do conto, assim como comanda a vida de quem está próximo a ela.

Um dos pontos centrais no desenvolvimento da Tatisa está no desenvolvimento de sua personalidade, cujo impacto atinge todos que estão à sua volta. Primeiramente, temos uma jovem mimada em cena, que não aceita ser contrariada por nada. Quando, por exemplo, a empregada reclama do tempo que gastará ajudando a moça a colar as lantejoulas, ela é xingada:

— Mas se tiver que pregar as lantejoulas em todo o saio...
— Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pintei, olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal? (TELLES, 2009, p. 58).

E quando a moça sente que sua ordem não surtiu o efeito, ela consegue voltar à grosseria para atacar Lu:

Num movimento brusco, a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.
— Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde. Mas não precisa ficar me olhando, vamos, não pare, pode falar, mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu! (TELLES, 2009, p. 58 - 59).

Contudo, o narrador não para aí, ele continua a reforçar essa personalidade da moça, sempre acrescentando mais camadas ruins ao seu modo de ser e agir, por exemplo, enquanto ela discute a condição de saúde do pai, que mais à frente abordaremos melhor, ela profere que:

— Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta! (TELLES, 2009, p. 62).

Percebe-se que as falas da moça são marcadas por preconceitos e xingamentos que partem de diferentes lugares, por exemplo, a partir da cor, como é o caso de empregado, ou da

sexualidade, como é o caso do medo, mas sempre focalizando um coisa: diminuir o outro para que ela, Tatisa, pudesse ficar à cima de todos.

O tratamento que Tatisa tem com o pai é entrelaçado com sua necessidade de ser o centro das atenções, parecendo, quase, como se ela tentasse competir com ele, sempre mudando o assunto para que o tópico retornasse para ela:

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se no espelho. Beliscou a cintura.
— Engordei, Lu. (TELLES, 2009, p. 63).

Ou quando ela discute com Lu enquanto a empregada argumenta sobre o estado de saúde do homem: “— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.” (TELLES, 2009, p. 63), chegando ao ponto de Tatisa perder a paciência de dizer: “— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?” (TELLES, 2009, p. 64).

O tratamento de Tatisa com o pai é alvo de muita discussão dentro do conto, especialmente pela falta de consideração com a situação do homem. Um detalhe muito forte é a necessidade que ela tem de desmentir a empregada. Isso é visto durante uma interação das duas, na qual Lu fala sobre a morte do pai estar próxima e Tatisa responde: “— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.” (TELLES, 2009, p. 59), afirmando: “— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, Lu. Aquilo não é sono. — É outra coisa.” (TELLES, 2009, p. 60).

Essa premissa de desmerecer a palavra de Lu persiste durante todo o conto, chegando ao ponto de a patroa utilizar de ofensas com a mulher: “— Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, taque-taque- taque-taque! Esse cara não pode esperar um pouco? (TELLES, 2009, p. 60). Isso tudo, porque Tatisa crê que Lu está tentando desestabilizá-la no dia tão especial do baile:

— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? — Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saio o dedal cintilante. — Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?
— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.
— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!
— Pois está mesmo.
— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.
— Então não está. (TELLES, 2009, p. 61).

E são nesses momentos de descontrole que o narrador retoma seu papel de reforçar a intragável personalidade da jovem, que sempre que se sente acuada pela verdade, que não deseja aceitar, decide atacar quem está a conversar com ela:

— Você já se enganou uma vez — atalhou a jovem. — Ele não pode estar morrendo, não pode. Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado. E hoje cedo até me reconheceu, ficou me olhando, me olhando e depois sorriu. Você está bem papai?, perguntei e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse. — Ele se fez de forte, coitado.
— De forte, como?
— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.
— Ih, como é difícil conversar com gente ignorante — explodiu a jovem, atirando no chão as roupas amontoadas na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida.
— Você pegou meu cigarro? (TELLES, 2009, p. 62).

Em um dos últimos momentos de interação entre as duas mulheres, mesmo após muita calma e clareza nas explicações, Tatisa não entende a gravidade de tudo e parte para o deboche com a empregada:

— Escuta, Luzinha, escuta — começou ela, ajeitando a flor na carapinha da mulher.
— Eu não estou inventando, tenho certeza de que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado. Nunca vi ele chorar daquele lado, nunca. Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...
— Ele estava se despedindo.
— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê? (TELLES, 2009, p. 62).

Entretanto, o cinismo da moça não para por aí, mesmo com todo confronto, ela ainda tenta subornar Lu para que a mulher fique na casa olhando o pai doente da moça:

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje — começou ela num tom manso. Apressou-se: — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje! (TELLES, 2009, p. 64).

Diante disso, podemos entender que o contorno dado à Tatisa é de uma moça que acredita que o mundo gira em torno de si e que todos com que ela interage estão ao seu redor para satisfazer todas as suas vontades, não importa o quão discrepantes elas sejam. Essa personalidade da personagem dita o ritmo do conto e impacta todos os outros personagens que estão em cena ou que são citados na história.

Dessa forma, abordaremos agora o último, mas não menos importante, personagem do conto, que é o pai da Tatisa. Esse personagem não surge em cena de maneira “viva”, tendo em vista que ele está acamado em seu quarto, contudo, sua presença tem impacto no conto de maneira clara e bem posicionado, já que o fato de estar doente acaba afetando decisões e conversas que são trocadas entre as personagens.

Um dos pontos primordiais do pai é a discussão se sua morte está próxima ou não e como isso desencadeará empecilhos no dia tão aguardado pela filha. Essa discussão é retomada em diferentes momentos do conto, logo, utilizando um como exemplo, temos “— Ele se fez de forte, coitado. — De forte, como? — Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.” (TELLES, 2009, p. 62).

Assim, o pai é essa figura emblemática, cuja presença é dividida entre o crer da empregada Lu e o descaso da filha Tatisa, deixando para nós, leitores, a sensação de incerteza se sua vida acabou ou não ao final do conto, quando é deixado sozinho na casa, enquanto as mulheres vão aproveitar o carnaval e a vida.

A intertextualidade presente no conto “Antes do Baile Verde” está concentrada no Carnaval, cuja origem remonta à Idade Média. A origem da palavra “Carnaval” deriva do termo latim “*carnis levale*”, que significa “retirar a carne”, ou seja, isso pode ser interpretado como um movimento de assumir um novo papel que não seja o seu cotidiano, assumir uma carne/corpo/espaco físico que não seja o seu de costume. Dessa forma, nessa festa é possível inverter os papéis – ser que você não é –, como no caso do conto, no qual Tatisa assume seu real papel egoísta, deixando de lado o papel de filha preocupada.

Outro ponto interessante da festa é que ela precede à Quaresma, período em que as pessoas religiosas praticam jejum e caridade. O Carnaval é uma festa de origem Cristã, mas que possui características que lembram celebrações pagãs. Além disso, a Igreja Católica propôs que a festa fosse um momento de canalização dos “impulsos carnavais”, no qual as pessoas poderiam “liberar” esse lado não aprovado para que depois pudessem iniciar o período de restrição e jejum.

Ademais, no Carnaval, há a dualidade da celebração x seriedade religiosa, em que as pessoas abrem mão, de maneira sutil, ou não, do que as prende à fé para aproveitarem esse tempo de curtição. Por fim, valida-se lembrar que o “Carnaval” foi uma festividade religiosa na antiguidade, tornada profana nos primórdios da cristianização, para que, assim, a Igreja convertesse a comemoração pagã em elementos do próprio cristianismo.

Diante disso, no “Antes do Baile Verde” notamos que essa dualidade da fé x gozar da vida está muito presente na relação da filha com o pai, pois há a questão do aproveitamento da festa que está acontecendo e a necessidade do cuidado com o pai enfermo, cujo abandono fere quaisquer premissas de proteção familiar que é esperada entre uma filha e um pai.

Dentro do conto “Antes do Baile Verde” existem dois temas que se entrelaçam pelos desenvolvimentos dos personagens. Em um primeiro plano, temos a dicotomia do cuidado e do “aproveitamento” da vida que se intensifica pelo tratamento da filha com o pai acamado.

Esse tema é trabalhado durante todo o conto de forma que acabamos, indiretamente, tomando um lado, mesmo que esse não seja o intuito do conto. Assim, para que fique melhor explanado trabalharemos os dois lados. Lu representa o cuidado, a serviçal que ajuda a família nesse processo e o pai representa o lado que necessita do cuidado externo, mesmo que esse homem não apareça diretamente nas cenas, por sua condição física, podemos assumir que seu cuidado se faz necessário. Lu, em quase todas as cenas, alerta Tatisa sobre a condição do pai, cuja atenção se faz necessária para que ele possa partir de maneira calma, mesmo que suas orientações sejam ignoradas pela moça, como visto na seguinte passagem: “— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.” (TELLES, 2009, p. 61)

Em contrapartida, temos Tatisa, a jovem rebelde que, apenas, deseja aproveitar sua vida, especialmente, a festa de carnaval que tanto se empenhou para ir. Esse desejo da moça é tão firme que ela chega a questionar se o pai não pode, de alguma forma, esperar para morrer no dia seguinte: “— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?” (TELLES, 2009, p. 64). Além disso, o anseio da jovem em aproveitar o dia é tão grande que ela perpassa todo o conto negando o estado do pai, apesar de todos os apontamentos de Lu, tentando ao máximo justificar que a empregada já se enganou outras vezes quanto ao estado do pai e que tudo que ele diz pode ser apenas uma interpretação errônea e que ele está apenas dormindo sossegado. Essas percepções de Tatisa são o gancho que temos para tratar da segunda temática presente no conto, que é a velhice/doença como empecilhos na vida das pessoas próximas.

No conto, como já apontado, a situação de saúde do pai acaba sendo objeto de discussão, pois afeta não apenas eles, mas todos que estão no seu entorno, dessa forma, sua pessoa acaba recebendo o estigma social, que infelizmente é comum, do peso que atrapalha e desacelera quem está ao seu entorno. O ponto crucial é que o idoso/acamada não tem poder para mudar esse cenário, pois não pode ou não consegue fazer coisas simples de maneira autônoma, dependendo de alguém que o ajude. Dessa forma, a temática no conto acaba por contribuir para que tenhamos um olhar complacente com o pai, julgando as atitudes da filha.

A tensão no conto “Antes do Baile Verde” está presente tanto nas falas de Tatisa e na maneira como articula o que deseja dizer de forma a diminuir seu ouvinte para que sua

opinião e sua pessoa sejam as mais importantes, como nas relações de classes que são trabalhadas no conto. Logo, o narrador sempre dá espaço à personagem para que ela possa apresentar sua maneira de dizer, garantindo que o leitor tenha total compreensão da visão da moça sobre os fatos. Uma divisão que pode ser feita nas falas de Tatisa é: 1. as falas irritadas e descrentes; 2. as falas brandas, que forjam uma crença e preocupação.

No primeiro caso, as falas de Tatisa estão sempre voltadas à sua empregada Lu, cuja presença afronta a moça por, deliberadamente, dar sua opinião sobre o pai da moça, o que faz com que ela não aceite com calma, explodindo com a empregada: “— Ih, como é difícil conversar com gente ignorante — explodiu a jovem, atirando no chão as roupas amontoadas na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida. — Você pegou meu cigarro?” (TELLES, 2009, p. 62). Além disso, sempre que possível, a patroa consegue expressar veemente sua visão sobre o que é dito e sobre como as coisas são feitas, especialmente na ajuda que Lu está dando com a fantasia da moça, como visto na seguinte passagem: “— Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte, olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal?” (TELLES, 2009, p. 58)

No segundo caso, Tatisa varia no seu humor, apresentando, em alguns momentos, falas brandas para tentar ou chamar atenção da empregada ou conseguir que ela aceite algum pedido, como quando tenta convencer a empregada a ficar na casa:

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje — começou ela num tom manso. Apressou-se: — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje! (TELLES, 2009, p. 64).

A moça também forja uma preocupação e uma crença na melhora do pai, que estão associadas ao desejo de conseguir sair para o baile de carnaval que está agendado para a noite em que o conto passa.

Durante esses momentos, Tatisa consegue apresentar uma brecha em sua armadura mesquinha, mesmo que ela seja algo não tão sincero, afinal, como seu egoísmo fala mais alto, suas preocupações sempre retornam para um bem maior seu, por exemplo:

Escuta, Luzinha, escuta — começou ela, ajeitando a flor na carapinha da mulher. — Eu não estou inventando, tenho certeza de que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado. Nunca vi ele chorar daquele lado, nunca. Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura... — Ele estava se despedindo.

— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?”(TELLES, 2009, p. 62).

Dessa forma, esses dois lados da personagem ditam a tensão do conto, pois acrescentam camadas e impulsionam as relações e interações durante toda a noite enquanto as moças estão a conversar e se arrumar para o baile verde.

Além disso, podemos abordar a tensão pelo olhar das relações das classes sociais. No conto, temos duas mulheres que pertencem a classes diferentes: Tatisa faz parte da classe rica e Lu faz parte classe pobre. Porém, isso, supostamente, não as afetaria no contexto carnavalesco que estão, tendo em vista que a festa busca sempre equalizar ou inverter esses papéis sociais que são estabelecidos, vividos e mantidos pela sociedade. Contudo, isso não se efetiva no conto, pois as classes permanecem em seus lugares de cobrança e prestação de serviços, já que Lu, mesmo tendo que se arrumar e encontrar seu namorado, é obrigada a permanecer ajudando Tatisa a terminar sua fantasia. E a patroa, por sua vez, fica em seu espaço de desabafo sobre as amarguras da vida, fumando e bebendo, enquanto manda a subordinada ter mais agilidade e efetividade na tarefa. Assim como, em determinado momento, Tatisa tenta convencer Lu a ficar em casa cuidando do pai da moça, para que ela não perca a festa que irá. Ou seja, para a moça perder a festa não era opção, mas a empregada poderia perder o evento para cuidar de alguém que nem compartilha seu sangue, afinal, os papéis sociais não haviam sido colocados de lado naquele lugar, logo, chefe e empregado ainda possuíam obrigações e regalias diferenciadas.

Quanto à intensidade no conto “Antes do Baile Verde”, o enfoque principal, e que serve como plano de fundo do conto, é a morte anunciada do pai, cuja presença paira dentro do cômodo, mesmo que seu corpo mórbido esteja no quarto ao lado, e isso é marcado pelas falas de Lu para a filha do homem: “— Ele estava se despedindo.” (TELLES, 2009, p. 61).

Logo, desde o início do conto, é possível notar um desconforto no ambiente, o qual, primeiramente, pode parecer que seja fruto da pressa para finalizar a roupa ou pelo medo que Lu tem de Raimundo caso se atrase. Contudo, com o passar da narrativa, notamos que esse desconforto tem origem clara e provém da situação do pai, que é trazida pela empregada em um ímpeto de orientação com a Tatisa, por exemplo: “— Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei entrar para ver que ele está morrendo.” (TELLES, 2009, p. 59).

Dessa forma, durante toda a narrativa as personagens trazem esse tópico, seja ele abordado de maneira primeira no assunto ou como desencadeador do que está acontecendo na casa. Assim, a morte do pai serve como pano de fundo para a intensidade do conto, garantindo que a narrativa ganhe mais peso e maior profundidade.

Dentro do conto “Antes do Baile Verde” podemos trabalhar com duas histórias, sendo a primeira mais clara e bem apresentada, cuja noção está na preparação das moças para uma festa de carnaval que acontecerá no dia. Essa história serve como enfoque para o que está acontecendo na cena, a organização das moças, as maquiagens e as conversas mais triviais.

Essa história pode dar um ar de normalidade ao conto, afinal, a preparação para um evento e toda a agitação desse evento acabam sendo pontos naturais no dia a dia das pessoas. Assim, o conto e seu narrador, supostamente, levam o leitor a crer que essa será a história a ser lido. Contudo, o conto se abre para uma história mais profunda, cujas raízes estão no descaso familiar e maneira como a filha trata o pai e seu estado de saúde.

Nessa perspectiva, o conto passa de um simples momento de arrumação para uma narrativa reflexiva, na qual as personagens entram em conflito o tempo todo por divergências de opinião. Essa divergência de opiniões tem como base o descaso familiar, que é a chave para a segunda história presente no conto. Assim, o que se desenvolve na história é uma guerra fria de palavras, cujo enfoque está no bem-estar do pai da moça. Esse homem, pelo que é dito, sofreu um derrame que o deixou incapacitado de se cuidar sozinho, precisando de auxílios médicos constantes, porém, após um tempo no hospital, um médico sugeriu que ele voltasse ao seu lar, e isso foi feito.

Dessa forma, o conto se abre para essa segunda história, pela qual podemos observar, como leitores, mais atentamente os laços familiares, os personagens e a maneira como narrador nos coloca para assistirmos e julgarmos o que acontece.

Portanto, neste conto Lygia trabalha de maneira maestral com as temáticas que deseja, abordando de forma clara e bem articulada as histórias para que consigamos sentir de verdade toda a montanha-russa de sentimentos que acontece naquele quarto em que Lu e Tatisa estão. Esse trabalho com o conto é tão perceptível que “Antes do Baile Verde” é um dos contos mais premiados da autora, sendo o carro-chefe desta obra homônima que analisamos.

3.3 “VERDE LAGARTO AMARELO”

O conto narra a história de dois irmãos, Rodolfo e Eduardo. Assim, por influência da mãe, o mais velho, Rodolfo, vivia em função do caçula, que possuía toda a preferência e idolatração da mulher. Rodolfo era um homem gordo, excluído de tudo e trabalhava como escritor, sendo sempre muito calado, logo, a única coisa que o fazia se sentir bem era a escrita. Em contrapartida, Eduardo era extrovertido, animado e cativante. Em uma visita, o irmão mais novo conta que havia escrito um romance e queria a opinião do escritor, o que gera espanto em Rodolfo, que via a escrita como a única coisa que tinha e era só dele sem a intromissão do irmão mais novo.

A história de “Verde Lagarto Amarela” é narrada pelos olhos de Rodolfo, o irmão mais velho, além disso, o narrador também é personagem ativo no desenrolar dos fatos, logo, tudo que perpassa sua fala deve ser tomado com um tom de cuidado, tendo em vista sua particular tendência ao pessimismo e ao rancor, ambos sentimentos que serão desenvolvidos quando falarmos dos personagens.

Assim, o narrador-personagem desenvolve sua contação baseando-se em memórias afetivas com o irmão mais novo, Eduardo, e a mãe. Dessa forma, percebemos que ele possui um tom irônico ao pensar acerca do que está ocorrendo ao seu redor, por exemplo, no início do conto, seu irmão chega ao cômodo em que o narrador-personagem se encontra e indaga se ele está sozinho, questionamento que é ironizado por Rodolfo ao pensar: “Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho.” (TELLES, 2009, p. 19), pensamento que é acrescido de outro quando Eduardo aponta o autor lido pelo irmão, cuja resposta mental é: “Fechei o livro e não pude deixar de sorrir. Nada lhe escapava.” (TELLES, 2009, p. 19).

Além dos pensamentos irônicos, o narrador-personagem também é muito detalhista e descritivo em suas explicações, em especial às que dizem respeito ao seu irmão mais novo. Novamente no início do encontro dos dois, Eduardo, ao chegar tem sua ações descritas da seguinte maneira: “Ele deixou a pasta na cadeira e abriu o pacote de uvas roxas.” (TELLES, 2009, p. 19), pensamento que é complementado quando o mais novo anuncia que trouxe outra coisa para mostrar, mas que deixará para depois: “Conhecia de sobra aquela antiga expressão com que vinha me anunciar que tinha algo escondido no bolso ou debaixo do travesseiro.” (TELLES, 2009, p. 20).

Outro ponto que recebe atenção maior do narrador-personagem diz respeito às características que ele dá ao seu irmão Eduardo, tentando colocado como mesquinho, por exemplo, quando compara as uvas com os olhos do irmão: “Seus olhos tinham o mesmo brilho úmido das uvas.” (TELLES, 2009, p. 20), essa comparação pode ser associada ao fato

de Rodolfo saber que a fruta era cara, pois ela foi comprada fora de época, da mesma forma que pode ser associada ao fato dele ter a achado muito “enjoativa de tão doce” (TELLES, 2009, p. 20), o que reforça seu desprezo pelo irmão. Outro exemplo é quando o irmão mais novo é descrito fisicamente, um pouco depois do compartilhamento das uvas, “Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas.” (TELLES, 2009, p. 20). Mas não só as características físicas são ressaltadas, Rodolfo também reforça os trejeitos do caçula, quando o desmente mentalmente sobre o fato dele ter bebido café no bar da esquina: “Era mentira. O bar da esquina era imundo e para ele o café fazia parte de um ritual nobre, limpo” (TELLES, 2009, p. 20); ou quando cita a forma como arruma sua blusa: “Vagarosamente ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem fazer rugas, na exata medida do punho” (TELLES, 2009, p. 21). O que percebemos com essas descrições é a constante necessidade do narrador-personagem de colocar seu irmão em um patamar diferente do que ele está, tentando induzir ao leitor uma moldura de um irmão mais novo quase que perfeito e imaculado.

Um detalhe interessante dessa cena inicial com as uvas é que Rodolfo, enquanto as come, diz que: “Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Varrei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.” (TELLES, 2009, p. 20). Ou seja, ele já previa, ao utilizar a metáfora da semente resguardada em suco ácido, que o assunto que o irmão queria tratar com ele era profundo e delicado e que, provavelmente, não o agradaria.

Uma constatação que tivemos durante a leitura é a de que Rodolfo, no começo, não chama seu irmão pelo nome, chamando-o por pronomes como: “Ele” e “o”, ou dizendo “irmão”. Em suas reflexões ele utiliza do nome do irmão e mais para a metade do conto ele fala o nome de Eduardo, assim como quando está conversando diretamente com ele em seus discursos diretos. Contudo, é interessante lembrar que o nome é sempre dito de maneira áspera, em frases que soam como respostas cortadas em uma conversa pouco desejada.

Essa aspereza está conectada ao ressentimento que quase beira o ódio que Rodolfo tem de Eduardo por conta do favoritismo que o mais novo recebia da mãe, assim como pelas qualidades físicas anteriormente citadas. Esse ressentimento é projetado na constante metáfora do lagarto, na qual Rodolfo é comparado ao animal por conta de seu suor, afinal, “o sal do suor é mais violento do que o sal das lágrimas.” (TELLES, 2009, p. 22).

Portanto, percebemos que o narrador-personagem Rodolfo traz ao texto um tom mais sério e sentimental, o que faz com que a leitura da história, por ser transportada até nós, leitores, por sua voz narrativa carregada de memórias magoadas, precise de uma atenção maior para que não tomemos um lado na história ou para que não sejamos envolvidos na áurea do narrador, o que nos tornaria cúmplices que concordam com o que é dito.

Dessa forma, quando saímos dessa percepção do narrador, podemos dar maior enfoque a Rodolfo como personagem, por mais desafiador que seja separar essas duas facetas dele. Rodolfo perpassa todo o conto como um observador cauteloso, pontuando suas ações de maneira deliberadamente pensadas, como se estivesse em um jogo contra seu irmão, no qual qualquer passo errado poderia fazê-lo perder. Exemplos de sua forma de agir podem ser vislumbrados nas seguintes passagens: “Com um gesto casual, atirei meu paletó em cima da mesa, cobrindo o rascunho de um conto que começara naquela manhã” (TELLES, 2009, p. 20). Nesse trecho, percebemos seu receio que o irmão consiga adentrar ao seu espaço sagrado da escrita; em outra passagem, por conta da conversa que teve com o irmão e das memórias que foram ativadas por ela, Rodolfo se sente sufocado, como se estivesse em um braseiro:

Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? (TELLES, 2009, p. 21)

Essa sensação de sufoco está ligada ao passado dos irmãos juntos à mãe, cuja presença ressoa ainda em Rodolfo, criando no homem inseguranças, como a visão pessimista que tem frente ao irmão quando ele o elogia acerca de seu peso perdido: “— Ao contrário, engordei. Não está vendo? Estou enorme” (TELLES, 2009, p. 22). A mãe, não nomeada, exerce na história papel importante, pois é decorrente de suas ações que muitos traumas são instaurados na vida de Rodolfo, sendo o principal, o amor e cuidado maior que a mãe tinha com Eduardo, colocando-o como perfeito, e o descaso que tinha com Rodolfo:

Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...” Minha mãe não usava a palavra suor que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras. Das belas imagens. Delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como nos vestia. Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra e não se conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Eu não. (TELLES, 2009, p. 22).

