

De Onde Menos se Espera: A Disciplina do Terror em Lygia Fagundes Telles

O verdadeiro esforço ético não está apenas na decisão de salvar vítimas, mas também—e talvez muito mais—na dedicação impiedosa de aniquilar aqueles que fazem delas vítimas.
Slavoj Žižek, Bem-vindos ao Deserto do Real

Se não conseguir apaziguar os deuses poderosos comoverei os deuses infernais.
Virgílio, Eneida

RESUMO: Este ensaio considera a função do género do fantástico e de terror nas obras de ficção, crónica e pseudo-memórias de Lygia Fagundes Telles. Propõe a hipótese de utilizar a escritora um regime de incerteza e de recusa de verdade interpretativa como instrumentos de desestabilização de pre-supostas normas nas relações humanas, dando antes lugar ao desconhecido e ao pavor existencial.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles/ fantástico/ terror/ incerteza

ABSTRACT: This essay explores the use of the genre of the fantastic and of terror as a recurring trope in the works of fiction and to a lesser extent the chronicles and would-be memorialistic writing of Lygia Fagundes Telles. It argues that the rule of uncertainty and the withholding from the reader of the possibility of interpretative truth is the tool whereby pre-supposed normality in human, familial and social relations gives way to the fearful unknown.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles/fantastic/terror/uncertainty

Nunca se deve julgar um livro pela sua tampa? Pelo contrário, às vezes até é boa ideia. O que primeiro me levou, já faz mais de duas décadas, a pegar num livro de Lygia Fagundes Telles foi, não propriamente a sua tampa (ou capa), mas a

estampa da escritora, numa fotografia na contracapa. Má razão? Talvez. Mas por vezes as Eríneas escrevem direito por linhas tortas. A tal fotografia mostrava um rosto feminino curiosamente parecido com um gato (gata, tigre, tigra, tigrela?), e especificamente com o gato que a escritora nesta—e como vim mais tarde a verificar, em muitas outras fotografias—acariciava ao colo: “Tenho um nome de gente na minha condição de gato. . . . Um gato que sonha com o homem assim como o homem sonha com Deus (HN, 8I, 136);¹ “Um gato sem raça . . . e sem memória. . . . O que eu fiz, o quê?! para merecer esta forma. E não tenho fé, não acredito em nada. Um gato memorialista e agnóstico—existe? Memória que quase sempre é peçonha na qual me alimento. E me enveneno. . . . Agora tenho medo da liberdade” (HN, III-15).

Assim fala Rahul, o herói felino de *As Horas Nuas*.² Gatos: felinos belos, encantadores (incluindo no sentido que este termo acarreta de feitiçarias, de bruxarias). Sedutores e perigosos, macios mas com garras, a espada de dois gumes que associamos também à figura da sereia a qual, como é sabido, usa o poder da palavra (cantiga) para aliciar os incautos à perdição. Como por exemplo aquela sereia escolhida pela autora para a capa de *Mistérios*, coletânea de alguns dos seus mais inquietantes contos: “uma capa da qual gosto muito, ilustrada com a gravura de uma pequena sereia sueca. Antiquíssima. Ao invés de um espelho ela tem na mão um livro.”³

Ninguém se queixe que não foi avisado.

As sereias, felizmente (pelo menos do ponto de vista dos navegadores) não existem, mas os gatos sim, e em contos de fadas são o animal predileto de bruxas e outras pessoas parecidas: ser aveludado, ensimesmado, misterioso, carinhoso. Com garras. Contraditório e imponderável, tão inquietante e irresistível como as narrativas de uma escritora que ao longo das décadas nos tem vindo a montar armadilhas nas quais nós continuamos a cair com insistência e sem emenda. “Talvez desta vez ela não me apanhe?” Apanha sempre. E ainda bem. Que desapontamento se um dia o fruto proibido se transformasse em malga de caldinho caseiro e nutritivo.