Desse trecho, podemos puxar a metáfora do lagarto que o personagem tanto usa para se referir ao seu suor e a si mesmo: “Não queria suar, não queria, mas o suor medonho não

parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão.” (TELLES, 2009, p. 22); ou quando dizia que se escondia na infância de forma que ficava igual a “um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar” (TELLES, 2009, p. 26).

Por fim, pontuamos a questão de Rodolfo manter quase que uma satisfação em se sentir pequeno perto do irmão, como é o caso da separação dos bens que estavam na casa dos pais, dos quais Rodolfo ficou com uma xícara: “Reservei para mim a que estava rachada. — Está reconhecendo essa xícara?” (TELLES, 2009, p. 23), pois “Moro só, gosto de tudo sem nenhum enfeite, quanto mais simples melhor.” (TELLES, 2009, p. 23). Ou quando descobre que será convidado para ser padrinho do filho de seu irmão e pensa: “Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era um ser amável? Um casal amabilíssimo.” (TELLES, 2009, p. 25). Essa necessidade de se diminuir vinha, novamente, das memórias de infância, nas quais a mãe dizia: “Rodolfo, por que você há de entristecer seu irmão? Não vê que ele está sofrendo? Por que você faz assim?!” (TELLES, 2009, p. 24).

Dessa forma, Rodolfo se apresenta como um personagem complexo e complexado, cheio de nuances que carrega como respostas de sua infância e que geraram esses gatilhos com o irmão. Logo, como ele mesmo diz, a escrita é seu refugio, o qual, supostamente, o caçula ainda não adentrou, e, por isso, ele tirou-lhe “as folhas das mãos e fechei-as na gaveta. Era o que me restara, escrever. Será possível que ele também?...” (TELLES, 2009, p. 29).

Em contrapartida a Rodolfo, temos Eduardo, o irmão mais novo, que tem toda descrição de sua personalidade, fisionomia e gestual feitas por seu irmão mais velho, tendo me vista que ele é o narrador do conto. Eduardo é descrito da seguinte forma: “Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas.” (TELLES, 2009, p. 20), isso já confere ao mais novo uma forma quase que de um deus grego, com traços belíssimos que o destoariam do irmão mais velho. Além disso, há a menção as pupilas de Eduardo, pois seus olhos, de acordo com o narrador, são violeta, cor que faz parte das variações do roxo e que estão presentes em diferentes locais ou objetos da vida dos irmãos, por exemplo, o canteiro de violetas no jardim da família, local no qual grande parte dos traumas familiares foi criada; as uvas que eram presentes tanto na parreira da família, como as que Eduardo levou ao irmão mais velho.

Essa casa também é cenário da divisão de bens da família, cuja resolução favoreceu Eduardo, mesmo que ele tenha tentado, ao máximo, fazer uma divisão justa, sua parte acabou

ficando com tudo de melhor os que os pais possuíam: aparelho de chá, faqueiro, cristais, tapetes, lençóis bordados.

Os trejeitos de Eduardo são descritos da seguinte forma:

Vagarosamente ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem fazer rugas, na exata medida do punho. Os braços musculosos de nadador. Os pelos dourados. Fiquei a olhar as abotoaduras que tinham sido do meu pai. (TELLES, 2009, p. 21)

Esses trejeitos são ampliados com a forma como o irmão mais velho descreve mais amplamente a imagem de Eduardo em comparação com a sua: “Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca.” (TELLES, 2009, p. 22) ou “Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, muito melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam.” (TELLES, 2009, p. 26)

Logo, temos em Eduardo a imagem do filho, aos olhos da mãe, perfeito em todos os aspectos possíveis, gerando, assim, um embate entre ele o seu irmão mais novo, sem que saibamos na realidade se as ações do caçula são diretamente propositais para irritar e incomodar o irmão mais velho.

O tema presente no conto “Verde Lagarto Amarelo” pode ser entendido como um embate familiar cuja raiz remota à infância dos irmãos e que tem a mãe como personagem central do que seria desencadeado posteriormente. Dessa forma, partindo dessa noção familiar, podemos desdobrar a forma como a tensão e a intensidade são desenvolvidas no conto. A tensão desenvolvida no conto parte de dois pontos focais: as surpresas a serem anunciadas: sendo a primeira o convite para que Rodolfo fosse padrinho da criança; e a segunda sendo a apresentação do rascunho de escrita que Eduardo fez.

O convite feito por Eduardo, quase na metade do conto, acaba sendo uma tentativa de Rodolfo quebrar a sensação angustiante que tinha com a surpresa que o irmão havia anunciado que faria. Isso é tão palpável no conto que é o irmão mais velho que puxa o assunto da gravidez de Ofélia, sua cunhada, para que o irmão mais novo pudesse dar alguma pista do que gostaria de dizer. Essa menção à mulher desencadeia no caçula a necessidade de anunciar, de maneira enigmática, uma surpresa secundária para despistar a curiosidade de Rodolfo: “E adivinha agora quem vai ser o padrinho.” (TELLES, 2009, p. 25), sendo a resposta, obviamente, o irmão mais velho. Essa notícia, mais um vez, faz com que Rodolfo sinta um calor imenso, por conta de sua ansiedade em estar presente com o irmão.

Contudo, ao questionar se essa era a notícia que o irmão gostaria de compartilhar, recebe como retorno uma negação:

Ah! não, não! Não é isso não — exclamou e riu apertando os olhos que riam também com uma ponta de malícia. — A surpresa é outra. Se der certo, Rodolfo, se der certo!... Enfim, você é quem vai decidir. Ponho nas suas mãos. (TELLES, 2009, p. 25)

A segunda surpresa, guardada para o final do conto, desenrola de maneira rápida e certa, quando Eduardo questiona acerca do novo romance do irmão, perguntando se o rascunho, que no início do conto fora escondido, era a primeira versão da obra. Nesse momento, Rodolfo, em um movimento defensivo, retira das mãos do irmão as folhas e reflete, raivosamente, que “Era o que me restara, escrever. Será possível que ele também?...”, porém, ao pensar nisso, o irmão mais velho percebe que a escrita era o segredo principal que Eduardo queria lhe contar:

— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz. — Está tudo muito no início, trabalho mal no calor — acrescentei meio distraidamente. Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso? Ele então abriu a pasta. (TELLES, 2009, p. 29)

Todo o ciúme que ocorre dentro do conto é narrado a partir da visão de Rodolfo, pois ele detém o poder de narrador-personagem da história. Entretanto, um ponto interessante é que ele não nega o ciúme que possui, mas deixa entreaberto ao leitor a possibilidade de o irmão agir de maneira premeditada para atingi-lo.

A tensão entre eles chega ao ponto de Rodolfo, durante a conversa, se autoquestionar:

E se ele fosse morar longe? Podia tão bem se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, muito melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, malvestido, malcheiroso. Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho. Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor. Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem e ficava rindo por entre lágrimas. Engatinhava ainda quando saía à minha procura, farejando meu rastro. “Rodolfo, não faça seu irmãozinho chorar, não quero que ele fique triste!” Para que ele não ficasse triste, só eu soube que ela ia morrer. (TELLES, 2009, p. 26)

Logo, percebe-se por essa reflexão que Rodolfo sentia-se perseguido pelo irmão mais novo desde pequeno, o que pode nos fazer entender que Eduardo entendia seu papel e a força que possuía vinda da proteção materna que sempre estava ao seu redor direta e indiretamente:

Com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas 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 que fiz para você!”. Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?... (TELLES, 2009, p. 26 - 27)

Assim, Eduardo fazia de maneira prazerosa a busca pelo irmão para que ele se sentisse inferiorizado de todas as formas possíveis:

Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem e ficava rindo por entre lágrimas. Engatinhava ainda quando saía à minha procura, farejando meu rastro. (TELLES, 2009, p. 26)

Tanto que é possível entender que Eduardo fazia questão de divergir do irmão tanto na estética quanto na vida pessoal que tem (ele é forte, bonito, bem cuidado, possui uma esposa - um detalhe interessante sobre Ofélia, esposa de Eduardo, é que em um determinado momento do conto, Rodolfo reflete sobre tudo que o irmão mais novo desejou e tomou dele: “Minha mãe. Depois, Ofélia” (TELLES, 2009, p. 24), dando a entender que a amada era uma cobiça do mais velho e que foi conquistada pelo caçula - e terá um filho), já Rodolfo é gordo, solitário, aparenta desleixo, mora sozinho e se isola de todos, para que pudesse mostrar ao irmão que a preferência da mãe fazia sentido já que o caçula era o protegido. Contudo, pode-se assumir que, ao atingir esse patamar e não conseguir mais afetar diretamente Rodolfo, Eduardo parte para o único e último espaço sagrado do mais velho que é a escrita.

Quanto à intensidade presente no conto, podemos assumir uma visão na qual a força da memória da infância tem poder sobre os fatos atuais que nos são apresentados. Logo, ela no conto “Verde Lagarto Amarelo” está presente na interatividade que ocorre entre os irmãos, cuja força cria uma atmosfera de animosidade entre eles, sendo que a maior parte disso provém de Rodolfo e de suas memórias da infância.

Durante toda a narrativa é perceptível a forma como Rodolfo pensa do irmão, sua maneira mais ríspida de tratar o caçula, quase como um indicativo de sua falta de bem-querer de ele estar no recinto. Logo no início, quando Eduardo adentra ao espaço e questiona se Rodolfo está lá sozinho, o irmão mais velho repete mentalmente o verbo “sabe” em tom

debochado para demonstrar que desde início ele sabia que o caçula estava indo ali de maneira premeditada. Isso é reforçado pelos pensamentos de Rodolfo, que por sinal são os seus momentos de maior “fala” durante sua interação no conto, por exemplo, quando ele reflete que nada escapava ao irmão, ou quando pensando na forma que o encara, deixando claro a rispidez no gesto. Esses pensamentos fluem com mais naturalidade e maior rancor, sempre retomando algo que foi dito ou visto anteriormente.

Ao contrário da forma clara, articulada e memorialística que seus pensamentos têm, a fala de Rodolfo é seca, direta e não dá espaço para um aprofundamento do que está sendo conversado entre os irmãos, por exemplo, quando, impacientemente, questiona o irmão acerca do que ele gostaria de anunciar e não tem o retorno desejado, mas deixando de lado sem insistir.

Assim, o texto é todo desenvolvido, com esse embate do que é dito e do que é pensado, nas memórias afetivas e das memórias de rancor, criando para nós, leitores, uma sensação de um duelo não anunciado, mas no qual os oponentes se conhecem e sabem os pontos fracos para atingirem uns aos outros. E é partindo disso que abriremos espaço para comentarmos as intertextualidades presentes no conto e que foram identificadas por nós – obviamente, que outras podem estar presentes, mas para esta análise, suas presenças não saltaram aos nossos olhos – e que reforçam essa intensidade durante a leitura.

A primeira intertextualidade diz respeito ao conhecido fato bíblico de Caim e Abel. A história dos irmãos, presente no livro Gênesis, conta como os filho de Adão e Eva se desentenderam em um momento de oferendas a Deus, no qual Caim, o filho mais velho, oferta frutos do solo e Abel, o caçula, oferta as primícias e a gordura de seu rebanho, sendo esta oferenda aceita por Deus. Diante do ocorrido, Caim arma uma emboscada e mata Abel, o que gera uma reação hostil de Deus que amaldiçoa o primogênito.

Essa história bíblica é perceptível no conto pela relação que os irmãos possuem, sendo Rodolfo a representação de Caim e Eduardo a representação de Abel. Contudo, apesar de a morte não ter ocorrido verdadeiramente no conto, percebemos que a relação dos irmãos em muito se assemelhava aos irmãos bíblicos, pois nos dois casos existia uma rivalidade entre eles, fosse pelo amor de uma mãe, cujos olhos só se voltavam aos presentes dados pelo caçula, fosse pela raiva que se mantinha entre os dois.

Além disso, o narrador utiliza de uma alusão ao fato bíblico enquanto reflete, durante a conversa com o irmão, sobre o que poderia ocorrer com o irmão:

Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. Eu tinha tomado chá. Chá. Dei uma volta em redor dele. O Júlio já está

na esquina esperando, avisei. Veio me dizer que tem que ser agora. Ele então se levantou, calçou a sandália, tirou o relógio de pulso e a correntinha do pescoço. Dirigiu-se para a porta com uma firmeza que me espantou. Vi-o ensanguentado, a roupa em tiras. Você é menor, Eduardo, você vai apanhar feito cachorro! Ele abriu os braços. “E daí? Quer que a turma me chame de covarde?” Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido, tomando o chocolate e comendo sequilhos. Tinha a boca cheia quando ouvi a voz da minha mãe chamando: “Rodolfo, Rodolfo!”. Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo. (p. 27)

A segunda intertextualidade presente no conto diz respeito à mãe como objeto de desejo e disputa entre os irmãos, o que caracteriza o Complexo de Édipo, o qual denomina o conjunto de desejos amorosos e hostis que o menino enquanto ainda criança experimenta com relação à figura materna. Esse complexo aparece em diversos momentos do conto, por exemplo:

Com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas 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 que fiz para você!”. (TELLES, 2009 p. 26 - 27)

Logo, o ciúme presente entre os irmãos quanto à mãe e a constante necessidade de chamar a atenção da mulher fazem com que a relação de ambos com ela se torne uma obsessão para que ela escolha o que mais ama, e isso ela, já que tem como total proteção Eduardo.

Quanto ao que é discutido por Piglia (2004), o conto “Verde Lagarto Amarelo” possui em seu cerne duas histórias que se complementam de maneira intrigante e bem desenvolvida por Lygia. No primeiro plano, temos uma história do encontro de dois irmãos, no qual Eduardo deseja contar a Rodolfo sobre a escrita que está desenvolvendo, porém, isso acaba revivendo problemas que Rodolfo tem com o irmão, em especial, o que diz respeito aos ciúmes acerca da atenção dada pela mãe ao irmão. Durante essa primeira leitura, que se concentra em entender como essa relação e como a comunicação entre eles se estabelece, temos um diálogo truncado, no qual de um lado Rodolfo não deseja manter uma conversa com o irmão, respondendo de maneira evasiva e querendo saber qual o assunto que levou o mais novo até o local, e do outro lado temos Eduardo que deseja conversar com o irmão, saber sobre sua vida, saber sobre o que acontecendo no momento, além de contar o que se passa em sua vida pessoal.

Contudo, o que poderia ser uma interação, mesmo que não tranquila, acaba por revelar mágoas anteriores que culminam em momentos de regressão à infância dos irmãos e que explicam tudo que está por detrás das ações que eles têm no momento atual da conversa.

Esses retornos nos possibilitam ter contato com a segunda história que existe na história “superficial”, na qual a mãe dos irmãos tinha como preferência Eduardo, o filho caçula, e fazia de tudo para protegê-lo do mundo, mantendo-o em uma redoma de perfeição e alimentando uma aura quase divina do garoto, cuja consequência era o desprezo parental com o irmão mais velho, visto como um ser que se contrapunha em todos os sentidos ao irmão mais novo.

Esse tratamento dos pais gera em Rodolfo um ideal de inferioridade que é cultivado até a fase adulto por Eduardo, tendo em vista que o irmão caçula cerca todos os refúgios possíveis que o mais velho tem, sempre tentando adentrar à redoma que ele ergueu para se proteger do desamor. Logo, essa constante busca de Eduardo faz com que Rodolfo possua um ciúme incontrolável quando está perto do irmão, porém, esse ciúme é transparecido pela secura na fala e no gesto e pelos recuos que ele utiliza para se esquivar do que lhe é indagado pelo caçula. Entretanto, é notável que Rodolfo, por ter sido exposto a esse tratamento por tantos anos, tenha criado uma necessidade emocional de se manter no papel de inferioridade frente ao irmão, pois é só nesse espaço que ele se entende como ser e como pessoa que fez parte da família que eles tinham.

Portanto, o que Lygia faz neste conto é nos apresentar uma história que, supostamente, ficaria no plano mais simples de um encontro, complicado, entre irmãos, mas que na verdade se desdobra em um leque muito mais profundo de mágoas que reverberam desde o início de uma vida até o momento atual do reencontro. Assim, Rodolfo e Eduardo são representações da dualidade entre irmãos que é, por vezes, mascarada, mas que existe, em diferentes níveis, dentro da nossa sociedade.

3.4 “VENHA VER O PÔR DO SOL”

Um dos mais conhecidos contos da obra, narra o reencontro de um casal que se vê após o rompimento do relacionamento. Ricardo havia suplicado para que Raquel aceitasse vê-lo, convidando-a para um encontro em um cemitério, o que a deixou mais relutante. Entretanto, a moça acaba aceitando e, ao chegar ao local, é direcionada até o jazigo que ele afirma ser de sua família. Enquanto caminham, ele diz querer mostrá-la a foto de uma prima falecida que possuía os olhos parecidíssimos com os de Raquel. Ao chegar ao jazigo, descer as escadas que levam ao local que o corpo está e ficar de frente para a foto da defunta, a jovem observa que a data marcada de vida e morte era muito antiga para ser

de uma prima de Ricardo. E, assim, percebe que foi tarde demais para conseguir sair, pois ele já a havia trancado no jazigo.

O narrador do conto “Venha Ver o Pôr do Sol” está em terceira pessoa, ou seja, ele acompanha os fatos sem se intrometer no que é feito. Um detalhe interessante da sua presença é que ele não omite sua visão sobre o que é perceptível nos personagens, seja um gesto, um olhar, uma expressão etc. Desta forma, acompanhamos tudo de maneira plena e guiada.

A presença desse narrador não se faz na base da tentativa de ludibriar ou convencer o leitor do que está ocorrendo, tendo em vista que os acontecimentos, por si só, já são chocantes o suficiente para que nós tiremos nossas conclusões.

Um ponto válido de ser citado é que ele, ao final do conto, não fica com Raquel, mas acompanha Ricardo em sua trajetória final até a saída do cemitério. Isso é válido de ser apontado, pois sua “companhia” acaba alterando durante o conto. Primeiramente, ele acompanha Ricardo, depois passa para os dois, depois foca em Raquel e, por fim, retorna a Ricardo.

Essa transição de focos nos ajuda a intensificar o que está acontecendo, sem que tenhamos um lado único da história, mas impedindo, ao mesmo tempo, que muito se revele sobre os fatos. Por fim, a mudança de personagens no final do conto deixa um questionamento em nós, leitores. Afinal, será que Raquel conseguiu sair da catacumba, já que os portões fechados estavam enferrujados ou será que seu final a morte no jazigo?

O conto “Venha Ver o Pôr do Sol” possui dois personagens, Raquel e Ricardo, cujos desenvolvimentos se dão de maneira diferenciada, especialmente na complexidade que cada um deles tem dentro do conto. Isso não significa que esses personagens sejam unidimensionais, contudo, a forma de trabalho para cada um deles segue um caminho distinto.

Iniciando com Raquel, em primeiro plano, nos é colocado que ela anteriormente era uma pessoa “do povo”, ou seja, uma moça mais simples, mas que agora é “rica”. Esse primeiro lado dela é abordado em alguns momentos, por exemplo, quando, aos risos, responde Ricardo quanto às suas falas: “— Sabe, Ricardo, acho que você é mesmo meio tantã... Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele. Quando penso, não entendo como aguentei tanto, imagine, um ano!” (TELLES, 2009, p. 139). A forma como ela cita o passado, como sendo algo distante até em pensamento, demonstra seu distanciamento do seu eu que uma vez namorou o homem.

Além disso, a personagem não consegue fingir o quanto rejeita esse tempo no qual não possuía tudo que tem no momento em que está no conto, chegando a satirizar o ex-namorado e suas ideias de melhorias de vida, que deixam indícios que, provavelmente, Raquel sempre almejou atingir patamares mais altos em sua vida: “— Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber que tive meus casos. Se nos pilha juntos, então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas ideias vai me consertar a vida.” (TELLES, 2009, p. 135 - 136).

Como é perceptível pelo que foi apresentado anteriormente, Raquel consegue atingir esse novo status, no qual pode ter o que deseja e o que acredita ser correto para ela, transformando-a em uma personagem cheia e soberba. Esse aspecto podemos notar de maneira mais firme e acentuada, uma vez que suas ações estão centradas, inicialmente, nessa necessidade de sobressair em todos os aspectos possíveis, por exemplo, ao chegar ao local marcado para o encontro: “Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.” (TELLES, 2009, p. 135), demonstrando todo o seu desprezo por ter que sujar seu sapato para chegar naquele lugar. E os ataques não param aí, por estar irritada com o local, Raquel já dispara asperezas contra o homem quando ele diz o porquê a convidou ao local: “— Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? — perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. — Hein?!” (TELLES, 2009, p. 135 - 136).

Contudo, sua soberba fica mais nítida com o passar do conto, especialmente, nos momentos em que Ricardo tenta justificar:

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.
— Ver o pôr do sol? Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso! Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério. (TELLES, 2009, p. 136).

E isso a leva a caçoar do homem e da proposta dele, colocando seu atual namorado em um patamar de superioridade: “ — [Ele é] Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro.” (TELLES, 2009, p. 138).

Entretanto, apesar desse comportamento da mulher, é perceptível como, com o decorrer da caminhada, ela assume uma postura mais atenta e alerta. Esse comportamento da moça parte, de acordo com nossa percepção, de dois fatos: 1. do quanto eles adentram ao cemitério e 2. das mudanças repentinas de comportamento do homem. Nessa perspectiva, percebemos que, conforme Raquel caminha e observa, seus comentários ficam mais firmes acerca do estado do local: “— É imenso, hein? E tão miserável, nunca

vi um cemitério mais miserável, que deprimente — exclamou ela, atirando a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada. — Vamos embora, Ricardo, chega.” (TELLES, 2009, p. 138). Após isso, a mulher muda o enfoque dos comentários, partindo para a questão dos ciúmes do seu atual namorado: “— É, mas fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.” (TELLES, 2009, p. 138).

Após perceber que isso não funcionará, Raquel passa a citar, em um tom mais aflito, a distância que os dois percorreram da entrada do cemitério: “— Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros! — Olhou para trás. — Nunca andei tanto, Ricardo, vou ficar exausta.” (TELLES, 2009, p. 139). E ao notar que isso não surtirá efeito, parte para uma tentativa de agradar o homem para que consiga que ele aceite sair do local: “Está bem, mas agora vamos embora que já me diverti muito, faz tempo que não me divirto tanto, só mesmo um cara como você podia me fazer divertir assim. Deu-lhe um rápido beijo na face. — Chega, Ricardo, quero ir embora.” (TELLES, 2009, p. 139).

Porém, mesmo com todas essas tentativas, Ricardo consegue convencê-la a acompanhá-lo até a cripta, mas ao chegar no local, Raquel trava, apresentando uma mistura de sentimentos que vão do nojo pelo estado do espaço – como presente na passagem: “Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naqueles restos da capelinha.” (TELLES, 2009, p. 141) –, à preocupação pelo isolamento do local como é pelo seu receio de descer as escadas e encontrar o homem naquele lugar ermo: “Ela adiantou-se e espiou através das enferrujadas barras de ferro da portinhola. Na semiobscuridade do subsolo, os gavetões se estendiam ao longo das quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento.” (TELLES, 2009, p. 141). Por fim, antes de aceitar descer até o espaço, Raquel inclina-se no topo da escada para, uma última vez, tentar convencer Ricardo: “Ela cruzou os braços. Falou baixinho, um ligeiro tremor na voz. — Vamos, Ricardo, vamos.” (TELLES, 2009, p. 141).

Após descer até a cripta para verificar o suposto local de sepultamento da prima de Ricardo que se parece com ela, Raquel tem seu derradeiro momento de realização do problema no qual está envolvida: “— Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. — Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti...” (TELLES, 2009, p. 142). A partir desse momento, toda a aflição possível da mulher se transforma em realidade, pois o homem, cuja natureza ela acreditava ser pacífica, se transforma em seu coveiro ao trancá-la no local: “Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou, torcendo o trinco. — Detesto este tipo de brincadeira,

você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida!” (TELLES, 2009, p. 142).

Apesar disso, o homem transfigura-se nessa imagem de poder com a qual pode decretar o final da ex-namorada. Já Raquel, em uma tentativa final, alterna a raiva e fala mais suaves para tentar convencê-lo.

— Ricardo, chega, já disse! Chega! Abre imediatamente, imediatamente! — Sacudiu a portinhola com mais força ainda, agarrou-se a ela, dependurando-se por entre as grades. Ficou ofegante, os olhos cheios de lágrimas. Ensaiou um sorriso. — Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo, vamos, abra... (TELLES, 2009, p. 143).

Apesar disso, o homem a ignora, deixando-a sozinha em um local em que ninguém a encontrará:

Chega, Ricardo! Você vai me pagar!... — gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. — Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! — exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Ebugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não... (TELLES, 2009, p. 143).

Dessa forma, percebemos em Raquel uma personagem multidimensional, cujo presença se expande em diferentes caminhos e que se transforma durante a narrativa, partindo de uma soberba até o afloramento do instinto de sobrevivência, que não sabemos se surtirá efeito para que consiga sair do local.

Em contrapartida à Raquel, temos Ricardo, o misterioso ex-namorado, cuja vingança se camufla na aparência de doçura e despedida, mas que, às vezes, vem à tona quando não consegue segurar os sentimentos que mantém dentro de si. Logo, partindo do início do conto, o personagem é apresentado da seguinte forma: “Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante” (TELLES, 2009, p. 135).

Esse desenho do homem fez com que criemos uma suposta imagem de desapego e tranquilidade que logo é questionada ao ser colocado que ele, ao ver Raquel, ri “entre [o] malicioso e [o] ingênuo” (TELLES, 2009, p. 135).

Essa mudança repentina se mantém durante toda a narrativa da história, especialmente, porque Ricardo deseja que Raquel se sinta confortável com o passeio para que não desista no meio do trajeto. Além disso, seus gestos, em alguns momentos, beiram uma tentativa forçada de aproximação que mais parecia um ato de assédio: “Brandamente ele a tomou pela cintura. — Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos

entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo” (TELLES, 2009, p. 136).

Essas atitudes se concentram em todos os gestos dele, principalmente quando responde a algo que Raquel diz, como, por exemplo, no momento em que ela reclama do local selecionado para o encontro:

Ele riu também, afetando encabulamento como um menino pilhado em falta.

— Raquel, minha querida, não faça assim comigo. Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura. (TELLES, 2009, p. 136).

Contudo, sua doçura sempre é colocada de lado na menor menção ao atual namorado de Raquel:

Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E aos poucos inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. (TELLES, 2009, p. 137).

Ricardo, durante a caminhada, sempre traz reflexões poéticas que contêm pistas do que ele irá fazer com Raquel no final do passeio:

— Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade. Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa. (TELLES, 2009, p. 138).

E é a partir dessas reflexões que o atual namorado de Raquel é colocado na conversa. Nesse momento citado acima, por exemplo, Ricardo não consegue fingir o asco que sente do homem que tomou sua amada, questionando-a se “— Ele é tão rico assim?” (TELLES, 2009, p. 138), pois ele não consegue aceitar o fato de ter sido trocado. Porém, sua mente o trai, fazendo com que ele demonstre, por poucos segundos, o que está realmente sentindo: “Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram” (TELLES, 2009, p. 138).

Quando isso acontece, Ricardo tenta mudar um pouco o cenário, mostrando que ele também tentou, da sua forma, agradar a mulher: “— Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra? Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o

passo” (TELLES, 2009, p. 139), mas, infelizmente, nada disse é validado pela mulher. Logo, ele passa a atacá-la de maneira branda: “— A boa vida te deixou preguiçosa? Que feio — lamentou ele, impelindo-a para frente. — Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr do sol” (TELLES, 2009, p. 139).

Nesse momento da caminhada, Ricardo passa a reforçar a história do jazigo no qual sua prima está enterrada. Essa necessidade de uma elaboração maior funciona como uma cortina de fumaça para distrair a mulher de perceber quanto eles haviam andado e como o espaço era deserto:

Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus. (TELLES, 2009, p. 140).

E a conversa surtiu efeito, pois a ex-namorada acredita no que é contado e interage com o homem:

— Vocês se amaram?
— Ela me amou. Foi a única criatura que... — Fez um gesto. — Enfim, não tem importância.
Raquel tirou-lhe o cigarro, tragou e depois devolveu-o.
— Eu gostei de você, Ricardo.
— E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença? (TELLES, 2009, p. 140)

O bizarro dessa conversa é que o homem sempre compara essa “prima” morta à Raquel, deixando subentendido que o fim das duas será igual. Assim, sua postura, seu gesto e sua fala ficam mais brandos que o normal ao chegarem ao local, pois, entendemos que a última coisa que ele deseja é que a mulher fuja de lá. Essa forma mais acentuada de tratamento por ser notada nas seguintes passagens: 1. quando os dois estão em frente à porta do jazigo: “— Já chegamos, meu anjo. Aqui estão meus mortos.” (TELLES, 2009, p. 140); e 2. quando ele tenta convencer Raquel de descer até o local onde a falsa prima está enterrada: “Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.” (TELLES, 2009, p. 142).

Porém, toda a amabilidade que ele demonstrou logo foi trocada por um posicionamento mais perverso e vingativo, cujas raízes estão presas ao ódio por ter sido trocado e à necessidade de machucar quem o machucou. Dessa nova versão, que tanto se manteve contido nas poucas demonstrações de descontrole, Ricardo nos apresenta todo o resultado do rancor guardado, por exemplo, quando observa sua amada presa no jazigo: “No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio

inocente, meio malicioso.” (TELLES, 2009, p. 142). Essas demonstrações de felicidade e julgamento criam no homem uma imagem de loucura que parece se intensificar cada vez que consegue atingir Raquel: “Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás.” (TELLES, 2009, p. 142).

Isso pode ser entendido como uma necessidade de ele estar no controle da situação, diferentemente do que aconteceu quando foi trocado. Dessa forma, seu controle estava na ação e não mais na fisionomia, como é percebido aqui: “Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.” (TELLES, 2009, p. 143). Em seu derradeiro momento de crueldade, Ricardo olha uma última vez para Raquel, puxa as folhas do jazigo e diz: “— Boa noite, meu anjo.” (TELLES, 2009, p. 143), despedindo-se da mulher que amou e que agora ninguém mais poderá amar. Por fim, após abandonar Raquel, ele caminha, por um tempo, aos sons dos gritos e xingos da amada, que aos poucos vão se perdendo na distância caminhada até que ele chega ao final do trajeto: “Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira.” (TELLES, 2009, p. 144).

No conto “Venha Ver o Pôr do Sol” existem pelo menos duas intertextualidades, uma mais visível, pois é citada por Ricardo em um momento de interação, que é o livro “A Dama das Camélias”, de Alexandre Dumas, e outra que fica subentendida ao leitores que conhecem os contos escritos por Edgar Allan Poe, especificamente o conto “O baú de Amontillado”.

Dessa forma, para que fique melhor organizado, discutiremos primeiramente o livro de Dumas. Essa obra é citada quando Ricardo comenta que Raquel lia o livro na época em que eles se relacionavam. Assim, de maneira breve, contaremos acerca do enredo da obra. “A Dama das Camélias”, escrito por Alexandre Dumas filho, é um romance que gira em torno da trágica história de amor entre Armand Duval e Marguerite Gautier, uma cortesã parisiense. O romance é narrado por Armand, que relembra sua relação com Marguerite desde o momento em que se conhecem até sua morte prematura. Marguerite é uma mulher bonita e encantadora, mas sua reputação é manchada pela sua profissão e seu estilo de vida extravagante. Apesar das críticas sociais e das barreiras impostas pela sociedade, Armand e Marguerite se apaixonam profundamente e lutam para encontrar a felicidade juntos. No entanto, a doença terminal de Marguerite e as pressões da sociedade acabam por separá-los.

Quando analisamos o conto e o livro e suas ligações, podemos dizer que "Venha Ver o Pôr do Sol", de Lygia Fagundes Telles, e "A Dama das Camélias", de Alexandre Dumas, possuem uma conexão temática e estrutural que gira em torno dos elementos de relacionamentos amorosos complicados, sacrifício e tragédia. Ambos os trabalhos exploram relacionamentos amorosos complexos e às vezes proibidos. Em "A Dama das Camélias", o romance central entre Armand Duval e Marguerite Gautier enfrenta barreiras sociais e morais devido à posição de Marguerite como uma cortesã parisiense e à desaprovação da sociedade em relação ao seu relacionamento com Armand. Da mesma forma, em "Venha Ver o Pôr do Sol", o relacionamento entre Raquel e Ricardo é marcado por tensões e ressentimentos passados, e sua viagem conjunta para um local remoto revela uma dinâmica complexa de poder e manipulação.

Além disso, ambos os trabalhos exploram o tema do sacrifício em nome do amor. Em "A Dama das Camélias", Marguerite sacrifica sua própria felicidade e saúde para proteger Armand do escândalo social e da ruína financeira, enquanto em "Venha Ver o Pôr do Sol", Raquel parece estar disposta a sacrificar sua própria segurança e bem-estar por uma última tentativa de se reconectar com Ricardo, apesar das consequências potencialmente fatais.

A tragédia é um elemento central em ambos os trabalhos. Em "A Dama das Camélias", a morte prematura de Marguerite devido à tuberculose é uma tragédia inevitável que destaca a efemeridade do amor e da vida humana. Em "Venha Ver o Pôr do Sol", a revelação final do destino de Raquel sugere um desfecho trágico e fatal, ampliando a sensação de desespero e inevitabilidade que permeia toda a narrativa.

Portanto, "Venha Ver o Pôr do Sol" e "A Dama das Camélias" compartilham uma série de temas e elementos estruturais, incluindo relacionamentos amorosos complicados, sacrifício e tragédia, que os conectam de maneiras profundas e significativas. Essas semelhanças sugerem uma possível influência entre as obras ou, pelo menos, um paralelo interessante entre dois trabalhos de escritores de diferentes períodos e origens culturais.

Quanto à segunda intertextualidade, temos o conto "O baú de Amontillado", de Edgar Allan Poe, que narra a história de Montresor, um homem que busca vingança contra seu amigo, Fortunato. Montresor conduz Fortunato às catacumbas de sua propriedade, sob o pretexto de verificar a qualidade de um vinho raro chamado Amontillado. Aproveitando-se da embriaguez de Fortunato e da oportunidade, Montresor o aprisiona em uma parede das catacumbas, enterrando-o vivo.

Ao observarmos as conexões dos contos, temos clara a influência que o conto "O Baú de Amontillado", de Edgar Allan Poe, exerceu sobre Lygia Fagundes Telles para a escrita de "Venha Ver o Pôr do Sol". Isso é perceptível, pois ambos contêm elementos temáticos e estruturais que podem ser relacionados. Por exemplo, em ambos os contos, há uma narrativa central de manipulação e vingança. Em "O Baú de Amontillado", Montresor manipula Fortunato para levá-lo às catacumbas e, eventualmente, enterrá-lo vivo como forma de vingança por uma suposta ofensa. Da mesma forma, em "Venha Ver o Pôr do Sol", a personagem Raquel também é manipulada por Ricardo para uma situação perigosa, como uma espécie de vingança pelo relacionamento encerrado e a troca por outro homem mais rico.

Outro ponto de conexão é que ambos os contos exploram uma atmosfera densa e sinistra. Em "O Baú de Amontillado", a ambientação sombria e claustrofóbica das catacumbas contribui para a sensação de tensão e mistério. Em "Venha Ver o Pôr do Sol", a atmosfera é mais psicológica, mas igualmente carregada de suspense e inquietação, especialmente à medida que a história se desenrola e revela o destino sombrio da personagem Raquel.

Por fim, ambos os contos apresentam personagens homens cuja confiabilidade é questionável. Em "O Baú de Amontillado", Montresor narra a história de sua vingança, mas sua motivação e sanidade mental são duvidosas. Da mesma forma, em "Venha Ver o Pôr do Sol", temos Ricardo que nos leva através dos eventos, mas suas verdadeiras intenções e perspectivas podem ser questionadas, especialmente à medida que o conto se desenrola.

Portanto, embora as histórias tenham suas próprias peculiaridades e contextos específicos, essas conexões temáticas e estruturais sugerem uma possível influência entre os dois contos, ou pelo menos um paralelo interessante entre as obras de dois escritores de diferentes períodos e origens culturais.

Os temas presentes no conto se entrelaçam e se intensificam, formando um mosaico no qual os ex-casal está no centro. O primeiro tema que podemos citar diz respeito aos ciúmes que Ricardo tem de Raquel e de seu novo relacionamento.

Esses ciúmes é o pivô de tudo que se desenrola no conto, já que ele é o que impulsiona as ações e reações que o homem tem durante todo o trajeto até a prisão da mulher. Como é citado no conto, os dois, Raquel e Ricardo, ficaram juntos por, mais ou menos, 1 ano e esse tempo foi suficiente para que o homem se apaixonasse perdidamente por ela. Contudo, esse amor se desfez de maneira, aparentemente, de maneira abrupta,

pois a mulher o trocou por outro homem mais rico e estável, que pudesse suprir e concretizar todos os seus desejos.

Assim, esse amor se transformou em ciúmes, cujas raízes se expandiram ao ponto de ele planejar e executar uma vingança contra a mulher. Essa vingança é o segundo tema presente no conto, cujo impacto está diretamente relacionado à Raquel e seu bem-estar físico e mental, tendo em vista que a personagem sofre todo o impacto possível do plano maléfico projetado por Ricardo. Esse homem, após ser trocado por outro homem mais rico e sofrer o desgosto do abandono, da humilhação social e da traição, decide que a única forma de punição àquela que o machucou seria “enterrando-a viva”, de forma que mais ninguém pudesse tê-la, afinal, se ele não podia, mais ninguém poderia.

Dessa forma, os dois temas presentes na história se conectam de maneira clara, impulsionando um ao outro para que tenhamos, como leitores, uma visão mais ampla e articulada do conto e de como tudo se encaminha para o final trágico que tentamos acreditar que não seja verdade e/ou que não ocorra à mulher.

A tensão presente no conto se concentra, especialmente, no espaço ermo em que os personagens estão e que foi selecionado por Ricardo. Esse lugar é descrito de diferentes formas, seja focando em um adorno, seja falando da distância caminhada, seja pontuando o silêncio em que ali se perpetua. Logo, esses apontamentos criam em nossas mentes a imagem do espaço, deixando uma sensação de aflição conforme acompanhamos os jeitos e pensamentos de Ricardo e a forma como Raquel se porta durante o trajeto.

Inicialmente, o narrador nos conta o caminho percorrido por Raquel ao descer do táxi e caminha até o cemitério em que Ricardo a esperava:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde. (TELLES, 2009, p. 135).

A descrição feita por ele deixa claro que o espaço escolhido pelo homem era pouquíssimo habitado por pessoas, sendo, provavelmente, afastado dos locais nos quais eles moravam. Isso pode ser subentendido pelo desprezo que a mulher despeja ao estado da rua que teve que caminhar: “— Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.” (TELLES, 2009, p. 135).

E mesmo Ricardo não esconde seus olhares ao espaço: “Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem.”

(TELLES, 2009, p. 136). Esse olhar é acompanhado de comentários que reafirmam o que foi dito pela mulher, mas funcionando como uma segunda afirmação debochada, na qual existe um detalhe por trás que apenas o homem sabe: “— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo — acrescentou apontando as crianças na sua ciranda.” (TELLES, 2009, p. 136).

O espaço também é apresentado como um local seguro para os dois, em que eles podem se encontrar, mas nem nesse momento deixamos de ter a impressão que o homem esconde algo em sua fala, como se deixasse pistas que não são captadas pela moça:

— Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos generam. — Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.

— É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, por favor. E se vem um enterro? Não suporto enterros.

— Mas enterro de quem? Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa? Há séculos ninguém mais é enterrado aqui, acho que nem os ossos sobraram, que bobagem. Vem comigo, pode me dar o braço, não tenha medo. (TELLES, 2009, p. 137)

Este parágrafo pode ser lido, quando já sabemos do desfecho do conto, pelo viés perfeito da morte anunciada, no qual tudo entra em arranjo no plano do homem. Isso é perceptível pelo lugar discreto para que ela nunca seja encontrada, a menção ao enterro, que será o desfecho da moça ao ser enterrada viva e ao fato de Ricardo chamá-la a todo momento de “meu anjo”, anunciando a morte da moça. Diante disso, percebemos a primazia desta técnica narrativa de Lygia, ao nos apresentar com um conto em que tudo é preciso e toma outra conotação após o desfecho.

O espaço, quando volta a ser descrito pelo narrador, retoma a descrição mais ampla e ambientada que dão uma imagem maior ao local, reforçando a distância, o vazio e a desapego que ali perpetuam:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. Foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. Amuada mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança. Às vezes mostrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura com os pálidos medalhões de retratos esmaltados. (TELLES, 2009, p. 138).

Quando os dois chegam ao jazigo, o narrador retoma sua voz e descreve o espaço de maneira que consigamos entender o espaço e como ele é sombrio e abandonado,

garantindo que o impacto presenciado por Raquel também seja absorvido por nós, leitores, no momento da leitura:

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra descendo em caracol para a catacumba. (TELLES, 2009, p. 140).

Por fim, a descrição final parte de Raquel ao chegar ao andar de baixo, no qual estão enterradas as pessoas. No local ela diz: “Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando!” (TELLES, 2009, p. 142), permitindo que criemos em nossas mentes a ideia do local em que ela será presa e abandonada à sua própria sorte.

A intensidade no conto é perceptível pelas falas dos personagens, especialmente nas de Ricardo, pois é por meio delas que sentimentos e emoções explícitas e implícitas dos personagens. Assim, percebemos que ele, a todo momento, utiliza de falas maliciosas que contêm duplos sentidos - seja para o deboche da situação atual da mulher, seja para dar pistas do que acontecerá com ela - para direcionar o assunto ao que ele almeja que seja o enfoque da conversa.

Essa forma de fala pode ser apontada durante todo o conto, por exemplo, logo no início, Ricardo se dirige à Raquel, chamando-a de “— Minha querida Raquel.” (TELLES, 2009, p. 135). E posterior a esse comentário, o homem ainda debocha da mulher quando ela reclama da situação do local e de seus sapatos após a caminhada:

Ele riu entre malicioso e ingênuo.
— Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava uns sapatões de sete léguas, lembra? (TELLES, 2009, p. 135).

Esses comentários se intensificam ao passar da narrativa para que essa intensidade gerada por eles fique mais nítida e palpável a nós, leitores, principalmente, porque elas geram um desconforto nítido, pela maldade camuflada que nelas está presente:

— Ah, Raquel... — ele tomou-a pelo braço. — Você está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado. Juro que eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume. Então? Fiz mal? (TELLES, 2009, p. 136)

Além disso, o narrador não camufla as interações entre os personagens, demonstrando para nós que, a todo o tempo, Ricardo guia sua fala para um caminho

traíçoeiro:

— Você fez bem em vir.
— Quer dizer que o programa... E não podíamos tomar alguma coisa num bar?
— Estou sem dinheiro, meu anjo, vê se entende.
— Mas eu pago.
— Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida. Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver um passeio mais decente, não concorda comigo? Até romântico. (TELLES, 2009, p. 137)

A intensidade nas falas do homem se entrelaça com reflexões poéticas e enigmáticas, que trazem a morte para o enfoque, de maneira que ela tenha um papel de proteção e união, que, para Ricardo, são sagradas e garantirão que Raquel permaneça intocável por qualquer pessoa, inclusive ele:

— Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja — disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda — o musgo já cobriu o nome da pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta, a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso. (TELLES, 2009, p. 139).

Quando os dois chegam ao jazigo, Ricardo permanece com suas falas, que, às vezes, parecem ensaiadas, para conseguir convencer Raquel de permanecer com ele. Isso é perceptível pela fala inicial, na qual ele critica o estado do lugar de maneira igual à maneira que ela havia apontado:

— Sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais da minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente este abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta. (TELLES, 2009, p. 141)

Contudo, sua amabilidade cai por terra no momento em que ele alcança seu objetivo de prender a mulher no jazigo, tornado sua fala mais sarcástica do que o normal, o que faz com que ele beire a loucura: “— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.” (TELLES, 2009, p. 143).

Assim, a intensidade do conto gira em torno dessa figura emblemática e desestabilizada que é Ricardo, cujo papel no conto perpassa uma mistura de mocinho com o coração partido que se transforma em vilão pelas amarguras da vida. Logo, suas falas carregam mensagens e pistas implícitas às reflexões e comentários que profere, criando no conto uma atmosfera que fica entre o medo e a loucura de um homem com o coração partido.

No conto “Venha Ver o Pôr do Sol” existem duas histórias que se conectam de maneira articulada e intensa, pertinho que a história ganhe mais profundidade. Assim, podemos apontar que elas são: 1º O reencontro para uma despedida banhada pelo pôr do sol e 2º A vingança pelo abandono e troca por alguém mais rico.

Na primeira história, que dá ao conto o contorno inicial, temos o reencontro de Raquel e Ricardo no cemitério para que eles possam, pela última vez, se despedirem, sendo que esse encontro foi proposto pelo homem. Esse evento permanece como uma cortina de fumaça que, por um tempo, nos confunde quanto aos reais motivos que levaram o homem a marcar aquele encontro.

Além disso, toda a história criada por Ricardo também confunde Raquel, que acredita que aquele momento é apenas o que foi dito que seria: um encontro para a despedida. E isso é carregado por boa parte do conto, mesmo quando nossas suspeitas são atizadas, já que o reencontro, a visão do pôr do sol e despedida continuam a ser afirmados pelo amante.

Contudo, tudo se transforma assim que percebemos as reais intenções dele, cujas raízes estão no ego ferido pela troca que Raquel fez, deixando-o por outro homem mais rico. Essa troca gera nele um instinto de vingança, pelo qual conseguirá atingir tanto a Raquel quanto seu atual amor. Isso é feito a partir do combinado de um encontro final, no qual os dois se despedirão e ele, Ricardo, poderá ter a chance de ver, pela última vez, sua amada. Porém, o que era para ser algo simples, camuflava os reais sentidos do homem.

Logo, durante toda a caminhada, os dois personagens conversam e, em alguns momentos, o narrador explana algo que está acontecendo, e sempre que Ricardo fala algo, fica implícito que há algo a mais e que o homem está dando pistas para que Raquel perceba quais são suas reais intenções com esse encontro, mas, infelizmente, mesmo com todo o receio que cresce dentro dela, a mulher o segue até o jazigo da família.

Assim, temos contato o que Ricardo almeja e que se concretiza o final da história, quando ele assume suas reais intenções e não finge que tudo estava previamente desenhado para que Raquel ficasse presa naquele espaço e que jamais fosse encontrada por ninguém, garantindo que seu atual namorado não pudesse tê-la, já que ele, Ricardo, não podia mais estar com ele.

Portanto, Lygia joga conosco, ao apresentar um conto que, desde o início, dá pistas do que acontecerá, mas que por serem tão descaradas, fazem com que nós, leitores, acreditemos que não se concretizarão, mas que quando se confirmam, fazem com que nós

fiquemos estarecidos pela crueldade e frieza do plano elaborado e da calma com que Ricardo abandona Raquel à própria sorte.

3.5 “O JARDIM SELVAGEM”

Neste conto, conhecemos a história do tio Ed e da esposa Daniela, que é comparada a um jardim selvagem logo no início do conto. Tia Pombinha, irmã do tio Ed, conta à sobrinha que não aprovava o casamento deles e comenta sobre a luva que Daniela usava, em todos os momentos, na mão direita, não expondo a mão jamais. Entretanto, após conhecê-la pessoalmente, a tia acaba encantada pela esposa do irmão. Um tempo após, a empregada da casa do tio conta à sobrinha de Ed que viu Daniela matar o cachorro do casal, cujo nome era Kleber, com um tiro na cabeça, usando como justificativa a organização do cachorro devido a uma doença. Assim, após a revelação, a empregada preferiu pedir demissão e sair de perto da casa. A sobrinha não contou nada sobre o caso para tia Pombinha, mas ficou apavorada quando, meses depois, Daniela ligou para avisar que o tio Ed ficou doente e tirou a própria vida com um tiro na cabeça.

A história é narrada em 1º pessoa pelos olhos de Ducha, a criança da casa, cuja presença durante toda a narrativa é bem demarcada por sua força opinativa e pela falta de paciência com sua Tia Pombinha. O fato de o conto ser narrado por uma personagem implica uma visão restrita dos acontecimentos, tendo em vista que ela não estará em todos os espaços e nem saberá o que se passa no interior dos pensamentos dos outros personagens.

Além disso, Ducha é uma personagem com poucas descrições físicas, contudo, pelo que é dito, percebe-se que se trata de uma criança/adolescente que, a depender da visão colocada, por ser considerada mimada pela proteção familiar que recebe e pela forma como trata os que estão ao seu redor.

Ducha, apesar do pouco contorno físico dado por ela mesma durante a narração, tem sua personalidade bem colocada para nós, leitores, como, por exemplo, sua curiosidade e percepção acerca da tia, cuja vida não passava despercebida aos olhos da moça, em especial no que dizia respeito ao tio e a forma como ele “comprava” a irmã com presentes:

Tia Pombinha concordou fazendo uma cara muito esperta. E foi correndo buscar o maldito licor de cacau feito em casa. Passei a mão na tampa da caixa de marrom-glacê que ele trouxera. Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual, eu já sabia que aquele nome era como o papel dourado embrulhando simples castanhas açucaradas. Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem? (TELLES, 2009, p. 105).

Além disso, temos essa visão de Duchá sobre sua Tia ampliada, afinal a Tia será uma ponte de intermédio entre os acontecimentos na casa do Tio Ed e a menina, cuja curiosidade e amor pelo homem estão em níveis paralelos. Assim, o olhar da moça era aguçado e sempre vinha acompanhado com comentários ácidos que demonstravam sua falta de paciência com enrolação e com o jeito das pessoas ao seu redor. Isso, como já citado, é mais perceptível quando a jovem está próxima à tia, por exemplo, durante uma interação, no mesmo dia que a mulher ganhou os presentes do irmão, na qual a moça “cutuca” sua tia quando ela diz que sonhou com dentes e isso não era um bom presságio: “— Tratar deles é pior ainda.” (TELLES, p. 106), deixando claro que não tinha interesse nos sonhos premonitórios da mulher e que sabia que ela ganhava e exagerava no consumo de bebidas e de doces.

Em outro momento, enquanto as duas conversam em uma noite sobre diferenciados temas, a narradora-personagem, ao se cansar dos assuntos, decide dar sinais, que não são captados, à tia:

Disfarcei um bocejo. E afastei as cobertas porque já estava transpirando. Quando minha tia anunciava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. De resto, tia Pombinha tinha a mania de ver mistério em tudo, até no nosso limoeiro que dava às vezes uns limões adocicados. Não passava um dia sem falar nos tais pressentimentos. (TELLES, 2009, p. 107)

Essa noção de preguiça é acrescida de um tom de mistério que permeia suas narrações sobre os fatos do conto, para isso, a narradora aplica adjetivos que ampliam e intensificam sua fala. Durante uma interação com a tia, por exemplo, a menina descreve a mulher de maneira misteriosa e quase inumana: “Ela abriu nos joelhos as mãos ossudas, de unhas onduladas, cortadas rente. Passei a língua na palma das minhas mãos para umedecê-las. Sempre que olhava para as mãos dela, assim secas como se tivessem lido com giz, precisava molhar as minhas.” (TELLES, 2009, p. 108).

Outro momento é quando relata a visita de Daniela à casa em que morava:

Na manhã de sábado, quando cheguei para o almoço, soube que ela passara em casa. Chutei minha pasta. As coisas que valiam a pena aconteciam sempre quando eu estava na escola. Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte. (TELLES, 2009, p. 109)

Essa personagem, Daniela, gera na narradora grande curiosidade, sendo, por exemplo, alvo dos pensamentos da menina no final do conto, quando ela reflete sobre a forma que a tia se vestirá para o luto: “Pensava agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser.” (TELLES, 2009, p. 113).

A curiosidade da moça estava sempre voltada à imagem de Daniela, cuja presença misteriosa atraía os pensamentos da jovem como um ímã, em especial por ela ser tão diferente da concepção de mulher que Duchá possuía pelos exemplos que a cercavam. Isso é tão forte que durante todo o conto ela permanece com um questionamento: “O que era um jardim selvagem?”, dúvida que faz com que ela mantenha a imagem da tia sempre viva em sua mente, mesmo após as tragédias que ocorrem.

Dessa forma, a narradora-personagem explora caminhos que nos levam à dúvida do que foi visto, vivido e relatado, criando, assim, uma ambientação que se assemelha ao jardim selvagem, cuja imagem é perpetuada durante todo o conto. Essa ambientação da dúvida faz, também, com que tenhamos em Duchá uma narradora curiosa, que indaga o que é dito e não dito a ela. Um exemplo disso acontece quando ela questiona se o tiro foi no ouvido para ver se foi igual ao cachorro

— Seu tio Ed se matou hoje de manhã! Se matou com um tiro! Larguei a pasta. — Um tiro no ouvido? — Lá sei se foi no ouvido, não me contaram mais nada, dona Pombinha parecia louca, mal podia falar. Já seguiu com as irmãs para a chácara, foi um tamanho berreiro! Todas berravam ao mesmo tempo, um horror! (TELLES, 2009, p. 112)

Diante disso, temos no conto “O Jardim Selvagem” uma narradora-personagem criança/adolescente, cuja vida se desenrola nessa casa cheia de proteção e carinho, os quais ela responde com falta de paciência e uma imaginação fértil. Além disso, a narradora possui um afeto muito forte pelo tio, o que acaba desencadeando uma curiosidade mais forte acerca da imagem da nova tia que está chegando. Logo, para tudo que é dito por ela e pelos outros personagens que trazem informações (a empregada

fofoqueira; a tia ciumenta), nós, leitores, devemos tomar com uma dose extra de cuidado para que não sejamos impregnados pelas visões deles.

Dessa forma, utilizando da menção à Daniela, partiremos para sua análise, afinal, a personagem misteriosa estará no centro do desenrolar do conto e das tramas que acontecem na casa do tio Ed.

Desde o princípio, Daniela é descrita como uma personagem enigmática e controversa, e isso parte do próprio esposo, tio Ed, que a define como: “— Daniela é assim como um jardim selvagem — disse o tio Ed olhando para o teto. — Como um jardim selvagem...” (TELLES, 2009, p. 105). Essa caracterização de “jardim selvagem” acaba por dar o formato que a família terá da moça, como sendo um ser cheio de nuances, como um jardim, porém, misterioso, pois não é fácil de se decifrar.

Conforme as conversas se desenrolam, tia Pombinha, irmão mais velha de Ed, e Duchá criam um interesse incansável pela mulher, cuja existência continua a ser questionada: “E essa moça, Cristo-Rei? Ninguém sabe quem ela é... — Tio Ed deve saber, ora.” (TELLES, 2009, p. 106). Este interesse chega a ser amenizado quando a tia lembra a idade da moça: “— Ela é bonita, tia? — Ed disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, quase quarenta anos...” (TELLES, 2009, p. 107).

Contudo, não só elas carregam essa curiosidade acerca da mulher, as funcionárias da casa do casal também trocam fofocas sobre a mulher e sua rotina, por exemplo, quando tia Pombinha conta à Duchá sobre as informações que recebeu da cozinha deles sobre Daniela:

— Hoje de manhã, quando você estava na escola, a cozinheira deles passou por aqui, é amiga da Conceição. Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata. — Nua? — Nuinha. Vão morar na chácara, ele mandou reformar tudo, diz que a casa ficou uma casa de cinema. E é isso que me preocupa, Duchá. Que fortuna não estarão gastando nessas loucuras? Cristo-Rei, que fortuna! Onde é que ele foi encontrar essa moça? (TELLES, 2009, p. 108)

A caracterização feita pela cozinheira passa a imagem de uma Daniela burguesa e metida, que só usa o que é do bom e do melhor, porém, que mantém dentro dela uma conexão com o natural e o desinibido, que para a época eram ações inaceitáveis que uma dama tivesse. Além disso, a imagem misteriosa da mulher é reforçada com a luva que

ela usa, todos os dias, em sua mão direita: “— Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa.” (TELLES, 2009, p. 108)

A conexão com o natural e o desinibido é retomada com mais força da metade para o final do conto, quando nos é contado sobre a morte de Kleber, o cachorro do casal, cuja partida se deu após levar um tiro na orelha, disparado por Daniela que desejava acabar com o sofrimento do bicho:

— Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais dele — começou ela enquanto beliscava um bolinho que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo! — Que cachorro? — O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo... Tem cabimento fazer isso com um cachorro? — Mas o que foi que ela fez? — Deu um tiro nele. — Um tiro? — Bem na cabeça. Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido... Perguntei depois, Mas por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso. (TELLES, 2009, p. 110)

A morte do cachorro desencadeia um olhar mais atento à essa persona que Daniela carrega dentro de si, cuja presença é estranha às mulheres que conhecem a mulher, especialmente pelo preconceito que elas carregam, pois tanto a mulher livre quanto a indígena, a qual ela é associada, são alvos da estranheza delas.

E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela. — Por quê? Por que fez isso? — Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor. (TELLES, 2009, p. 111)

E mesmo quando a empregada decide elogiar a mulher por seus cuidados com o esposo, ela utiliza o termo “criatura” para se referir à Daniela: “— Tem sido dedicadíssima, não sai de perto dele um só minuto. Falei também com o médico, disse

que nunca encontrou criatura tão eficiente, tem sido uma enfermeira e tanto. É o que me deixa mais descansada. Meu querido menino...” (TELLES, 2009, p. 112).

Portanto, temos em Daniela a imagem da mulher que não se dobra ao que a sociedade patriarcal deseja dela, mantendo dentro de si uma mistura das suas origens com o agrado do atual que pode ser concedido pelo dinheiro que o esposo tem. Além disso, Daniela permanecerá no conto como sendo a imagem do mistério, ou do Jardim Selvagem, que tanto lhe é cabível pela atenção que chama e pelo pouco que entrega para que os outros a entendam profundamente.

Em contrapartida às personagens anteriores, temos Tia Pombinha, que é uma imagem importante dentro do conto, pois sua construção remete às mulheres solteiras mais velhas que carregavam o cuidado da casa e da família, sempre servindo a elas de maneira firme e obediente. Além disso, a construção de Pombinha nos faz lembrar beatas que se assustavam com mulheres que “desviavam” do caminho esperado para uma dama, como é o caso de Daniela.

A personagem da tia é reforçada, a todo o tempo, pela dramaticidade que ela carrega, sempre destoando das outras figuras femininas da família. Esse drama está presente não apenas nas ações da mulher, como também nos sonhos premonitórios que ela tem:

— Mas não seria preciso festa, eu só gostaria de saber — choramingou, fazendo bico. — Ainda na noite passada ele me apareceu no sonho... — Apareceu? — perguntei metendo-me na cama. Os sonhos de tia Pombinha eram todos horríveis, estava para chegar o dia em que viria anunciar que sonhara com alguma coisa que prestasse. — Não me lembro bem como foi, ele logo sumiu no meio de outras pessoas. Mas o que me deixou nervosa foi ter sonhado com dentes nessa mesma noite. Você sabe, não é nada bom sonhar com dentes. (TELLES, 2009, p. 106)

Valida-se lembrar que esses sonhos premonitórios são projeções da tia para justificar pensamentos e ações que ela tem ou possa ter frente ao casamento do irmão mais novo, pois, como ela deixa claro, sua proteção com o irmão era exacerbada e estava sempre presente como se o homem ainda fosse uma criança que precisava da irmã para cuidar dele:

Ele parece feliz, sem dúvida, mas ao mesmo tempo me olhou de um jeito... Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, senti isso com tanta força que meu coração até doeu, quis perguntar, O que foi, Ed!

Pode me dizer o que foi? Mas ele só me olhava e não disse nada. Tive a impressão de que estava com medo. (TELLES, 2009, p. 106 - 107)

Contudo, apesar de toda premonição e proteção, tia Pombinha continuava a ser uma mulher que a qualquer demonstração de atenção e afeto se dobrava a pessoa que ali estava com ela. Isso é notado quando sua opinião muda totalmente a partir do momento em que tem o primeiro contato direto com Daniela, personagem que no início do conto recebeu atenção negativa da tia por ter se casado às escondidas com o irmão mais novo de Pombinha e por ser essa imagem livre e sem medo da opinião alheia:

Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte. — Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo! Fiquei olhando para as pernas finas de tia Pombinha com as meias murchas cor de cenoura. Bom, então tudo tinha mudado. — Quer dizer que a senhora gostou dela? — Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse puxando-me pelo braço. — Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura! (TELLES, 2009, p. 109)

Assim, temos em tia Pombinha essa imagem mais fluida quanto aos seus sentimentos, cujos caminhos podem mudar a depender da interação que tem com os outros, mas que, no fundo, permanecem fiéis aos seus ideais de proteção e fé.

Por fim, temos a persona de tio Ed é apresentada a nós, leitores, sempre pelos olhos de outros personagem, pois sua interação direta no conto acontece apenas no início da história. Logo, o primeiro ponto que nos é dado é sobre seu casamento escondido que acaba por chocar sua irmã: “— O Ed casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... Que loucura!” (TELLES, p. 106), isso porque o irmão ainda era visto como um garotinho que necessitava de proteção de Pombinha.

Essa visão distorcida do homem é reforçada quando a irmã, ao argumentar sobre o casamento, dizendo que: “— Não sei, não sei, mas foi como se eu estivesse vendo Ed menino outra vez.” (TELLES, p. 107). E ela não para por aí, a mulher reforça essa imagem de fragilidade do homem quando diz que: “Então dei-lhe um beijo, como fiz

hoje. Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.” (p. 107).

Dessa forma, os primeiros contatos que temos com esse personagem moldam uma imagem pequena e frágil frente a todos, em especial às mulheres que os cercam. Além disso, o poder financeiro que é atribuído a ele por conta das fofocas provindas da cozinheira dele sobre as roupas, perfumes e reformas na casa é desmentido pela irmã: “— Aí é que está... Ed não é tão rico quanto se pensa.” (TELLES, 2009, p. 108), ou seja, mesmo quando a imagem do tio é engrandecida, a tia Pombinha aparece para retorná-la ao espaço em que ela pode proteger e controlar.

Quanto ao casamento, pouco é relatado, mas o que é dito gira em torno, primeiramente, desse marido perfeito que faz tudo pela esposa e que a idolatra. Contudo, o final da vida de Ed não é perfeito como poderia ter sido, tendo em vista que 2 meses após a morte do cachorro, o homem acaba por ficar doente, e mesmo com os cuidados constantes acaba por tirar sua vida com um tiro. Este final da vida do homem se conecta ao final da vida do cachorro - que é visto como melhor amigo do homem -, pois ambos ficaram doentes, ambos foram cuidados por Daniela e ambos morreram com um tiro.

Portanto, tio Ed é uma imagem frágil frente às mulheres do conto, sendo, constantemente, puxado ao seu local de proteção, no qual sua masculinidade não era o foco, nem o ponto mais forte de sua personalidade. Assim, criando, durante toda a narrativa, um homem que se assemelha ao cão da família, não só pela passividade, como também pelos seus finais de vida.

Com essa apresentação, podemos trabalhar as intertextualidades presentes no conto, pois elas nos ajudam a ampliar o olhar que os personagens têm de Daniela, afinal, ela é o cerne dos questionamentos, incertezas e conversas. Logo, a primeira conexão do conto é com a história de Iracema/Pocahontas, a indígena com profundas conexões com a natureza e que é vista como selvagem aos olhos do branco que tentam dominá-la. Em ambas histórias, o corpo da mulher é visto como antro de pecado e a nudez, que elas cultivam, é colocado como indecente frente aos costumes tidos como “normais” e “sociais”. Entretanto, mesmo com toda a força e poder que essas mulheres carregam, os percalços que elas enfrentam acabam por conseguirem diminuí-las, por exemplo, Iracema morre de tristeza e Pocahontas se casa e vai, infeliz, morar na Inglaterra.

Contudo, mesmo utilizando desse plano de fundo das histórias dessas personagens, Telles inverte alguns detalhes da história, por exemplo, o homem branco, Ed, não é autoridade dentro do relacionamento; a nudez e a força de Daniela não são banidos por ela, mesmo com todos os olhares provindos dos outros personagens. E, obviamente, a mudança mais marcante diz respeito a finalização da história, enquanto as personagens clássicas terminam de maneira trágica, Daniela finaliza viva sua narrativa e tendo o seu esposo como o personagem a morrer.

Outro detalhe é que, normalmente, essa conexão entre homem branco e mulheres indígenas estava interligada pelas questões religiosas que eles traziam e forçavam nas mulheres. Porém, Telles não colocou a religião dessa forma neste conto, preferindo utilizar alguns detalhes interessantes para demarcar a presença do sacro em Daniela, por exemplo, na utilização da luva na mão direita, cuja importância religiosa está no simbolismo que essa mão tem, pois ela demonstra um lugar de honra de um indivíduo que é tido como importante e valioso. Além disso, esta mão carrega a força de poder e autoridade que um ser pode ter, sendo isso transportando bíblicamente para a bênção que o ser receberia, afinal Jesus se sentava “à mão direita” de Deus.

Outro detalhe que temos quanto à Daniela diz respeito ao seu nome, já que ele remete à Daniel, que na Bíblia é o primeiro profeta a chamar um ano por seu nome, ou seja, a utilização deste nome remete aos mensageiros celestes. Além disso, podemos conectar a beleza da mulher ao estereótipo das figuras celestes, dando a entender que Daniela, por essa combinação de nome e imagem, projetaria um ideal de bondade.

Por fim, mas não menos importante, a referência ao jardim pode ser entendida como representação do Éden, principalmente, porque a história desse mito se associa a elementos do conto. De acordo com a narrativa bíblica, Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo. No sexto dia, Ele criou o homem (Adão) à sua imagem e semelhança. Após criar Adão, Deus plantou um jardim no Éden, localizado no Oriente, e colocou o homem ali para viver e cuidar do jardim. Para dar companhia a Adão, Deus criou a mulher, Eva, a partir de uma costela de Adão enquanto ele dormia. Adão e Eva viviam no jardim em um estado de inocência, sem vergonha de sua nudez.

Assim, Deus permitiu que Adão e Eva comessem de qualquer árvore do jardim, exceto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, pois, no dia em que comessem dela, certamente morreriam. No entanto, a serpente, que era o mais astuto de todos os animais selvagens criados por Deus, enganou Eva, dizendo que eles não morreriam e que, ao comerem do fruto, seus olhos seriam abertos e eles seriam como Deus,

conhecendo o bem e o mal. Eva comeu o fruto e deu também a Adão, que comeu igualmente. Depois de comerem o fruto, os olhos de Adão e Eva se abriram, e eles perceberam que estavam nus; então, fizeram para si roupas de folhas de figueira. Quando Deus os confrontou, Adão culpou Eva, e Eva culpou a serpente. Como consequência, Deus amaldiçoou a serpente, Eva e Adão, impondo-lhes várias penalidades. A serpente foi condenada a rastejar e comer pó pelo resto da vida; Eva foi condenada a sofrer dores no parto e a ser dominada por seu marido; Adão foi condenado a obter o sustento do solo com trabalho árduo. Deus, então, expulsou Adão e Eva do Jardim do Éden para que não comessem da Árvore da Vida e vivessem eternamente. Colocou querubins e uma espada flamejante ao leste do jardim para guardarem o caminho para a Árvore da Vida.

Dessa forma, Daniela representaria essa tentação ao homem, Ed, assim como sua persona seria esse espaço no qual o belo e o tentador se encontram e se entrelaçam fazendo com que a ordem natural das coisas saia de seu eixo. Contudo, diferentemente do mito original, no conto, temos 3 personagens que vivem juntos (Daniela, Ed e o cão), e deles, apenas Daniela permanece viva, sendo, aqui, a imagem da força e do mistério em comparação às imagens masculinas e à Eva.

Após a apresentação dos personagens, trabalharemos agora os temas presentes em “O Jardim Selvagem”, os quais se entrelaçam, mas podem ser vistos de maneira separadas, tendo em vista que seus núcleos giram em torno dos relacionamentos que acontecem dentro do conto, tanto por parte de Ducha e de Tia Pombinha com seu Tio, quanto do Tio com sua esposa Daniela.

Primeiramente, o primeiro tema está conectado ao romance, que aqui pode ser entendido como o amor familiar e o amor conjugal. No primeiro caso, tem-se as conexões que ocorrem entre os três personagens que compartilham laços sanguíneos - Ducha, Tia Pombinha e Tio Ed -, a relação de amor e cuidado em que eles estão acaba por gerar no conto uma sensação de superproteção. Já a respeito do romance do casal, temos a temática vertendo para o lado misterioso, cujas raízes se conectam com a tão explorada metáfora do jardim selvagem.

A segunda temática perceptível dentro do conto diz respeito aos ciúmes, sentimento estritamente relacionado ao anterior, o amor, pois ele desencadeia o lado “sombrio” das relações. No caso dos laços sanguíneos, temos os ciúmes que Tia Pombinha tem do irmão, em especial pelo casamento feito às escondidas, e a sensação que a mulher tem de que ele ainda é um garoto que precisa de cuidados; Ducha também

possui ciúmes da relação dos tios, especialmente, por acreditar que a Tia é muito bajulada e ela gostaria também de ser mais mimada. Em referência ao casal, os ciúmes que existe em seu casamento vem, majoritariamente, das pessoas que os acompanham, seja por desejarem o que eles têm, seja por querer ser eles, afinal, a liberdade de Daniela incomoda e o dinheiro e amor de Ed também são alvos de comentários.

Por fim, temos a temática da morte que cerca os acontecimentos do conto, seja como uma sombra, como é caso dos pais de Ducha, cuja presença não é citada dentro da história, seja pela sua presença clara, como no caso de Kleber, o cachorro do casal, que é sacrificado por Daniela em um ato de misericórdia; ou pela morte de Tio Ed que se suicida com um tiro, após, supostamente, ter uma recaída emocional por conta da doença misteriosa que tem.

Já a tensão da história gira em torno do mistério de Daniela traz à história, cuja presença se faz constante pela fala dos personagens que são instigados pela presença da mulher. Inicialmente, durante uma conversa entre Tia e Ducha, a irmã de Ed questiona: “— Aí é que está... Quem é que pode saber? Ed sempre foi muito discreto, não é de se abrir com a gente, ele esconde. Que moça será essa?!” (TELLES, 2009, p. 107). Essa conversa é o pontapé para que essa figura da esposa seja fixada no subconsciente das moças.

A figura de Daniela não atrai somente os laços sanguíneos de Ed, como também é fruto da atenção das empregadas da casa do casal, sendo uma delas conhecida de Tia Pombinha, e em uma interação das duas, acaba por revelar alguns detalhes da mulher na casa, que são, prontamente, passados à Ducha:

“Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata.

(...)

“— Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa.” (p. 108).

“— Usa uma luva?

— Na mão direita. Diz que tem dúzias de luvas, cada qual de uma cor, combinando com o vestido. E não tira nem dentro de casa?

— Já amanhece com ela. Diz que teve um acidente com essa mão, deve ter ficado algum defeito...” (TELLES, 2009, p. 108-109).

Diante dessas novas informações, uma nova faceta é acrescida à tensão do mistério da mulher, sendo ela a luva que Daniela não retira da mão direita. Essa luva exerce grande influência no imaginário dos personagens por abrir caminho acerca de seu significado, afinal por que a mulher utilizaria uma luva o tempo todo em sua mão?

Mais a frente no conto, a faceta final é colocada para nós, quando a empregada relata a morte de Kleber, o cachorro do casal, que foi morto por Daniela: “Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso.” (TELLES, 2009, p. 110). Contudo, mesmo com todas as explicações, a empregada segue firme em seu relato sobre a estranheza da patroa: “— Até que foi muito educada comigo, viu que eu estava nervosa e quis me explicar tudo direitinho. Mas podia ficar me explicando até gastar todo o cuspe que eu nunca ia entender. O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto. O pobre.” (TELLES, 2009, p. 111).

A concretização dessa imagem de selvagem, que beira a loucura, se dá quando a empregada relata que: “Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela.” (TELLES, 2009, p. 111).

Sendo assim, a tensão presente no conto está nessa estrutura narrativa que nos entrega e nos convida a participar da indagação acerca do mistério que Daniela traz consigo e que tanto move os personagens que estão ao seu redor.

A intensidade no conto é costurada, junto a narrativa, pelos ciúmes presentes nas falas das personagens. Esses ciúmes provém de diferentes personagens, sendo o principal da Tia Pombinha, que desde o início fala do casório com rancor pela omissão do ato para ela: “— O Ed casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... Que loucura!” (TELLES, 2009, p. 106).

Esse problema com o casamento do irmão persiste em outras interações que ela tem com Ducha, por exemplo, quando a irmã argumenta que: “— Mas não seria preciso festa, eu só gostaria de saber — choramingou, fazendo bico. — Ainda na noite passada ele me apareceu no sonho...” (TELLES, 2009, p. 106), ou seja, o fator principal de toda a fala da Tia está centrado no ato de esconder o casório, pois isso demonstra uma falta de confiança na relação deles, algo que ela deixa claro que não ocorria, pois ela sempre cuidou dele e sempre o entendeu, como relato na passagem a seguir:

“— Ele parece feliz, sem dúvida, mas ao mesmo tempo me olhou de um jeito... Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, senti isso com tanta força que meu coração até doeu, quis perguntar, O que foi, Ed! Pode me dizer o que foi? Mas ele só me olhava e não disse nada. Tive a impressão de que estava com medo.” (TELLES, 2009, p. 106).

Os ciúmes que intensificam as cenas não se limita ao casório, afinal, Daniela, esposa de Ed, é uma imagem que gera curiosidade nas mulheres do conto. Logo, uma

parte dos ciúmes acaba sendo transferido para ela, como visto no comentário de Tia Pombinha: “— Ed disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, quase quarenta anos...” (TELLES, 2009, p. 107).

Diante disso, Duchá acaba por relatar, de maneira sábia, o que ela crê estar acontecendo:

Dei de ombros. Nunca tinha pensado antes no assunto. Bocejei sem cerimônia. Tia Pombinha estava era com ciúme, havia muito dessas confusões nas famílias, eu mesma já tinha lido um caso parecido numa revista. Sabia até o nome do complexo, era um complexo de irmão com irmã. Afundei a cabeça no travesseiro. (TELLES, 2009, p. 108).

Assim, percebemos que toda a intensidade do conto gira em torno dos ciúmes que são sentidos e colocados nas falas dos personagens do conto, garantindo que tenhamos uma visão mais próxima do que realmente era sentido durante as interações.

Por fim, trabalharemos a presença das duas histórias. O conto “O Jardim Selvagem” trabalha com uma história mais ampla que diz respeito ao amor que existe entre alguns personagens e os percalços que ele sofre, por exemplo, o amor dos irmãos é o primeiro que temos que contato de maneira mais clara e forte, já que Tia Pombinha deixa claro o quanto ela ama seu irmão mais novo e o quanto se preocupa com ele e com as decisões que ele toma. Além desse amor, temos também o amor de Duchá por seus Tios (Pombinha e Ed), mesmo que a moça demonstra certa impaciência com a tia e um certo ciúmes do tio, ela não esconde o carinho e a preocupação que tem com eles. Por fim, mas não menos importante, temos o amor do casal Ed e Daniela que é um dos elos centrais da história, cujo impacto se desenrola durante o conto, especialmente, pelo mistério da esposa e pelo suicídio do marido. Dessa forma, percebemos que o conto segue uma linha clara dos relacionamentos e dos amores entre os personagens para que tenhamos, a priori, uma visão de que apenas o ciúmes provindo dessas pessoas seria o carro-chefe que guiaria as relações e os desenrolares do conto.

Contudo, a história de desdobra para um caminho mais misterioso, no qual podemos bifurcar em: I. o mistério provindo dos personagens, II. o mistério que cerca as mortes. No primeiro caso, temos o mistério que emana de Daniela, nossa personagem principal, cuja força chega a todos do conto, e o mistério que vem junto com o Tio Ed, personagem que, supostamente, era entendível pela família, mas que no momento em que o conto se passa, deixa esse status, caminhando para um lado mais enigmático. Além disso, temos o mistério que cerca as duas mortes que ocorrem no conto, sendo a primeira do cachorro do casal, cuja morte é causada por Daniela, sob a justificativa de

um “livramento” do cão da dor que ele sente. A segunda morte é a do Tio Ed, que é ocasionada, também, por um tiro, porém, disparado pelo próprio homem após um momento de sofrimento por uma doença misteriosa.

Dessa forma, o conto brinca com os leitores ao apresentar uma história que supostamente seguirá uma linha clara de desenvolvimento, porém, que é subvertida para um caminho mais tortuoso quando percebemos que o “selvagem”, adjetivo colocado desde o título do conto, exercerá força clara no conto, ao trazer à tona o mistério que as pessoas carregam consigo.

Portanto, Telles nos convida, neste conto, a presenciarmos um casamento secreto, relações de inveja e duas mortes, tendo todas elas uma correlação pela trama que os personagens do conto se encontram. Assim, garantindo que a superficialidade do conto seja uma “armadilha” que nos convida a nos embrenharmos pelos caminhos que este jardim selvagem possui e que são tão atrativos.

3.6 “NATAL NA BARCA”

O conto acompanha o diálogo entre uma senhora e uma mulher com um bebê que estão cruzando o rio, em uma barca, juntamente a um bêbado e um homem, durante o Natal. A mulher, largada pelo marido, está levando seu filho doente ao médico e conta que havia perdido o mais velho no ano anterior, depois ter ele ter pulado de um muro pensando que podia voar. Após ouvir os relatos, a senhora fica sem palavras, e decide arrumar a manta do bebê para evitar que ele pegue a friagem, nesse momento, ela percebe que ele está morto, mas evita falar sobre isso com a mãe. Quando a embarcação chega ao destino, a senhora se apressa para sair e não ter que encarar os olhos da mãe. Contudo, ao desembarcarem, o bebê acorda e a senhora vê a mulher ir embora com seu filho.

A narradora-personagem do conto “Natal na Barca” está em 1ª pessoa, sendo um figura não nomeada, mas que tem suas características físicas marcadas para que tenhamos uma visão clara de sua posição dentro da narrativa, especialmente, para olharmos sua visão acerca dos fatos que são contados.

Quando olhamos para essa persona, podemos caracterizá-la como uma observadora que se encontra cansada do que está ao seu entorno, como explicitado na passagem a seguir: “Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços — os tais laços humanos — já ameaçavam me envolver.

Conseguira evitá-los até aquele instante. Mas agora não tinha forças para rompê-los.” (TELLES, 2009, p. 117)

Essa sensação de inquietação que a cerca, por conta das interações, acabou por envolvê-la durante a narrativa, já que sua trajetória perpassa a observação e a interação. Nesse pensamento, quando ela acaba por interagir realmente com a mulher, que será uma mensagem de grande impacto no conto, sua reação é:

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para o chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto. Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou atrás de mim. (TELLES, p. 119)

Ademais, nota-se que a narradora possui uma trajetória interessante, cuja passagem pode ser exemplificada da seguinte forma: Primeiro seu papel é de *observadora* dentro do cenário do conto; passando para um olhar mais *curioso* e atento ao que a cerca; o que faz com que ela *dialogue* com a personagem que está próxima dela; e esse diálogo leva-a ao *choque* pelo que lhe é narrado e pelas imagens que presencia, para que, assim, sua caminhada chegue ao fim com uma sensação de *calmaria*.

Logo ao início do texto, existe uma breve apresentação dos personagens presentes no conto, mesmo os que não possuem grande relevância para a interação principal da narrativa, e isso pode ser visto na seguinte passagem:

O velho, um bêbado esfarrapado, deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia. A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga. (TELLES, 2009, p. 115)

Assim, partindo dessa breve apresentação, podemos separar esses personagens para uma discussão, seguindo suas ordens de introdução no conto. Em primeiro lugar, temos o bêbado, cuja participação no conto é mínima, sendo definido com essa imagem de precariedade que conversa com uma imagem invisível.

A personagem que divide o holofote da narração é a professora que interage com a narradora. Suas características físicas são apresentadas da seguinte forma: “O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce.” (TELLES, 2009, p. 117). Essa mulher será um ponto focal, pois sua imagem passa a dualidade de uma sofrida e de uma fé inabalada. Isso é perceptível quando ela conta que seu primeiro filho morreu: “O

meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.” (TELLES, 2009, p. 117)

E o segundo filho, com 1 ano, está doente junto a ela na barca, contudo, mesmo com esses percalços, a mulher permanece crente na vida e em Deus, como sendo pontos de proteção. Além da perda do filho, enquanto dialoga com a narradora, a professora relata sua relação com o marido:

Meu marido me abandonou. Sentei-me novamente e tive vontade de rir. Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar. Há muito tempo? Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Duca enfeiou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me acenou através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela de arame no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora. (TELLES, 2009, p. 117 - 118)

Ao relatar isso, a narradora expressa seu choque frente à tranquilidade da mulher que, mais uma vez, mantém uma leveza e uma fé na vida. Por fim, fechando de maneira simples, temos a imagem do bilheteiro que surge no final do conto de maneira rápida e pontual.

Com base nesses personagens, podemos discutir sobre as intertextualidades presentes no conto, as quais versam de duas fontes: 1º bíblica e a 2º literária, sendo ambas complementares no seu processo de expansão do que é narrado. Assim, partindo da questão bíblica, a história utiliza o Natal como plano de fundo para o desenrolar do conto, sendo que essa data é religiosamente importante, pois foi nela que ocorreu o nascimento de Jesus, podendo ser correlacionado com o (re)nascimento da criança que na barca se encontrava com a mãe.

Além disso, Telles utiliza da sutileza para colocar símbolos na história, por exemplo, durante o nascimento de Jesus, três reis magos aparecem no local, sendo eles: Baltazar, Gaspar e Belchior. Já no conto, há três personagens juntos a mãe: a narradora, o bêbado e o bilheteiro. De maneira livre, podemos fazer a seguinte associação entre esses personagens: Baltazar levou a Jesus mirra, que era o símbolo da pureza, da mesma forma que o bêbado, no barco, era um ser inofensivo e que conversava com um amigo imaginário, o que pode ser associado à inocência infantil. Gaspar levou incenso, que era

o símbolo da fé, algo que a narradora possui, mesmo que, em alguns momentos, de maneira não tão conectada à da mãe. E, por fim, tem-se Belchior, o mago que leva dinheiro para a criança, cuja transposição no conto ficou com o bilheteiro, personagem que recolhe, ao final da viagem, o dinheiro das mulheres.

Essas imagens caminham junto à mãe para que tenhamos a intensificação da religião e da fé no conto. Outro ponto importante é a simbologia da água e sua transformação, afinal, em diversas culturas e sistemas de crenças ao redor do mundo, a água é vista e utilizada de maneiras variadas, carregando significados profundos. Para muitas religiões cristãs, por exemplo, ela simboliza o nascimento, renascimento e purificação espiritual. Em outras tradições, pode ser associada a metáforas de força em tempos de guerra, proteção divina ou rituais de passagem como a morte. Comumente, a água é percebida como um elemento de pureza, capaz de libertar o corpo e a alma de impurezas e pecados. Seu poder purificador a eleva a um nível de sacralidade e simbolismo, conectando-a ao sagrado em muitas culturas ao redor do mundo. No conto, a água é colocada como uma força que possui tanto impacto que caso você molhe uma roupa, possivelmente, ela sairá com a cor da água, pois ela transforma tudo que por ela perpassa.

Além dessas intertextualidades, temos também uma que é interessantíssima que diz respeito à barca dos mortos presente na mitologia grega, cujo comandante é Caronte, que, na mitologia grega, desempenha o papel crucial de transportar as almas dos falecidos através de um rio, conhecido como Aqueronte ou, em versões posteriores, como o Estige, ou ainda por um lago chamado Aquerúsia. Seu destino era o Hades, o submundo governado pelo deus do mesmo nome. Geralmente acompanhado pelo deus mensageiro Hermes, que servia como guia, Caronte conduzia as almas para o julgamento nas profundezas do reino subterrâneo. Para garantir a passagem no barco de Caronte, os antigos gregos tinham o costume de enterrar os mortos com uma pequena moeda na boca, acreditando que o dinheiro seria útil para pagar o barqueiro. Essa moeda, tipicamente um óbolo, era colocada sob a língua do falecido. Sem ela, as almas eram condenadas a esperar por 100 anos nas margens antes de Caronte concordar em levá-las gratuitamente. Assim, um enterro adequado era essencial para garantir que a alma alcançasse o barco de Caronte. A representação de Caronte varia, mas ele é frequentemente retratado usando um capuz simples, às vezes com cabelos brancos, impulsionando seu barco com uma vara ou remo. Sua aparência pode ser a de um idoso

ou um homem mais jovem e barbudo. O barco de Caronte muitas vezes apresenta um olho pintado na popa, acreditando-se que isso protegia contra espíritos malignos.

Acerca do tema, podemos colocar um como principal para o conto, que é Deus e sua presença, a qual se ramifica para outros dois pensamentos que dão força ao conto, que são: a fé que move montanhas e a ressurreição.

Dessa forma, partindo da temática central, notamos que a professora cita Deus de maneira firme: “— Só sei que Deus não vai me abandonar.” (TELLES, 2009, p. 117). Essa fé é questionada pela narradora que acredita que a mulher está sendo um pouco desiludida e complacente com tudo que ocorre com ela:

- A senhora é conformada.
- Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
- Deus — repeti vagamente.
- A senhora não acredita em Deus?
- Acredito — murmurei. (TELLES, 2009, p. 118)

Assim, essa fé é ampliada, chegando ao ponto de a mulher sonhar com o filho morto e com Deus junto a ele: “Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz.” (TELLES, 2009, p. 119). Nessa passagem em que ela revela esse sonho com Deus e com o seu filho que brinca alegremente, a forma como ela narra gera a sensação de dualidade, pois o filho morreu há 1 ano e o filho vivo possui 1 ano. Logo, será que a criança com ela era o filho morto? Haveria ali uma ressurreição? A fé da mulher geraria tal força? Essas questões geram caminhos para cada um que lê o conto, mas que convergem no mesmo mesmo ponto, a fé materna.

Sobre a tensão no conto, toda ela gira em torno do espaço físico, no qual os personagens se encontram, que é a barca, espaço pequeno e que restringe o ir e vir de quem ali se encontra: “Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.” (TELLES, 2009, p. 116)

Dessa forma, ao pensarmos nessa trajetória da barca, que era limitada, dentro de um espaço, também, limitado, as tensões trazidas de fora se restringem e se intensificam de maneira clara e bem afirmada para que nós, leitores, tenhamos a sensação das trocas que ali ocorrem.

Já a intensidade do conto está no choque entre a conformidade e a fé que são apresentadas no conto. Assim, partimos da visão da narradora, cujo olhar está associado

à conformidade, ou, à descrença com o que lhe é apresentado, Ela, ao conversar com a professora, demonstra incredulidade com as tragédias narradas:

Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido e ainda via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? (TELLES, 2009, p. 118)

Em contrapartida à visão da narradora, como já citado, temos a fé da mãe que reforça a intensidade pela divergência com o outro olhar sobre a vida, que provém da narradora.

Essa mulher, desde o início, mostra sua crença com tudo a seu redor, como visto em sua primeira interação entre as personagens:

A caixa de fósforos escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentindo então alguns respingos no rosto, inclinei-me mais até mergulhar as pontas dos dedos na água.
— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.
— Mas de manhã é quente.
Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.
— De manhã esse rio é quente — insistiu ela me encarando.
— Quente?
— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. (TELLES, 2009, p. 116)

Portanto, a utilização de duas visões que se contrapõem, faz com que a intensidade do conto esteja presente e bem articulada, garantindo uma amplitude nas conversas e nas histórias que são apresentadas.

Isto posto, no conto “Natal na Barca”, podemos identificar duas histórias que se complementam e propiciam uma intensificação do que é trabalhado por Telles na história. Dessa forma, podemos colocar como primeira história a viagem de barco, cuja premissa está no simples transporte de algo de um lado ao outro de um rio/mar/oceano. No caso do conto, temos o transporte de pessoas de uma cidade para outra, na qual, de acordo com o que fica implícito, tem-se mais avanços, o que pode significar a passagem de um vilarejo para uma cidade. Essa viagem de barco também pode assumir o significado de uma transformação/ressurreição para as personagens, cujas vidas estão passando por momentos difíceis, por exemplo, a narradora encontra-se em uma fase mais reflexiva e a mãe encontra-se agarrada à fé que tem para que o filho melhore.

Ambas, ao final da viagem, estão transformadas, a narradora com um novo olhar de esperança e a mãe com um filho vivo e saudável.

Contudo, é puxando esse gancho da transformação/ressurreição que nós olharemos para a segunda história presente no conto, que diz respeito à fé frente ao desafio e à morte. Essa fé, tão bem trabalhada no conto, aparece em diferentes momentos das interações entre as duas personagens, sempre ajudando a intensificar o que é dito, por exemplo, quando pensamos na história da mãe -o filho morto, o marido que a abandonou e o filho doente - seria entendível pensá-la como uma pessoa amargurada ou desacreditada, entretanto, ela se apresenta firme em sua crença que as coisas ficarão bem e que os desafios não a derrotarão. Já a narradora, questionadora sobre o que lhe é contado, também amplia seu olhar sobre essa fé, chegando ao final da história com uma percepção mais leve e renovada sobre tudo que havia assumido entender sobre a vida da mãe.

Além disso, existe a fé frente à morte, cujo trabalho delicado está nos detalhes do conto, possibilitando uma apreciação por nossa parte, leitores, da forma como a narradora fica intrigada com a história da morte e da doença das crianças, e como a mãe, em momento algum, perde as esperanças que as coisas ficarão bem, crendo fortemente que seu filho melhorará, o que acontece ao final da história, mesmo após que a narradora tendo visto o menino sem vida nos braços da mulher.

Dessa forma, como dito anteriormente, as histórias deste conto se entrelaçam, criando planos de força que ajudam com que todo o cenário restrito do barco seja ampliado pelas narrativas envolventes e multifacetadas que nos são apresentadas.

3.7 A POÉTICA DO CONTO LYGIANA

Percebe-se com essas análises que os contos de Lygia selecionados para este trabalho convergem em diferentes pontos, especialmente no que diz respeito às mitologias, ao uso da literatura e suas intertextualidades e na utilização de narradores. Assim, podemos apontar, de maneira organizada, as seguintes proximidades.

Quanto à mitologia, podemos discutir, primeiramente, a utilização da Grega como fonte para aprofundamento das histórias que narradas no livro. A mitologia de Édipo aparece em dois contos: “Verde Lagarto Amarelo”, no qual existe a disputa entre

os irmãos pelo amor da mãe; e “O Menino”, em que o menino possui uma fascinação com sua mãe, desejando ter uma mulher igual a ela. Já a de Caronte, o barqueiro dos mortos, é visível no conto “Natal na Barca”, quando analisamos o espaço no qual o conto se desenrola e as figuras que ali estão presentes.

Além da mitologia Grega, temos presente a Bíblica, cuja força está em 5 dos 6 contos analisados. Em “Antes do Baile Verde”, temos o Carnaval e sua origem bíblica na antiguidade sendo trazida à cena na casa da família em que se passa a história para reforçar a dualidade da festa e da morte, marcada pela doença do pai. Em “Verde Lagarto Amarelo”, temos a utilização de Caim e Abel como base para a relação de Rodolfo e Eduardo, chegando ao ponto de Rodolfo imaginar a morte do irmão. O conto “Venha Ver o Pôr do Sol” trabalha com as imagens da morte e do anjo dentro de um cemitério, espaço em que o conto se desenvolve, para que entendamos o que acontecerá com Raquel no final da história. No conto “O Jardim Selvagem”, existe a imagem desse jardim misterioso, que pode ser associado ao jardim do Éden, assim como existe Daniela, personagem principal, cujo nome se associa ao nome bíblico de um anjo. O conto “Natal na Barca” possui a maior força na utilização da mitologia Bíblica, pois nele, desde seu título, temos a presença de referência, como o Natal, a criança que (re)nasce no caminho e os personagens que podem ser associados às figuras dos reis magos.

Assim, essas presenças claras das mitologias ajudam com que os contos se expandam e se aprofundem de maneira firme e intrigante, pois a junção delas com a escrita de Lygia garante que tenhamos, com leitores, contos que ressonarão em nossas mentes durante e após a leitura. Contudo, não é apenas nas mitologias que os contos se conectam, existe também as conexões implícitas e as citações de outras obras literárias que servirão de ponte entre um personagem e outro, cuja função seja nos dar pistas de uma característica em comum, ou de uma história que possa ser próxima.

Logo, temos em “Venha Ver o Pôr do Sol” a menção à obra “A Dama das Camélias”, cuja conexão está com Raquel e como ela lia a obra enquanto namorava Ricardo, sendo que o livro discute temas amorosos, traição, ambições e relacionamentos conturbados, ou seja, tudo que o casal vivia na época. Além disso, o conto também se relaciona com a obra “O Barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, na qual um homem se vinga de outro, levando-o até um cômodo inóspito e o prendendo à uma parede e depois fechando a passagem com tijolos. No conto “Venha Ver o Pôr do Sol”, temos uma vingança similar, em que Ricardo leva Raquel até um jazigo, em uma

cemitério distante e abandonado, e a prende no subsolo para que ela não seja de mais ninguém.

Em “O Jardim Selvagem”, podemos encontrar as referências de duas histórias conhecidas, a primeira é a de Pocahontas e a segunda é a de Iracema, de José de Alencar. Ambas as histórias trabalham com a imagem da mulher selvagem e do homem branco que tenta dominá-las de maneira a impor suas vontades e crenças nelas. Entretanto, mesmo utilizando dessa base, Lygia subverte as histórias, colocando em seu conto Daniela, uma mulher indígena, de acordo com as falas dos personagens, que se casa com um homem branco rico, mas que não se dobra às suas vontades. Além disso, o final das histórias são diferentes pois, no conto de Lygia, a mulher estrangeira fica viva e o homem morre.

Esse trabalho com as intertextualidades mitológicas e literárias ajudam os textos de Lygia, propiciando um movimento que amplia e intensifica a narrativa citada. Essa estratégia narrativa possui força ao ligar diferentes texto, criando um espaço de conexões, cuja percepção nos ajuda a entender, de maneira mais firme, o que os narradores e personagens estão nos contando. Um detalhe importante é que a intertextualidade no texto de Lygia é evocada, seja por citações diretas a obras, detalhes bíblicos, nomes, por um detalhe no ambiente ou um objeto, mas nunca se basta em si mesma, pois o trabalho narrativo da autora permite com que essa intertextualidade seja deslocada, fundindo-se às histórias, para que tenhamos, quase que, uma releitura dessa literatura/mitologia. Dessa forma, podemos afirmar que esse recurso discursivo faz parte do escrever de Lygia, sendo uma parte de sua poético do conto.

Um detalhe interessante é que todos os contos compartilham um ponto em comum que é o trabalho com temas sociais que permeiam nosso dia a dia e que estão no imaginário brasileiro. Isso é perceptível, pois Lygia assumia essa conexão entre o social e sua obra como forma de discussão. Assim, podemos citar que “O Menino” há o trabalho com a família de fachada, na qual a traição é a válvula de escape da mãe. No conto “Antes do Baile Verde”, temos questões de classes sociais sendo discutidas e a morte a vida (festividades) sendo colocadas na equação para ampliação do que é abordado na obra. Em “Verde Lagarto Amarelo”, temos o ciúme sendo abordado em suas diferentes formas (mãe, irmão, trabalho, conquistas etc.). No conto “Venha Ver o Pôr do Sol”, podemos notar o machismo e o feminicídio colocados em cena no trabalho do relacionamento de Raquel e Ricardo, e nas consequências que esses temas têm na narrativa. O conto “O Jardim Selvagem” também trabalha com o machismo, assim

como com o patriarcado, mas nele existe uma diferenciação do trabalho temática, já que os temas são apresentados pelas mulheres no conto e quem acaba por morrer é o homem e a mulher sai por cima com o dinheiro. Por fim, em “Natal na Barca”, há o abandono familiar, a pobreza e morte como temáticas que permeiam o conto e dão para ele força e profundidade.

Quanto aos narradores, percebemos que Lygia utiliza de uma variedade grande deles, logo, podemos separá-los em dois grupos: 1º os que são em primeira pessoa, presentes nos contos: “Verde Lagarto Amarelo”, “O Jardim Selvagem” e “Natal na Barca”. Um detalhe interessante é que nesses contos nós percebemos, durante as análises, uma presença mais forte da mitologia Bíblica. O 2º tem narradores em terceira pessoa, sendo eles: “O Menino”, “Antes do Baile Verde” e “Venha Ver o Pôr do Sol”.

Dessa forma, constatamos, com as análises, que os contos compartilham, de maneira clara, pontos em comum quanto às mitologias, às literaturas e aos narradores, permitindo que identifiquemos em Lygia um traço em comum na sua escrita, cujo potencial é imenso e faz com que sua literatura seja única e nos marque como leitores.

Posto isso, podemos discutir a forma como Lygia trabalha em seus contos de maneira a nos aprofundarmos ainda mais no que chamamos de poética do conto lygiana. Quando analisamos as estratégias narrativas presentes na obra, podemos abordar, por exemplo, o trabalho com a narração psicológica que a autora coloca em seus textos, utilizando do aprofundamento na psique humana como ferramenta de exploração e aprofundamento da história narrada. Isso é perceptível em todos os contos analisados, fossem por traços dos narradores, fosse por um personagem à frente da história que carregava algum trauma ou assunto não finalizado no momento em que o conto se desenrola.

Acerca da tese de que o conto é uma narrativa que conta duas histórias, notamos, em nossas análises, que ela é válida para os textos de Lygia. Essas duas histórias aparecem em sua obra de maneira articulada e inteligente, já que você precisa, realmente, ler os contos, olhando para seus detalhes, para as conexões das falas e para as intertextualidade para que, assim, perceba o jogo que a autora faz em sua narração. Isso significa que Lygia trabalha seus textos de forma que eles conseguem nos prender dentro daquele curto espaço de leitura, fazendo com que suas duas histórias brinquem com nós e nos convidem a adentrar a seus caminhos de possibilidades e de leituras.

Além disso, a contística lygiana trabalha com a tensão e a intensidade de maneira viva e pluriforme. A tensão, que tem como foco a capacidade de transmissão

dos valores e a projeção em profundidade e em altura dos temas, é trabalhada nos contos por meio dos espaços e acontecimentos narrados. Por exemplo, em “Natal na Barca” temos um espaço físico pequeno, uma barca, no qual tudo acontece de maneira viva e intensificada pelo local onde toda a interação acontece. Em “Antes do Baile Verde” a morte anunciada e esperada do pai é um acontecimento que dita a tensão presente no conto, assim como o espaço no qual o conto se passa, que é um quarto.

Quando pensamos na intensidade, que é a exclusão de todas as ideias ou situações intermediárias que a narração permite ou exige, temos que as falas e ações dos personagens ditam como isso ocorrerá nos contos. Por exemplo, em “Verde Lagarto Amarelo” temos as memórias que ativam as falas e ações de ciúmes entre os irmãos, que geram todo o desconforto no conto e nos permitem entender toda a fragilidade que a relação deles tem. Outro exemplo é “Venha Ver o Pôr do Sol”, nele as falas de Ricardo nos permitem acessar toda a maldade por detrás do que o homem planeja com aquele encontro final no cemitério.

Portanto, Lygia, em sua poética, trabalha com esses elementos de maneira rica e bem estruturada, garantindo contos profundos e que nos seguirão por muito tempo, durante a pós a leitura, já que nos pagaremos voltando a eles para comprovarmos ou não um entendimento que acessamos após momentos de reflexão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, fizemos o seguinte questionamento: em que consiste a poética do conto em Lygia Fagundes Telles na obra *Antes do Baile Verde?* Para respondermos essa indagação, investigamos tanto o gênero conto quanto a fortuna crítica da autora. No capítulo final, analisamos seis contos pertencentes à obra supracitada. Por meio deste estudo, realizado em três partes principais, refletimos sobre o gênero conto e seus contribuintes, a visão da crítica sobre Lygia e sua obra e a tessitura de suas narrativas.

No que diz respeito ao gênero conto, realizamos um percurso histórico e conceitual, com base em diferentes autores. Esse percurso nos ajudou a entender o gênero partindo de uma perspectiva mais geral para que caminhassemos de maneira orgânica para as partes mais específicas. Para o início, trouxemos Calvino (1990), que discute a rapidez do gênero e Jolles (1976) que aborda as forma breve, dois aspectos que combinados moldam o texto de maneira que ele seja mais conciso e negligente a detalhes inúteis, mas que tem seu foco na precisão. Esses detalhes são válidos para traçarmos um contorno mais geral do conto, pois é partindo deles que conseguimos entender melhor os limiares do texto.

Essa percepção inicial fez com que caminhassemos para um estudo de Poe, principalmente para que esse entendimento do autor nos fosse válido no estudo dos contos de Lygia. Assim, Poe, cujo trabalho com o conto moderno é um dos mais significativos, aborda a superioridade do gênero frente ao romance por sua possibilidade de leitura mais rápida e por conseguir dominar o leitor de maneira mais forte. Nessa perspectiva, pudemos trazer dois elementos essenciais para nosso trabalho, ambos discutidos por Cortázar (1993), que são a tensão - transmissão de valores e projeção em profundidade dos temas - e a intensidade - eliminação de ideais e situações intermediárias.

Junto a esses elementos que Cortázar discute, agregamos as duas histórias, cuja abordagem vem de Piglia (2004) em seu entendimento do que seria a poética do conto. Nesse entendimento do autor, tem-se que o conto narra em primeiro plano a história 1 e constrói, de maneira secreta, a história 2 para que no fim as duas sejam trazidas à superfície do conto. Entretanto, valida-se salientar que essa segunda história pode não emergir, como discutido pelo autor quando aborda o conto do século 20.

Assim, esse primeiro capítulo nos ajudou a elucidar, em primeiro lugar, a visão do conto e de sua estrutura, partindo de seu surgimento até autores, como Poe, que moldaram a visão moderna sobre ele. Dessa forma, percebemos que a poética do conto em Lygia, na obra analisada, pode ser lida na chave da teoria de Piglia, no que diz respeito às teses, ajudando-nos a perceber, de forma mais nítida, como poderíamos caminhar em nossa análise, especialmente, no tocante à forma do conto. Valida-se apontar, também, que, por meio dessas leituras, compreendemos mais como Lygia renovou o conto clássico, trazendo-o mais para perto do moderno do gênero, mas sem deixar de lado o trabalho árduo e complexo com temas diversos, muitas vezes de fonte mitológica.

Esse contorno do gênero, feito no início do trabalho, nos possibilitou adentrarmos com mais confiança ao segundo capítulo deste trabalho, no qual iniciamos apresentando Lygia Fagundes Telles e um pouco de sua trajetória como pessoa e autora para que tivéssemos mais força e entendimento da autora ao chegarmos à sua obra. Nessa perspectiva, trouxemos dois autores que nos apresentaram de forma clara um olhar sobre a autora. Bosi (1994) descreve a penetração psicológica que Lygia traz em seus contos; e Lucas (1999) que fala sobre o discurso indireto livre e o fluxo de consciência dentro da narrativa fantástica e mágica que permeia o conto da autora. Essas percepções são bases de algumas críticas feitas à autora. Por exemplo, Dimas (2009) aborda o poder de os textos de Lygia cravarem-se na memória do leitor como sendo um elemento significativo na escrita da autora. Essa opinião é ampliada por Régis (1998), cujo enfoque está na abordagem dos significados ocultos e na psique humana, que abrangem as emoções, fragilidades, peculiaridades comportamentais das múltiplas facetas da condição humana.

Quando adentramos à discussão da obra, dois autores que discutem bem o livro *Antes do Baile Verde* são Pólvora (1970), que aborda a construção dos cenários como um detalhe importante na escrita de Lygia, assim como sua forma de escrita que não segue a estrutura tradicional de início, meio e fim; e Coelho (1970), cuja opinião se concentrou no caráter existencialista presente na escrita de Lygia, pelo qual ela desdobra as complexidades da vida humana e da moral em crise no século atual.

Essas discussões e opiniões nos ajudaram a dar clareza e seguimento ao nosso entendimento do trabalho de Lygia, na mesma medida que nos orientaram para que púdessemos entender a variedade e amplitude dos temas e do trabalho da autora. Além disso, essas leituras moldaram nosso entendimento da escrita da autora, permitindo-nos

compará-la com o que levantamos no capítulo anterior, cujo enfoque estava no gênero conto. E, assim, pudemos perceber que Lygia, apesar de seguir esse modelo do conto moderno, visto em Poe, ainda assim, consegue se afastar dele, criando para si uma poética singular, pelo qual expressa seus ideais e sua forma única de escrita. Isso pode ser comprovado no capítulo terceiro capítulo, no qual analisamos seis contos presentes na obra *Antes do Baile Verde*.

Por fim, na terceira parte, analisamos seis contos da obra, sendo eles: “O Menino”, “Antes do Baile Verde”, “Verde Lagarto Amarelo”, “Venha Ver o Pôr do Sol”, “O Jardim Selvagem” e “Natal na Barca”. Percebemos a recorrência de elementos comuns nos textos, por exemplo, a presença da mitologia, tanto Grega quanto judaico-cristã, cujo impacto nas narrativas fez com que expandíssemos nossos olhares sobre o texto. É importante discorrer que Lygia não apenas utiliza dessas mitologias como formas cristalizadas em seus contos, mas os molda ao que lhe interessa para a narrativa, subvertendo-os aos seus valores e ao papel que eles exercerão no conto. Isso é perceptível, por exemplo, em “O menino”, quando a autora utiliza o Complexo de Édipo, mas não se prende a noção filho x pai, colocando em cena um amante que toma o lugar dos dois personagens, criando assim uma dupla traição no menino. Além disso, em “O Jardim Selvagem”, a mitologia do homem branco que domina a índia não se concretiza, uma vez que essa mulher que sobrevive e comanda a cena, e esse homem é que sofre as mazelas e a morte.

Além disso, as figuras femininas possuíam amplo espaço e desenvolvimento, em contrapartida às figuras masculinas, que ganharam relevância em menor parcela do livro – mesmo quando sob o holofote, suas histórias eram impactadas por mulheres, como no caso de “Verde Lagarto Amarelo”, cujo enfoque está no irmãos e nas brigas que eles têm por conta dos ciúmes não resolvidos, cuja origem está na mãe que possuía preferência total pelo filho caçula, deixando o mais velho de lado, o que resultou em traumas que nunca foram finalizados e problemas que eram mantidos na fase adulta, os quais, no momento em que o conto se passa, são retomados e tem a figura da mãe como origem.

Contudo, mesmo que esses personagens masculinos nem sempre sejam o enfoque, existe uma excelente técnica narrativa nos contos de Lygia pela qual a autora enquadra uma cena e os personagens masculinos ficam de fora, pressionando a história que acontece. Isso é perceptível no conto “Antes do Baile Verde”. Nele, temos duas personagens, Lu e Tatisa, presentes em cena, e dois homens que não estão lá, Raimundo

e o pai, porém que conseguem ter total impacto no que discorre no quarto da moça. Raimundo tem total força nas decisões de Lu, pois a moça o teme; e o pai, no quarto ao lado, pressiona a cena enquadrada, pois é seu estado de saúde que está em discussão, não se sabe se ele conseguirá sobreviver ou não àquela noite de Carnaval. Em “Venha Ver o Pôr do Sol” também temos dois personagens, Raquel e Ricardo, e um terceiro homem que fica de fora, que é o atual namorado da mulher. Essa figura não aparece em momento algum em cena, mas sua presença é uma das causas da vingança de Ricardo, assim como ele é citado por Raquel como um homem ciumento, então, muitas das ações das moça estão baseadas no medo de possíveis represálias dele.

Diante disso, podemos ainda abrir outra discussão quanto aos personagens nos contos de Lygia. A autora, nos contos analisados, possui uma economia de personagens em cena que é impressionante, tendo em vista a complexidade temática que é discutida. Nos seis contos, temos, em cena interagindo, no máximo, três personagens, por exemplo, no conto “O Jardim Selvagem”, nos momentos em que Tia Pombinha, Tio Ed e Duchá estão conversando, mas isso ocorre em poucas passagens. O mais comum são dois personagens conversando que dialogam e resolvem problemas diversos. Além disso, é interessante pensar que se contarmos todos os personagens que são citados em um conto e que tem algum papel na narrativa, o máximo que encontramos compartilhando uma cena é no conto “Natal na Barca” com seis personagens alocados no espaço narrativo, mas sem que todos dialoguem e estejam sobre o holofote ao mesmo tempo. Ou seja, mesmo no seu máximo, Lygia ainda consegue navegar a história e todos os emaranhados de tramas com pouquíssimos seres, o que configura-se como um ponto muito importante de sua poética,

Os narradores também foram elementos da nossa análise e percebemos suas forças ao moldarem e caminharem com o texto junto a nós, fazendo com que tivéssemos maior ou menor interesse ao que era narrado. Lygia trabalha em seus contos com dois tipos de narradores: os que estão em primeira pessoa, como no conto “Verde Lagarto Amarelo”, no qual o narrador é Rodolfo, um dos irmãos da história, e pelos olhos e comentários mentais do qual acessamos toda a narrativa que nos é apresentada. É interessante apontar que esse tipo de narrador gera no conto um certo grau de dúvida pelo quanto ele pode encaminhar a história para o seu lado e tentar nos influenciar para o que ele considera correto e errado. O outro tipo de narrador presente na poética de Lygia é o que está em terceira pessoa. Para este grupo, podemos citar o conto “O Menino”, no qual chegamos à narrativa pelas falas de um narrador que não é

personagem, mas que consegue acessar os sentimentos do menino, personagem principal do conto, para que tenhamos uma visão mais ampla do que é colocado na história. Assim, essa pluralidade de narradores na poética do conto lygiana garante que a autora possa trabalhar e moldar suas histórias e os temas que trabalha de maneira rica e variada, permitindo que acessemos e adentremos às histórias de formas distintas a cada conto lido.

Um dos detalhes mais fortes que notamos no conto de Lygia foi o trabalho com as duas histórias e como suas narrativas nunca caíam na mesmice quanto a isso. A maneira de se inovar estava sempre presente e suas histórias traziam algo novo a cada leitura, pois o olhar mais atento era exigido para os detalhes muito bem pensados que a autora colocava em suas histórias. Dessa forma, contos que à primeira vista poderiam parecer simples, como um passeio ao cinema de um filho e sua mãe ou os retoques finais de uma roupa antes de baile, acabam se expandido em histórias mais profundas, pelas quais podemos compreender mais como Lygia entendia a complexidade da psique humana e toda a variação nos relacionamentos.

Valida-se, ainda, apontar que essas categorias de análise nos ajudaram a estruturar a ordem de apresentação dos contos em nosso terceiro capítulo. Essa ordem partiu do pensamento de colocarmos os contos de maneira crescente na quantidade e força dos elementos da poética lygiana. Ou seja, no conto “O Menino”, que é o primeiro a ser apresentado, notamos, obviamente, que existem os elementos característicos da poética - narrador em terceira pessoa; economia de personagens; mitologia -, mas não consideramos que a força de todos os elementos seja tão grande como nos contos que vieram a seguir. Assim, sem nos adentrarmos a comentários sobre cada, fora o último da lista, colocamos a seguinte ordem: "O Menino", "Antes do Baile Verde", "Verde Lagarto Amarelo", "Venha Ver o Pôr do Sol", "O Jardim Selvagem" e "Natal na Barca".

Como visto, “Natal na Barca” encerra nossa lista e nele notamos que Lygia trabalha de maneira excepcional seus elementos poéticos, costurando-os de forma a ampliar e aprofundar o tema, a tensão e a intensidade presentes nas duas histórias que ali estão sendo apresentadas para nós leitores. Além disso, o trabalho intertextual é de uma riqueza tão grande que a cada leitura percebemos um detalhe que nos ajuda a seguir um novo caminho de entendimentos do conto, permitindo que o conto não se encerre nele mesmo e se abra para interpretações valiosas.

Portanto, nesta obra, Lygia nos permitiu entender mais como sua poética funciona, apresentando-nos detalhes que fazem seu texto ser único e tão rico. A

narrativa que a autora possui se distancia das formas tradicionais do conto, que seguem padrões de início, meio e fim estabelecidos. O que a autora faz é se reinventar a cada texto, tendo um texto próximo ao conto moderno, como visto em Poe, mas que, mesmo assim, ainda consegue se diferenciar do autor e de outros autores modernos pela amarração mítica que ela traz na camada intertextual de seus textos.

Diante disso, após conseguirmos compreender a estrutura da poética lygiana, outras questões surgiram, por exemplo: como Lygia varia, em seus textos, os temas no que diz respeito à forma? Outrossim, será que outras intertextualidades existem nos contos e passaram despercebidas? Ou será ainda que as que encontramos podem ser lidas de outras formas, gerando uma nova chave de leitura? Por fim, podemos sugerir como questionamento para uma pesquisa futura como a poética de Lygia se intensificou ou se alterou em suas obras de conto que vieram a seguir, como *Seminário dos Ratos*, de 1977, *A Estrutura da Bolha de Sabão*, de 1978 e reimpresso em 1991, e *A Noite Escura e Mais Eu*, de 1995.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Prefácio**: Outras anotações sobre Edgar Poe. In: POE, Edgar Allan. **Contos de Imaginação e Mistério**. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

BÍBLIA, A. T. GÊNESIS 4. In: **Bíblia Sagrada Online**. Disponível em <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/4>>. acessos em 18 mar. 2024.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix,. 1994.

CALVINO, Italo. Rapidez. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. Antes do Baile Verde. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 14, nº 688, 19 set. 1970. Suplemento Literário, [s.p.].

CORTÁZAR, Julio. **A Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DANTAS, Raymundo Souza. Lígia, no conto o itinerário de uma ficcionista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 1971, n. 00254, 30 jan. 1971. Suplemento do Jornal do Brasil, p. 9.

DIMAS, Antonio. Garras de Veludo. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREUD, S.. A dissolução do complexo de Édipo. In S. Freud, **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 189-199). Rio de Janeiro: Imago. 1996 (Trabalho original publicado em 1924)

GOTLIB, Nádia Battella, 1946-*Teoria do conto*. In: _____. **Teoria do conto**. 11 .ed. São Paulo Ática, 2006.

JOLLES, André. **Formas Simples**. [Trad., Álvaro Cabral]. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

LUCAS, Fábio. **A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles**. Revista Cult, São Paulo, n. 23, ano II, jun. 1999.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS. p. 70-83, 1998.

PIGLIA, Ricardo. “Novas teses sobre o conto”. In: **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, E. A. **Filosofia da Composição**, in Poemas e Ensaios, Editora Globo, São Paulo, 1999.

POE, E. A. **Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne**. Tradução de Charles Kiefer. Bestiário, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html> Acesso em: 31 out. 2011.

PÓLVORA, Hélio. A intensidade do conto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 1970, n. 00036, 20 mai. 1970. Livros, p. 2.

PUCMINAS. Pós-graduação letras: áreas de concentração e linhas de pesquisa. Disponível em: < <https://www.pucminas.br/pos/letras/> > . Acesso em: 29 de Jun. de 2023.

RÉGIS, S. A densidade do aparente. In: IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES – IMS. **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS, 1998.

SANTIAGO, S. A bolha e a folha: estrutura e inventário. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, [S. l.], n. 1, p. 279–292, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. 1ª edição. [Trad., organização, prefácio e notar de Pedro Sússekind]. São Paulo: L&PM, 2005.

SEVERINO, Antônio Joaquim. Metodologia do trabalho científico [livro eletrônico]. 1. ed. -- São Paulo : Cortez, 2013.

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. **A psicanálise e o complexo de Édipo**: (novas) observações a partir de Hamlet. *Psicol. USP*, São Paulo , v. 17, n. 2, p. 135-155, jun. 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-5177200600020007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 mar. 2024.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor (entrevista) In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998.

ANEXOS

O MENINO²

Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lencinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.

— Quantos anos você tem, mamãe?

— Ah, que pergunta! Acho que trinta ou trinta e um, por aí, meu amor, por aí. Quer se perfumar também?

— Homem não bota perfume.

— Homem, homem! — Ela inclinou-se para beijá-lo. — Você é um nenenzinho, ouviu bem? É o meu nenenzinho.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto.

— Agora vamos que a sessão começa às oito — avisou ela, retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um grito, montou no corrimão da escada e foi esperá-la embaixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada que avisasse ao doutor que tinham ido ao cinema.

Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

— Você acha a Maria Inês bonita, mamãe?

— É bonitinha, sim.

— Ah! tem dentão de elefante.

E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.

— Como é o nome do seu perfume?

— Vent Vert. Por quê, filho? Você acha bom?

— Que é que quer dizer isso?

— Vento Verde.

² Conto retirado da obra: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Vento verde, vento verde. Era bonito, mas existia vento verde? Vento não tinha cor, só cheiro. Riu.

— Posso te contar uma anedota, mãe? Posso?

— Se for anedota limpa, pode.

— Não é limpa não.

— Então não quero saber.

— Mas por quê, pô!?

— Eu já disse que não quero que você diga “pô”.

Ele chutou uma caixa de fósforos. Pisou-a em seguida.

— Olha, mãe, a casa do Júlio...

Júlio conversava com alguns colegas no portão. O menino fez questão de cumprimentá-los em voz alta para que todos se voltassem e ficassem assim mudos, olhando. Vejam, esta é minha mãe! — teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia. Júlio devia estar agora roxo de inveja.

— Ele é bom aluno? Esse Júlio.

— Que nem eu.

— Então não é.

O menino deu uma risadinha.

— Que fita a gente vai ver?

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se for fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, hein, mamãe?

Ela não respondeu. Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.

A sala de espera estava vazia. Ela comprou os ingressos e em seguida, como se tivesse perdido toda a pressa, ficou tranquilamente encostada a uma coluna, lendo o programa. O menino deu-lhe um puxão na saia.

— Mãe, mas o que é que você está fazendo?! A sessão já começou, já entrou todo mundo, pô!

Ela inclinou-se para ele. Falou num tom muito suave, mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem, nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Sei que já começou mas não vamos entrar agora, ouviu? Não vamos entrar agora, espera.

O menino enfiou as mãos nos bolsos e enterrou o queixo no peito. Lançou à mãe um olhar sombrio. Por que é que não entram logo? Tinham corrido feito dois loucos e agora aquela calma, espera. Esperar o quê, pô?!...

— É que a gente já está atrasado, mãe.

— Vá ali no balcão comprar chocolate — ordenou ela entregando-lhe uma nota nervosamente amarfanhada.

Ele atravessou a sala num andar arrastado, chutando as pontas de cigarro pela frente. Ora, chocolate. Quem é que quer chocolate? E se o enredo fosse de crime, quem é que ia entender chegando assim começado? Sem nenhum entusiasmo, pediu um tablete de chocolate. Vacilou um instante e pediu em seguida um tubo de drágeas de limão e um pacote de caramelos de leite, pronto, também gastava à beça. Recebeu o troco de cara fechada. Ouviu então os passos apressados da mãe que lhe estendeu a mão com impaciência:

— Vamos, meu bem, vamos entrar.

Num salto, o menino pôs-se ao lado dela. Apertou-lhe a mão freneticamente.

— Depressa que a fita já começou, não está ouvindo a música?

Na escuridão, ficaram um instante parados, envolvidos por um grupo de pessoas, algumas entrando, outras saindo. Foi quando ela resolveu.

— Venha vindo atrás de mim.

Os olhos do menino devassavam a penumbra. Apontou para duas poltronas vazias.

— Lá, mãezinha, lá tem duas, vamos lá!

Ela olhava para um lado, para outro e não se decidia.

— Mãe, aqui tem mais duas, está vendo? Aqui não está bom? — insistiu ele, puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra. — Lá tem mais duas, está vendo?

Ela adiantou-se até as primeiras filas e voltou em seguida até o meio do corredor. Vacilou ainda um momento. E decidiu-se. Impeliu-o suave, mas resolutamente.

— Entre aí.

— Licença? Licença?... — ele foi pedindo. Sentou-se na primeira poltrona desocupada que encontrou, ao lado de uma outra desocupada também. — Aqui, não é, mãe?

— Não, meu bem, ali adiante — murmurou ela, fazendo-o levantar-se. Indicou os três lugares vagos quase no fim da fileira. — Lá é melhor.

Ele resmungou, pediu “licença, licença?”, e deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares. Ela sentou-se em seguida.

— Ih, é fita de amor, pô!

— Quietos, sim?

O menino pôs-se na beirada da poltrona. Esticou o pescoço, olhou para a direita, para a esquerda, remexeu-se.

— Essa bruta cabeça aí na frente!

— Quietos, já disse.

— Mas é que não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas: não insista!

— Mas, mãe...

Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge, um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez.

— Não quero que mude de lugar, está me escutando? Não quero. E não insista mais.

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele enrolou o pulôver como uma bola e sentou-se em cima. Gemeu. Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. Voltou-se então para lembrar-lhe que estava chegando muita gente, se não mudasse de lugar imediatamente, depois não poderia mais porque aquele era o último lugar vago que restava, “Olha aí, mamãe, acho que aquele homem vem pra cá!”. Veio. Veio e sentou-se na poltrona vazia ao lado dela.

O menino gemeu, “Ai! meu Deus...”. Pronto. Agora é que não restava mesmo nenhuma esperança. E aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que o tipo não ia pra guerra, pô!... E a cabeçona da mulher na sua frente indo e vindo para a esquerda, para a direita, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias monstruosas de uma aranha. Um punhado de fios formava um frouxo topete que chegava até o queixo da artista. O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque.

— Não faça assim, filho, a fita é triste... Olha, presta atenção, agora ele vai ter que fugir com outro nome... O padre vai arrumar o passaporte.

— Mas por que ele não vai pra guerra numa vez?

— Porque ele é contra a guerra, filho, ele não quer matar ninguém — sussurrou-lhe a mãe num tom meigo.

Devia estar sorrindo e ele sorriu também, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa. As coisas começavam a melhorar e para maior alegria, a mulher da poltrona da frente levantou-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela.

— Agora sim! — disse baixinho, desembulhando o tablete de chocolate.

Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar. O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo?! Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto. Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu-o com esforço, como se fosse uma bola de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido

num sonho fragmentado. Os letreiros dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido. Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente nítido em meio do fervilhar de sons e falas — e ele não queria, não queria ouvir! — o ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes.

Antes de terminar a sessão — mas isso não acaba mais, não acaba? —, ele sentiu, mais do que sentiu, adivinhou a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas. E do mesmo modo manso como avançara, recuar deslizando pela poltrona e voltar a se unir à mão que ficara descansando no regaço. Ali ficaram entrelaçadas e quietas como estiveram antes.

— Está gostando, meu bem? — perguntou ela inclinando-se para o menino.

Ele fez que sim com a cabeça, os olhos duramente fixos na cena final. Abriu a boca quando o moço também abriu a sua para beijar a enfermeira. Apertou os olhos enquanto durou o beijo. Então o homem levantou-se embuçado na mesma escuridão em que chegara. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Fechou os punhos. “Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!”

O olhar desvairado estava agora nas espáduas largas interceptando a tela como um muro negro. Por um brevíssimo instante ficaram paradas em sua frente. Próximas, tão próximas. Sentiu a perna musculosa do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida. Aquele contato foi como ponta de um alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito.

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar para a poltrona vazia. Olhou para a mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava. Estava corada, brilhante.

— Vamos, filhote?

Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. Sentiu-lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne.

— Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo?

Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira.

— É que não sou mais criança.

— Ah, o nenenzinho cresceu? Cresceu? — Ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto.

— Não anda mais de mão dada?

O menino limpou nos dedos a umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol.

Na caminhada de volta, ela falou sem parar, comentando excitada o enredo do filme. Explicando. Ele respondia com monossílabos.

— Mas que é que você tem, filho? Ficou mudo...

— Está me doendo o dente.

— Outra vez? Quer dizer que fugiu do dentista? Você tinha hora ontem, não tinha?

— Ele botou uma massa. Está doendo — murmurou inclinando-se para apanhar uma folha seca. Triturou-a no fundo do bolso. E respirou abrindo a boca. — Como dói, pô.

— Assim que chegarmos você toma uma aspirina. Mas não diga, por favor, essa palavrinha que detesto.

— Não digo mais.

Diante da casa de Júlio, instintivamente ele retardou o passo. Teve um olhar para a janela acesa. Vislumbrou uma sombra disforme passar através da cortina.

— Dona Margarida.

— Hum?

— A mãe do Júlio.

Quando entraram na sala, o pai estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites. O menino estacou na porta. A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.

— Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca?

— A lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto — disse ele, tomando a mão da mulher. Beijou-a demoradamente. — Tudo bem?

— Tudo bem.

O menino mordeu o lábio até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual.

— Então, filho? Gostou da fita? — perguntou o pai dobrando o jornal. Estendeu a mão ao menino e com a outra começou a acariciar o braço nu da mulher. — Pela sua cara, desconfio que não.

— Gostei, sim.

— Ah, confessa, filhote, você detestou, não foi? — contestou ela. — Nem eu entendi direito, uma complicação dos diabos, espionagem, guerra, máfia... Você não podia ter entendido.

— Entendi. Entendi tudo — ele quis gritar e a voz saiu num sopro tão débil que só ele ouviu.

— E ainda com dor de dente! — acrescentou ela desprendendo-se do homem e subindo a escada. — Ah, já ia esquecendo a aspirina.

O menino voltou para a escada os olhos cheios de lágrimas.

— Que é isso? — estranhou o pai. — Parece até que você viu assombração. Que foi?

O menino encarou-o demoradamente. Aquele era o pai. O pai. Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.

— Pai... — murmurou, aproximando-se. E repetiu num fio de voz: — Pai...

— Mas, meu filho, que aconteceu? Vamos, diga!

— Nada. Nada.

Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço.

ANTES DO BAILE VERDE³

O rancho azul e branco desfilava com seus assistas vestidos à Luís xv e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor.

— Ele gostou de você — disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. — O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?

A preta deu uma risadinha.

— Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião. E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira e pronto, não sai mais nada.

A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas.

— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.

— Mas você ainda não acabou?

Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saíote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes.

— Acabei o quê! Falta pregar tudo isso ainda, olha aí... Fui inventar um raio de pierrete difícilima!

A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.

— O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma onça se me atraso. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos.

— Tem tempo, sossega — atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam nos olhos. Levantou o abajur que tombou na mesinha. — Não sei como fui me atrasar desse jeito.

— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa? Tudo, menos perder o desfile!

— E quem está dizendo que você vai perder?

A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saíote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoulas que escapara delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saíote, fixando-a com pequenos movimentos circulares.

— Mas se tiver que pregar as lantejoulas em todo o saíote...

— Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte, olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal?

— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito.

Num movimento brusco, a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

— Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm

³ Conto retirado da obra: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

que ser verdes, tudo verde. Mas não precisa ficar me olhando, vamos, não pare, pode falar, mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu!

— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.

— Não faz mal — disse a jovem limpando no lençol o excesso de cola que lhe escorreu pelo dedo. — Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro ninguém vai reparar, vai ter gente à beça. O que está me endoidando é este calor, não aguento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!

A mulher tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa e baixou o tom de voz.

— Estive lá.

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa panela: A coroa do rei não é de ouro nem de prata...

— Parece que estou num forno — gemeu a jovem dilatando as narinas porejadas de suor. — Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

— Mais leve do que isso? Você está quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana, mas só porque aparece um pedaço da coxa o Raimundo implica. Imagine você então...

Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejoula que se enredara na renda da meia. Deixou-a cair na pequena constelação que ia armando na barra do saiote e ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos, sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.

— Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei entrar para ver que ele está morrendo.

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, Lu.

— Aquilo não é sono. É outra coisa.

Afastando bruscamente o saiote aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa, pegou a garrafa de uísque e procurou um copo em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou o fundo cheio de pó de arroz e bebeu em largos goles, apertando os maxilares. Respirou de boca aberta. Dirigiu-se à preta.

— Quer?

— Tomei muita cerveja, se misturo dá ânsia.

A jovem despejou mais uísque no copo.

— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não borrou... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.

— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também não sei por que essa invenção de saiote bordado, as lantejoulas vão se desgrudar todas no aperto. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...

— Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, taque-taque-

taque-taque! Esse cara não pode esperar um pouco?

A mulher não respondeu. Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava já longínquo. Cantorolou em falsete: Acabou chorando... acabou chorando...

— No outro carnaval entrei num bloco de sujos e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.

— E eu na cama, podre de gripe, lembra? Neste quero me esbaldar.

— E seu pai?

Lentamente a jovem foi limpando no lenço as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. Voltou a afundar o dedo no pote.

— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? — Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saíote o dedal cintilante. — Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.

— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!

— Pois está mesmo.

— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.

— Então não está.

A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo. Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas de plástico em formato de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. “Minha lindura, vem comigo, minha lindura!”, gritou o moleque maior, correndo atrás do homem. Ela assistia à cena com indiferença. Puxou com força as meias presas aos elásticos do biquíni.

— Estou transpirando feito um cavalo. Juro que se não tivesse me pintado, me metia agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.

— E eu não aguento mais de sede — resmungou a empregada arregaçando as mangas do quimono. — Ai! uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça. No ano passado ele ficou de porre os três dias, fui sozinha no desfile. Tinha um carro que foi o mais bonito de todos, representava um mar. Você precisava ver aquele monte de sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha pirata, tinha polvo, tinha tudo! Bem lá em cima, dentro de uma concha abrindo e fechando, a rainha do mar coberta de joias...

— Você já se enganou uma vez — atalhou a jovem. — Ele não pode estar morrendo, não pode. Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado. E hoje cedo até me reconheceu, ficou me olhando, me olhando e depois sorriu. Você está bem papai?, perguntei e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.

— Ele se fez de forte, coitado.

— De forte, como?

— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar. Ih, como é difícil conversar com gente ignorante — explodiu a jovem, atirando no chão as roupas amontoadas na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida. — Você pegou meu cigarro?

— Tenho minha marca, não preciso dos seus.

— Escuta, Luzinha, escuta — começou ela, ajeitando a flor na carapinha da

mulher. — Eu não estou inventando, tenho certeza de que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado. Nunca vi ele chorar daquele lado, nunca. Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...

— Ele estava se despedindo.

— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?

— Você mesmo pergunta e não quer que eu responda. Não vou mentir, Tatisa.

A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Agachou-se mais, roçando os cabelos verdes no chão. Levantou-se, olhou em redor. E foi-se ajoelhando devagarinho diante da preta. Apanhou o pote de cola.

— E se você desse um pulo lá só para ver?

— Mas você quer ou não que eu acabe isto? — a mulher gemeu exasperada, abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. — O Raimundo tem ódio de esperar, hoje ainda apanho!

A jovem levantou-se. Fungou, andando rápido num andar de bicho na jaula. Chutou o sapato que encontrou no caminho.

— Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta!

— Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que ajudo muito sim senhora, como não? Todos esses meses quem é que tem aguentado o tranco? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje não! Já estou fazendo demais aqui plantada quando devia estar na rua.

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se no espelho. Beliscou a cintura.

— Engordei, Lu.

— Você, gorda? Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem onde pegar. Ou tem?

Ela ensaiou com os quadris um movimento lascivo. Riu. Os olhos animaram-se:

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar.

Mandou fazer um pierrô verde.

— Também já me fantasiei de pierrô. Mas faz tempo.

— Vem num Tufão, viu que chique?

— Que é isso?

— É um carro muito bacana, vermelho. Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu, você não vê que... — Passou ansiosamente a mão no pescoço. — Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...

— Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até na calçada.

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?

A preta sacudiu o saiote e examinou-o a uma certa distância. Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.

— Falta só um pedaço.

— Um dia mais...

— Vem me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai num instante.

Agora ambas trabalhavam num ritmo acelerado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, curvo como uma asa verde pesada de lantejoulas.

— Hoje o Raimundo me mata — recomeçou a mulher, grudando as lantejoulas

meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa molhada. Ficou com a mão parada no ar.
— Você não ouviu?

A jovem demorou para responder.

— O quê?

— Parece que ouvi um gemido.

Ela baixou o olhar.

— Foi na rua.

Inclinaram as cabeças irmanadas sob a luz amarela do abajur.

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje — começou ela num tom manso. Apressou-se: — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!

A empregada sorriu, triunfante.

— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando. Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não. — O crisântemo caiu enquanto ela sacudia a cabeça. Prendeu-o com um grampo que abriu entre os dentes. — Perder esse desfile? Nunca! Já fiz muito — acrescentou sacudindo o saiote. — Pronto, pode vestir. Está um serviço porco mas ninguém vai reparar.

— Eu podia te dar o casaco azul — murmurou a jovem, limpando os dedos no lençol.

— Nem que fosse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não.

Levantando-se de um salto, a moça foi até a garrafa e bebeu de olhos fechados mais alguns goles. Vestiu o saiote.

— Brrrr! Esse uísque é uma bomba — resmungou, aproximando-se do espelho. Anda, venha aqui me abotoar, não precisa ficar aí com essa cara. Sua chata.

A mulher tateou os dedos por entre o tule.

— Não acho os colchetes.

A jovem ficou diante do espelho, as pernas abertas, a cabeça levantada. Olhou para a mulher através do espelho:

— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, ele estava dormindo.

— Pode ser que me enganasse mesmo.

— Claro que se enganou! Ele estava dormindo.

A mulher franziu a testa, enxugando na manga do quimono o suor do queixo. Repetiu como um eco:

— Estava dormindo, sim.

— Depressa, Lu, faz uma hora que está com esses colchetes!

— Pronto — disse a outra, baixinho, enquanto recuava até a porta. — Não precisa mais de mim, não é?

— Espera! — ordenou a moça perfumando-se rapidamente. Retocou os lábios, atirou o pincel ao lado do vidro destapado. — Já estou pronta, vamos descer juntas.

— Tenho que ir, Tatisa!

— Espera, já disse que estou pronta — repetiu, baixando a voz. — Só vou pegar a bolsa...

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.

No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. Foi a preta quem primeiro se moveu. A voz era um sopro:

— Quer ir dar uma espiada, Tatisa?

— Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão. O som prolongado de uma buzina foi-se fragmentando lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente a empregada desprendeu-se da mão da jovem. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.

— Lu! Lu! — a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. — Espera aí, já vou indo!

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.

VERDE LAGARTO AMARELO⁴

Ele entrou com seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido.

— Rodolfo! Onde está você?... Dormindo? — perguntou quando me viu levantar da poltrona e vestir a camisa. Baixou o tom de voz. — Está sozinho?

Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho.

— Estava lendo.

— Dostoiévski?

Fechei o livro e não pude deixar de sorrir. Nada lhe escapava.

— Queria lembrar uma certa passagem... Só que está quente demais, acho que este é o dia mais quente desde que começou o verão.

Ele deixou a pasta na cadeira e abriu o pacote de uvas roxas.

— Estavam tão maduras, olha só que beleza — disse tirando um cacho e balançando-o no ar como um pêndulo.

— Prova! Uma delícia.

Com um gesto casual, atirei meu paletó em cima da mesa, cobrindo o rascunho de um conto que começara naquela manhã.

— Já é tempo de uvas? — perguntei colhendo um bago.

Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Vareei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.

— Trouxe também uma coisa... Mostro depois.

Encarei-o. Quando ele sorria ficava menino outra vez. Seus olhos tinham o mesmo brilho úmido das uvas.

— Que coisa?

— Mas se eu já disse que é surpresa! Mostro depois.

Não insisti. Conhecia de sobra aquela antiga expressão com que vinha me anunciar que tinha algo escondido no bolso ou debaixo do travesseiro. Acabava sempre por me oferecer seu tesouro: a maçã, o cigarro, a revistinha pornográfica, o pacote de suspiros, mas antes ficava algum tempo me rondando com aquele ar de secreto deslumbramento.

— Vou fazer um café — anunciei.

— Só se for para você, tomei há pouco na esquina.

Era mentira. O bar da esquina era imundo e para ele o café fazia parte de um ritual nobre, limpo. Dizia isso para me poupar, estava sempre querendo me poupar.

— Na esquina?

— Quando comprei as uvas...

Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas.

— Mamãe achava que seus olhos eram cor de violeta.

— Cor de violeta?

— Foi o que ela disse à tia Débora, meu filho Eduardo tem os olhos cor de violeta.

Ele tirou o paletó. Afrouxou a gravata.

⁴ Conto retirado da obra: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

— Como é que são olhos cor de violeta?

— Cor de violeta — eu respondi abrindo o fogareiro.

Ele riu apalpando os bolsos do paletó até encontrar o cigarro.

— Meu Deus, tinha um canteiro de violetas no jardim de casa... Não eram violetas, Rodolfo?

— Eram violetas.

— E uma parreira, lembra? Nunca conseguimos um cacho maduro daquela parreira — disse amarfanhando com um gesto afetoso o papel das uvas. — Até hoje não sei se eram doces. Eram doces?

— Também não sei, você não esperava amadurecer.

Vagarosamente ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem fazer rugas, na exata medida do punho. Os braços musculosos de nadador. Os pelos dourados. Fiquei a olhar as abotoaduras que tinham sido do meu pai.

— A Ofélia quer que você almoce domingo com a gente. Ela releu seu romance e ficou no maior entusiasmo, gostou ainda mais do que da primeira vez, você precisa ver com que interesse analisou as personagens, discutiu os detalhes...

— Domingo já tenho um compromisso — eu disse enchendo a chaleira de água.

— E sábado? Não me diga que sábado você também não pode.

Aproximei-me da janela. O sopro do vento era ardente como se a casa estivesse no meio de um braseiro. Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem que vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada! Fecho os olhos. Está amanhecendo e o sol está longe, tem brisa na campina, cascata, orvalho gelado deslizando na corola, chuva fina no meu cabelo, a montanha e o vento, todos os ventos soprando. Os ventos! Vazio. Imobilidade e vazio. Se eu ficar assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor, se eu ficar assim um instante, sem pensamento, sem corpo...

— E sábado? Ela quer fazer aquela torta de nozes que você adora.

— Cortei o açúcar, Eduardo.

— Mas saia um pouco do regime, você emagreceu, não emagreceu?

— Ao contrário, engordei. Não está vendo? Estou enorme.

— Não é possível! Assim de costas você me pareceu tão mais magro, palavra que eu já ia perguntar quantos quilos você perdeu.

Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoral da janela e abri os olhos que ardiam, o sal do suor é mais violento do que o sal das lágrimas. “Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...” Minha mãe não usava a palavra suor que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras. Das belas imagens. Delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como nos vestia. Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra e não se conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Eu não. Com a maior facilidade me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Não queria suar, não queria mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à

minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais.

— Na noite passada sonhei com nossa antiga casa — disse ele aproximando-se do fogareiro. Destapou a chaleira, espiou dentro. — Não me lembro bem mas parece que a casa estava abandonada, foi um sonho estranho...

— Também sonhei com a casa mas já faz tempo — eu disse.

Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário. Tirei as xícaras.

— Mamãe apareceu no seu sonho? — perguntou ele.

— Apareceu. O pai tocava piano e mamãe...

Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam voo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.

— Ela estava viva?

Seu vestido branco se empapava do meu suor amarelo-verde mas ela continuava dançando, desligada, remota.

— Estava viva, Rodolfo?

— Não, era uma valsa póstuma — eu disse colocando na frente dele a xícara perfeita. Reservei para mim a que estava rachada. — Está reconhecendo essa xícara?

Ele tomou-a pela asa. Examinou-a. Sua fisionomia se iluminou com a graça de um vitral varado pelo sol.

— Ah!... as xicrinhas japonesas. Sobraram muitas ainda?

O aparelho de chá, o faqueiro, os cristais e os tapetes tinham ficado com ele. Também os lençóis bordados, obriguei-o a aceitar tudo. Ele recusava, chegou a se exaltar, “Não quero, não é justo, não quero! Ou você fica com a metade ou então não aceito nada! Amanhã você pode se casar também...”. Nunca, respondi. Moro só, gosto de tudo sem nenhum enfeite, quanto mais simples melhor. Ele parecia não ouvir uma só palavra enquanto ia amontoando os objetos em duas porções, “Olha, isto você leva que estava no seu quarto...”. Tive que recorrer à violência. Se você teimar em me deixar essas coisas, assim que você virar as costas joga tudo na rua! Cheguei a agarrar uma jarra, No meio da rua! Ele empalideceu, os lábios trêmulos. “Você jamais faria isso, Rodolfo. Cale-se, por favor, que você não sabe o que está dizendo.” Passei as mãos na cara ardente. E a voz da minha mãe vindo das cinzas: “Rodolfo, por que você há de entristecer seu irmão? Não vê que ele está sofrendo? Por que você faz assim?!”. Abracei-o. Ouça, Eduardo, sou um tipo mesmo esquisito, você está farto de saber que sou meio louco. Não quero, não sei explicar mas não quero, está me entendendo? Leve tudo à Ofélia, presente meu. Não posso dar a vocês um presente de casamento? Para não dizer que não fico com nada, olha... está aqui, pronto, fico com essas xícaras!

— Finas como casca de ovo — disse ele batendo com a unha na porcelana. — Ficavam na prateleira do armário rosado, lembra? Esse armário está na nossa saleta.

Despejei água fervente na caneca. O pó de café foi se diluindo resistente, difícil. Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?

— E Ofélia? Para quando o filho?

Ele apanhou a pilha de jornais velhos que estavam no chão, ajeitou-a cuidadosamente e esboçou um gesto de procura, devia estar sentindo falta de um lugar certo para serem guardados os jornais já lidos. Teve uma expressão de resignado bom humor, mas então a desordem do apartamento comportava um móvel assim supérfluo? Enfiou a pilha na prateleira da estante e voltou-se para mim. Ficou me seguindo com o olhar enquanto eu procurava no armário debaixo da pia a lata onde devia estar o açúcar. Uma barata fugiu atarantada, escondendo-se debaixo de uma tampa de panela e logo uma outra maior se despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo.

Mas a fresta era estreita e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humano desespero na procura de um abrigo. Abri a lata de açúcar e esperei que ele dissesse que havia um novo sistema de acabar com as baratas, era fácilimo, bastava chamar pelo telefone e já apareci o homem de farda cáqui e bomba em punho e num segundo pulverizava tudo. Tinha em casa o número do telefone, nem baratas nem formigas.

— No próximo mês, parece. Está tão lépida que nem acredito que esteja nas vésperas — disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos. — E adivinha agora quem vai ser o padrinho.

— Que padrinho?

— Do meu filho, ora!

— Não tenho a menor ideia.

— Você.

Minha mão tremia como se ao invés de açúcar eu estivesse mergulhando a colher em arsênico. Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar.

— Não faz sentido, Eduardo. Não acredito em Deus, não acredito em nada.

— E daí? — perguntou ele, servindo-se de mais açúcar ainda. Atraiu-me quase num abraço. — Fique tranquilo, eu acredito por nós dois.

Tomei de um só trago o café amargo. Uma gota de suor pingou no pires. Passei a mão pelo queixo. Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era um ser amável? Um casal amabilíssimo. A pretexto de aquecer o café, fiquei de costas e então esfreguei furtivamente o pano de prato na cara.

— Era essa a surpresa? — perguntei e ele me olhou com inocência. Repeti a pergunta: — A surpresa! Quando chegou você disse que...

— Ah! não, não! Não é isso não — exclamou e riu apertando os olhos que riam também com uma ponta de malícia. — A surpresa é outra. Se der certo, Rodolfo, se der certo!... Enfim, você é quem vai decidir. Ponho nas suas mãos.

Era exatamente a expressão da minha mãe quando vinha me preparar para uma boa notícia. Rondava, rondava e ficava me observando reticente, saboreando o segredo até o momento em que não resistia mais e contava. A condição era invariável: “Mas você vai me prometer que não vai comer nenhum doce durante uma semana, só uma semana!”.

E se ele fosse morar longe? Podia tão bem se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, muito melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, malvestido, malcheiroso. Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho. Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor. Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem e ficava rindo por entre lágrimas. Engatinhava ainda quando saía à minha procura, farejando meu rastro. “Rodolfo, não faça seu irmãozinho chorar, não quero que ele fique triste!” Para que ele não ficasse triste, só eu soube que ela ia morrer. “Você já é grande, você deve saber a verdade”, disse meu pai olhando reto nos meus olhos. “É que sua mãe não tem nem...” Não completou a frase. Voltou-se para a parede e ali ficou de braços cruzados, os ombros curvos. “Só eu e você sabemos. Ela

desconfia mas de jeito nenhum quer que seu irmãozinho saiba, está entendendo?” Eu entendia. Na sua última festa de aniversário ficamos reunidos em redor da cama. “Laura é como o rei daquela história”, disse meu pai, dando-lhe de beber um gole de vinho. “Só que ao invés de transformar tudo em ouro, quando toca nas coisas, transforma tudo em beleza.” Com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas 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 que fiz para você!”. Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?...

— Esqueci de oferecer biscoitos, olha aí, você gosta — eu disse tirando a lata do armário.

— É sua empregada quem faz?

— Minha empregada só vem uma vez por semana, comprei na rua — acrescentei e lancei-lhe um olhar. Que surpresa era essa agora? O que é que eu devia decidir? Eu devia decidir, ele disse. Mas o quê?... Interpelei-o: — Que é que você está escondendo, Eduardo? Não vai me dizer?

Ele pareceu não ter ouvido uma só palavra. Quebrou a cinza do cigarro, soprou o pouco que lhe caiu na calça e inclinou-se para os biscoitos.

— Ah!... rosquinhas. Ofélia aprendeu a fazer sequilhos no caderno de receitas da mamãe mas estão longe de ser como aqueles.

Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. Eu tinha tomado chá. Chá. Dei uma volta em redor dele. O Júlio já está na esquina esperando, avisei. Veio me dizer que tem que ser agora. Ele então se levantou, calçou a sandália, tirou o relógio de pulso e a correntinha do pescoço. Dirigiu-se para a porta com uma firmeza que me espantou. Vi-o ensanguentado, a roupa em tiras. Você é menor, Eduardo, você vai apanhar feito cachorro! Ele abriu os braços. “E daí? Quer que a turma me chame de covarde?” Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido, tomando o chocolate e comendo sequilhos. Tinha a boca cheia quando ouvi a voz da minha mãe chamando: “Rodolfo, Rodolfo!”. Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo

— Procurei seu romance em duas livrarias e não encontrei, queria dar a uns amigos. Está esgotado, Rodolfo? O vendedor disse que vende demais.

— Exagero. Talvez se esgote mas não já.

A boca cheia de sequilhos e o suor escorrendo por todos os poros, escorrendo. A voz da minha mãe insistiu enérgica: “Rodolfo, você está me ouvindo? Onde está o Eduardo?!”. Entrei no quarto dela. Estava deitada, bordando. Assim que me viu, sua fisionomia se confrangeu. Deixou o bordado e ficou balançando a cabeça. “Mas, filho, comendo de novo?! Quer engordar mais ainda? Hum?...” Suspirou, dolorido. “Onde está seu irmão?” Encolhi os ombros, Não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. “Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hein?!...” Desci a escada comendo o resto dos sequilhos que escondi nos bolsos. O silêncio me seguiu descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado. Parei de mastigar. E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não! Encontrei-o sentado na sarjeta, a camisa rasgada, um arranhão fundo na testa. Sorri palidamente. Ofegava. Júlio tinha acabado de fugir. Cravei o olhar no seu peito. Mas ele não usou o canivete? perguntei. Apoiando-se na árvore, levantou-se com dificuldade, tinha torcido o pé. “Que canivete?...” Baixando a cabeça que latejava, inclinei-me até o chão. Você não pode andar, eu disse apoiando as mãos nos joelhos. Vamos, monta em mim. Ele obedeceu.

Estranhei, era tão magro, não era? Mas pesava como chumbo. O sol batia em cheio em nós enquanto o vento levantava as tiras da sua camisa rasgada. Vi nossa sombra no muro, as tiras se abrindo como asas. Enlaçou-me mais fortemente, encostou o queixo no meu ombro e teve um breve soluço, “Que bom que você veio me buscar...”.

— Seu novo romance? — perguntou ele na maior excitação. Encontrara o rascunho em cima da mesa. — Posso ler, Rodolfo? Posso?

Tirei-lhe as folhas das mãos e fechei-as na gaveta. Era o que me restara, escrever. Será possível que ele também?...

— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz. — Está tudo muito no início, trabalho mal no calor — acrescentei meio distraidamente.

Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso?

Ele então abriu a pasta.

VENHA VER O PÔR DO SOL⁵

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde.

Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante.

— Minha querida Raquel.

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.

— Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que ideia, Ricardo, que ideia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele riu entre malicioso e ingênuo.

— Jamais? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava uns sapatões de sete léguas, lembra?

— Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? — perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. — Hein?!

— Ah, Raquel... — ele tomou-a pelo braço. — Você está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado. Juro que eu tinha que ver ainda uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume. Então? Fiz mal?

— Podia ter escolhido um outro lugar, não? — Abrandara a voz. — E o que é isso aí? Um cemitério?

Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem.

— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo — acrescentou apontando as crianças na sua ciranda.

Ela tragou lentamente. Soprou a fumaça na cara do companheiro.

— Ricardo e suas ideias. E agora? Qual é o programa?

Brandamente ele a tomou pela cintura.

— Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo.

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.

— Ver o pôr do sol? Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso! Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério.

Ele riu também, afetando encabulamento como um menino pilhado em falta.

— Raquel, minha querida, não faça assim comigo. Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura.

— E você acha que eu iria?

— Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei, se pudessemos conversar um pouco numa rua afastada... — disse ele, aproximando-se mais.

⁵ Conto retirado da obra: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E aos poucos inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento.

— Você fez bem em vir.

— Quer dizer que o programa... E não podíamos tomar alguma coisa num bar?

— Estou sem dinheiro, meu anjo, vê se entende.

— Mas eu pago.

— Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida. Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver um passeio mais decente, não concorda comigo? Até romântico.

Ela olhou em redor. Puxou o braço que ele apertava.

— Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber que tive meus casos. Se nos pilha juntos, então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas ideias vai me consertar a vida.

— Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos gereram. — Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.

— É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, por favor. E se vem um enterro? Não suporto enterros.

— Mas enterro de quem? Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa? Há séculos ninguém mais é enterrado aqui, acho que nem os ossos sobraram, que bobagem. Vem comigo, pode me dar o braço, não tenha medo.

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. Foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. Amuada mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança. Às vezes mostrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura com os pálidos medalhões de retratos esmaltados.

— É imenso, hein? E tão miserável, nunca vi um cemitério mais miserável, que deprimente — exclamou ela, atirando a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada. — Vamos embora, Ricardo, chega.

— Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade. Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa.

— Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre.

Delicadamente ele beijou-lhe a mão.

— Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo.

— É, mas fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.

— Ele é tão rico assim?

— Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro.

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa,

repentinamente escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram.

— Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra?

Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo.

— Sabe, Ricardo, acho que você é mesmo meio tantã... Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele. Quando penso, não entendo como aguentei tanto, imagine, um ano!

— É que você tinha lido *A Dama das Camélias*, ficou assim toda frágil, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora?

— Nenhum — respondeu ela franzindo os lábios. Deteve-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: — *À minha querida esposa, eternas saudades* — leu em voz baixa. — Pois sim. Durou pouco essa eternidade.

Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido.

— Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja — disse apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda — o musgo já cobriu o nome da pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta, a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso.

Ela aconchegou-se mais a ele. Bocejou.

— Está bem, mas agora vamos embora que já me diverti muito, faz tempo que não me divirto tanto, só mesmo um cara como você podia me fazer divertir assim. Deu-lhe um rápido beijo na face. — Chega, Ricardo, quero ir embora.

— Mais alguns passos...

— Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros! — Olhou para trás. — Nunca andei tanto, Ricardo, vou ficar exausta.

— A boa vida te deixou preguiçosa? Que feio — lamentou ele, impelindo-a para frente. — Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr do sol. Sabe, Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por aí, de mãos dadas, fazendo tantos planos. Agora as duas estão mortas.

— Sua prima também?

— Também. Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus.

— Vocês se amaram?

— Ela me amou. Foi a única criatura que... — Fez um gesto. — Enfim, não tem importância.

Raquel tirou-lhe o cigarro, tragou e depois devolveu-o.

— Eu gostei de você, Ricardo.

— E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?

Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu. Esfriou, não? Vamos embora.

— Já chegamos, meu anjo. Aqui estão meus mortos.

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas,

cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra descendo em caracol para a catacumba.

Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naqueles restos da capelinha.

— Que triste que é isto, Ricardo. Nunca mais você esteve aqui?

Ele tocou na face da imagem recoberta de poeira. Sorriu, melancólico.

— Sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais da minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente este abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.

Ela adiantou-se e espiou através das enferrujadas barras de ferro da portinhola. Na semiobscuridade do subsolo, os gavetões se estendiam ao longo das quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento.

— E lá embaixo?

— Pois lá estão as gavetas. E nas gavetas, minhas raízes. Pó, meu anjo, pó — murmurou ele.

Abriu a portinhola e desceu a escada. Aproximou-se de uma gaveta no centro da parede, segurando firme na alça de bronze, como se fosse puxá-la.

— A cômoda de pedra. Não é grandiosa?

Detendo-se no topo da escada, ela inclinou-se mais para ver melhor.

— Todas essas gavetas estão cheias?

— Cheias?... Só as que têm um retrato e a inscrição, está vendo? Nesta está o retrato da minha mãe, aqui ficou minha mãe — prosseguiu ele tocando com os dedos num medalhão esmaltado, embutido no centro da gaveta.

Ela cruzou os braços. Falou baixinho, um ligeiro tremor na voz.

— Vamos, Ricardo, vamos.

— Você está com medo.

— Claro que não, estou é com frio. Suba e vamos embora, estou com frio.

Ele não respondeu. Adiantara-se até um dos gavetões na parede oposta e acendeu um fósforo. Inclinou-se para o medalhão frouxamente iluminado.

— A priminha Maria Emília. Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato, duas semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com uma fita azul e veio se exhibir, estou bonita? Estou bonita? — falava agora consigo mesmo, doce e gravemente. — Não é que fosse bonita, mas os olhos... Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.

Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada.

— Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando!

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

— Pegue, dá para ver muito bem... — Afastou-se para o lado. — Repare nos olhos.

— Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... — Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente: — Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... — Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. — Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti...

Um baque metálico decepcionou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça

estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso.

— Isto nunca foi o jazigo de sua família, seu mentiroso! Brincadeira mais cretina! — exclamou ela, subindo rapidamente a escada. — Não tem graça nenhuma, ouviu?

Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás.

— Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou, torcendo o trinco. — Detesto este tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida.

— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.

Ela sacudia a portinhola.

— Ricardo, chega, já disse! Chega! Abre imediatamente, imediatamente! — Sacudiu a portinhola com mais força ainda, agarrou-se a ela, dependurando-se por entre as grades. Ficou ofegante, os olhos cheios de lágrimas. Ensaiou um sorriso. — Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo, vamos, abra...

Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.

— Boa noite, Raquel.

— Chega, Ricardo! Você vai me pagar!... — gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. — Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! — exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não...

Voltado ainda para ela, ele chegou até a porta e abriu os braços. Foi puxando as duas folhas escancaradas.

— Boa noite, meu anjo.

Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida.

— Não...

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrechocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:

— NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.

O JARDIM SELVAGEM⁶

— Daniela é assim como um jardim selvagem — disse o tio Ed olhando para o teto. — Como um jardim selvagem...

Tia Pombinha concordou fazendo uma cara muito esperta. E foi correndo buscar o maldito licor de cacau feito em casa. Passei a mão na tampa da caixa de marrom-glacê que ele trouxera. Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual, eu já sabia que aquele nome era como o papel dourado embrulhando simples castanhas açucaradas. Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem?

Foi o que lhe perguntei. Ele me olhou com um ar de gigante da montanha falando com a formiguinha.

— Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina.

— Ah, bom — eu disse.

E aproveitei a entrada de tia Pombinha para fugir da sala. A tal caixa estava mesmo fechada, tão cedo não seria aberta. E o licor de cacau era tão ruim que eu já tinha visto uma visita guardá-lo na boca para depois cuspir. Na bacia, fingindo lavar as mãos.

Mais tarde, quando eu já enfiava a camisola para dormir, tia Pombinha entrou no meu quarto. Sentou-se na cama. A caixa de doces já devia estar enfiada em alguma gaveta. Sovina, sovina.

— O Ed casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... Que loucura!

— Decerto não quis dar festa.

— Mas não seria preciso festa, eu só gostaria de saber — choramingou, fazendo bico. — Ainda na noite passada ele me apareceu no sonho...

— Apareceu? — perguntei metendo-me na cama.

Os sonhos de tia Pombinha eram todos horríveis, estava para chegar o dia em que viria anunciar que sonhara com alguma coisa que prestasse.

— Não me lembro bem como foi, ele logo sumiu no meio de outras pessoas. Mas o que me deixou nervosa foi ter sonhado com dentes nessa mesma noite. Você sabe, não é nada bom sonhar com dentes.

— Tratar deles é pior ainda.

Sorriu sem vontade. Ficou toda sentimental quando resolveu me cobrir até o pescoço.

— Você agora me lembrou o Ed menino. Fui a mãezinha dele quando a nossa mãe morreu. E agora se casa assim de repente, sem convidar a família, como se tivesse vergonha da gente... Mas não é mesmo esquisito? E essa moça, Cristo-Rei? Ninguém sabe quem ela é...

— Tio Ed deve saber, ora.

Acho que ela se impressionou com minha resposta porque sossegou um pouco. Mas logo desatou a falar de novo com aquela fala aflita de quem vai pegar o trem, falava assim quando chegava a hora de viajar.

— Ele parece feliz, sem dúvida, mas ao mesmo tempo me olhou de um jeito... Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, senti isso com tanta força que meu coração até doeu, quis perguntar, O que foi, Ed! Pode me dizer o

⁶ Conto retirado da obra: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

que foi? Mas ele só me olhava e não disse nada. Tive a impressão de que estava com medo.

— Com medo do quê?

— Não sei, não sei, mas foi como se eu estivesse vendo Ed menino outra vez. Tinha pavor do escuro, só queria dormir de luz acesa. Papai proibiu essa história de luz e não me deixou mais ir lá fazer companhia, achava que eu poderia estragá-lo com muito mimo. Mas uma noite não resisti e entrei escondida no quarto. Estava acordado, sentado na cama. Quer que eu fique aqui até você dormir?, perguntei. Pode ir embora, ele disse, já não me importo mais de ficar no escuro. Então dei-lhe um beijo, como fiz hoje. Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.

Disfarcei um bocejo. E afastei as cobertas porque já estava transpirando. Quando minha tia anunciava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. De resto, tia Pombinha tinha a mania de ver mistério em tudo, até no nosso limoeiro que dava às vezes uns limões adocicados. Não passava um dia sem falar nos tais *pressentimentos*.

— Mas por que ele tinha de ter medo?

Ela franziu a testa. Seus olhinhos redondos ficaram mais redondos ainda.

— Aí é que está... Quem é que pode saber? Ed sempre foi muito discreto, não é de se abrir com a gente, ele esconde. Que moça será essa?!

Lembrei-me então do que ele dissera, Daniela é como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.

— Ela é bonita, tia?

— Ed disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, quase quarenta anos...

— E não é bom? Isso de ser meio velha.

Balançou a cabeça com ar de quem podia dizer ainda um montão de coisas sobre essa questão de idade. Mas preferia não dizer.

— Hoje de manhã, quando você estava na escola, a cozinheira deles passou por aqui, é amiga da Conceição. Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata.

— Nua?

— Nuinha. Vão morar na chácara, ele mandou reformar tudo, diz que a casa ficou uma casa de cinema. E é isso que me preocupa, Duchá. Que fortuna não estarão gastando nessas loucuras? Cristo-Rei, que fortuna! Onde é que ele foi encontrar essa moça?

— Mas ele não é rico?

— Aí é que está... Ed não é tão rico quanto se pensa. Dei de ombros. Nunca tinha pensado antes no assunto. Bocejei sem cerimônia. Tia Pombinha estava era com ciúme, havia muito dessas confusões nas famílias, eu mesma já tinha lido um caso parecido numa revista. Sabia até o nome do complexo, era um complexo de irmão com irmã. Afundei a cabeça no travesseiro. Se queria tanto conversar, por que não se lembrou de trazer os doces? Para comer tudo escondido, não é?

— Deixe, tia. Você não tem nada com isso.

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

— Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva

dessa mão, nem dentro de casa. Sentei-me na cama. Esse pedaço me interessava.

— Usa uma luva?

— Na mão direita. Diz que tem dúzias de luvas, cada qual de uma cor, combinando com o vestido.

— E não tira nem dentro de casa?

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

— Mas por que não quer que vejam?

— Eu é que sei? Como Ed nem tocou nisso, fiquei sem jeito de perguntar, essas coisas não se perguntam. Casado, imagine... Deve dar um marido exemplar, desde criança foi muito bonzinho, você precisava ver que pérola de menino! Uma verdadeira pérola...

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

Na manhã de sábado, quando cheguei para o almoço, soube que ela passara em casa. Chutei minha pasta. As coisas que valiam a pena aconteciam sempre quando eu estava na escola. Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte.

— Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo!

Fiquei olhando para as pernas finas de tia Pombinha com as meias murchas cor de cenoura. Bom, então tudo tinha mudado.

— Quer dizer que a senhora gostou dela?

— Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse puxando-me pelo braço. — Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura!

— Tenho ódio de boneca.

— Ducha! Você vai gostar dessa, é a coisa mais linda que já se viu, olha aí, não é linda?

Fiquei olhando a boneca dentro da caixa. Usava luvinhas de renda.

— Ela estava de luva?

— Estava. Uma luva verde, combinando com os sapatos. No começo a gente estranha a luva só naquela mão. Mas não é mesmo de se estranhar? Podia fazer uma plástica... Enfim, deve ter motivos. Um amor de moça!

A conversa no mês seguinte com a cozinheira de tio Ed me fez esquecer até os zeros sucessivos que tive em matemática. A cozinheira viera indagar se Conceição sabia de um bom emprego, desde a véspera estava desempregada. Tia Pombinha tinha ido ao mercado, pudemos falar à vontade enquanto Conceição fazia o almoço.

— Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais dele — começou ela enquanto beliscava um bolinho que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo!

— Que cachorro?

— O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo... Tem cabimento fazer isso com um cachorro?

— Mas o que foi que ela fez?

— Deu um tiro nele.

— Um tiro?

— Bem na cabeça. Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido... Perguntei depois, Mas por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso.

— Disse isso?

A mulher deu uma dentada no bolinho. Ficou soprando um pouco porque estava quente como o diabo, eu mesma não conseguia dar cabo do meu.

— Disse que a vida tinha que ser... Ah! não lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como uma música, foi isso. A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento pra não tocar mais desafinado. Até que foi muito educada comigo, viu que eu estava nervosa e quis me explicar tudo direitinho. Mas podia ficar me explicando até gastar todo o cuspe que eu nunca ia entender. O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto. O pobre.

— Mas ela gostava dele?

— Acho que sim, estavam sempre juntos. Quando ele ainda estava bom, ia tão alegre tomar banho com ela na cascata... Só faltava falar, aquele cachorro.

— Ela perguntou por que você ia embora?

— Não. Não perguntou nada. Nunca me tratou mal, justiça seja feita, sempre foi muito delicada com todos os empregados. Mas não sei, eu me aborreci por demais... isso de matar o Kleber! E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela.

— Por quê? Por que fez isso?

— Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor.

— Não tira a luva, nunca?

— Capaz!... Acho que nem o doutor viu aquela mão. Já amanhece de luvinha. Até na cascata usa uma luva de borracha.

Conceição veio interromper a conversa para mostrar à amiga uma bolsa que tinha comprado. Ficaram as duas cochichando sobre homens. Quando tia Pombinha chegou, a mulher já estava se despedindo, o que foi uma sorte.

Não falei com ninguém sobre essa história. Mas levei o maior susto do mundo quando dois meses depois tia Daniela telefonou da chácara para avisar que tio Ed estava muito doente. Tia Pombinha começou a tremer. O pescoço ficou uma mancha só.

— Deve ser a úlcera que voltou... Meu querido Ed! Cristo-Rei, será que é mesmo grave? Ducha, depressa, vai buscar o calmante, quinze gotas num copo de água açucarada... Cristo-Rei! A úlcera...

Contei cinquenta. E carreguei no açúcar para disfarçar o gosto. Antes de levar o copo, despejei ainda mais umas gotas.

Assim que acordou, à hora do jantar, desandou nos telefonemas avisando à velharia da irmandade que o “menino estava doente”.

— E tia Daniela? — perguntei quando ela parou de choramingar.

— Tem sido dedicadíssima, não sai de perto dele um só minuto. Falei também com o médico, disse que nunca encontrou criatura tão eficiente, tem sido uma enfermeira e tanto. É o que me deixa mais descansada. Meu querido menino...

Quando Conceição veio me anunciar que ele tinha se matado com um tiro,

assustei-me à beça. Mas aquele primeiro susto que levava quando me disseram que ele estava doente fora um susto maior ainda. Eu chegava da escola quando Conceição veio correndo ao meu encontro.

— Seu tio Ed se matou hoje de manhã! Se matou com um tiro!

Larguei a pasta.

— Um tiro no ouvido?

— Lá sei se foi no ouvido, não me contaram mais nada, dona Pombinha parecia louca, mal podia falar. Já segui com as irmãs para a chácara, foi um tamanho berreiro! Todas berravam ao mesmo tempo, um horror!

Dessa vez achei muito bom que eu estivesse na escola quando chegou a notícia. Conceição enxugou duas lágrimas na barra do avental enquanto fritava batatas. Peguei uma batata que caíra da frigideira e afundei-a no sal. Estava quase crua.

— Mas por que ele fez isso, Conceição?

— Ninguém sabe. Não deixou carta, nada, ninguém sabe! Vai ver que foi por causa da doença, não é mesmo? Você também não acha que foi por causa da doença?

— Acho — concordei, enquanto esperava que caísse outra batata da frigideira.

Pensava agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser.

NATAL NA BARCA⁷

Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.

O velho, um bêbado esfarrapado, deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia. A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.

Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem combinava mesmo com a barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.

A caixa de fósforos escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentindo então alguns respingos no rosto, inclinei-me mais até mergulhar as pontas dos dedos na água.

— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.

— Mas de manhã é quente.

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— De manhã esse rio é quente — insistiu ela me encarando.

— Quente?

— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas?

Desviei o olhar para o chão de largas tábuas gastas. E respondi com uma outra pergunta:

— Mas a senhora mora aqui por perto?

— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era tranquilo.

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que eu devia consultar um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre... — Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce. — Só sei que Deus não vai me abandonar.

⁷ Conto retirado da obra: TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

— É o caçula?

— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.

Atirei o cigarro na direção do rio, mas o toco bateu na grade e voltou rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo.

— E esse? Que idade tem?

— Vai completar um ano. — E noutro tom, inclinando a cabeça para o ombro: Era um menino tão bonzinho, tão alegre. Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... Só a última mágica que fez foi perfeita, vou voar! disse abrindo os braços. E voou.

Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços — os tais laços humanos — já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. Mas agora não tinha forças para rompê-los.

Seu marido está à sua espera?

Meu marido me abandonou. Sentei-me novamente e tive vontade de rir. Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar.

— Há muito tempo?

— Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Duca enfeiou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me acenou através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela de arame no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora.

Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido e ainda via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma obscura irritação me fez sorrir.

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei.

E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...

Ela mudou a posição da criança, passando-a do ombro direito para o esquerdo. E começou com voz quente de paixão:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar. E fiquei pedindo,

pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, só se mostrasse um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e, não sei como, dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim.

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para o chão. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto.

Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou atrás de mim.

— Estamos chegando — anunciou.

Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse, era terrível demais, não queria ver. Diminuindo a marcha, a barca fazia uma larga curva antes de atracar. O bilheteiro apareceu e pôs-se a sacudir o velho que dormia.

— Chegamos! Ei! chegamos!...

Aproximei-me evitando encará-la.

— Acho melhor nos despedirmos aqui — disse atropeladamente, estendendo a mão.

Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse pegar a sacola. Ajudei-a, mas em vez de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou, o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

— Acordou?!

Ela teve um sorriso.

— Veja...

Inclinei-me. A criança abraça os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. Fiquei olhando sem conseguir falar.

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço.

Encarei-a. Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. E acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite.

Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim reiniciando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível. Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.