Nada a dizer contra a sopa, está claro. Foi aliás com uma sopinha que, como é sabido, dá saúde e faz crescer, que tudo começou, no universo imaginário desta autora, em que, porém, como se verá, o que cresce nem sempre é o que se espera. Diz-nos Lygia que a arte de contar histórias começou, para ela, com escritos feitos com letrinhas de massa de alfabeto, a que se seguiram histórias contadas por si, ainda criança mas automeada substituta de uma rebelde foragida, a pequenos companheiros por aquela abandonados:

Na verdade, eu comecei a experimentar o gosto de narrar histórias um pouco depois. O sucesso dessa pajem contadora de histórias começou a atrair a criançada que vinha se sentar na escada de pedras do nosso quintal, depois do jantar, em meio da cachorrada, tínhamos muitos cachorros. Certa noite, ela não apareceu, tinha fugido com um trapezista do circo. Num impulso de audácia, resolvi substituí-la: foi quando descobri que sentia menos medo enquanto eu mesma falava porque se era excitante ouvir, mais excitante ainda era narrar e ver estampado nas caras em redor todo o horror que se esvaía de mim, transferia ao próximo a minha insegurança, o meu medo, mas não era extraordinário descobrir isso? Pensei e me senti independente, poderosa. Datam dessa idade de ouro os meus primeiros escritos, assim que comecei a escrever, isso depois do aprendizado com a sopa de letrinhas, tinha um macarrãozinho com todo o abecedário, eu ia alinhando as letras nas bordas do prato fundo, era muito difícil—me lembro—encontrar o “y” do meu nome. Então recorria ao caldeirão, onde as letras todas estavam lá no fundo, fervendo borbulhantes.⁴

O “y” é difícil de encontrar. Em matemática, a incógnita de uma equação é denotada pelas letras “x” ou “y.” A descoberta do valor da incógnita leva à solução da equação. A solução da equação permite a enunciação de um axioma, e o axioma leva à prova do teorema: “Ele dizia *teorema* ao invés de *problema*, teorema é mais leve. E tem Deus na raiz. Teo” (HN, 14).

Nos contos de Lygia, a voz autoral (aquele “y” difícil de encontrar) frequentemente (quase sempre?) abandona-nos em terra incógnita. A equação verifica-se insolúvel, o axioma fugidio, o teorema improvável em ambos sentidos da palavra (implausível; impossível de provar). E a lei da implausibilidade/improbabilidade reina suprema no universo desta artista. A imagem de uma jovem bruxa, aprendiz de feiticeira assenhoreando-se do seu terror e exorcizando-o num caldeirão de signos devoráveis estabelece um padrão de regras de combate que permanecerá constante ao longo da obra futura. Decifrar o universo de Lygia requer o entendimento de qual é exatamente o alvo de ataque: no fim de um infernal banquete, quem sofreu, quem morreu, quem perdeu a razão de ser? A lista é inquietante, porque para além das vítimas e alvos facilmente identificáveis (amantes e amados, regras e leis, indivíduos e comunidades), encontramos-nos nós, os seus leitores, a quem é invariavelmente recusado um pressuposto direito básico a narrativas com moralidade, resolução ou pelo menos sentido. Quem passa ao ataque deve ter, no mínimo, a cortesia de explicar como, contra o quê e porquê esse

ataque foi desencadeado. Da parte desta autora, porém, à partida, nada transparece para além da pergunta sibilina, “quem hei-de afligir hoje?”

As epígrafes de Slavoj Žižek e Virgílio acima providenciadas oferecem talvez (mas nunca mais que talvez) pontos de apoio para o entendimento do desafio que é Lygia: desafio impelido por uma cólera controlada contra prepotências poliformemente institucionalizadas, e contra tudo o que elas espezinham, mas que na obra desta escritora se volta a erguer, insurgindo-se em retaliação. Retaliação porém não desmedida mas pelo contrário, clinicamente medida. Amor com amor se paga? Em Lygia sim, quase sempre literalmente: ou, alternativamente, *amor com amor se mata*.

“Quem hei-de afligir hoje” então? A resposta é poliforme, mas o critério é linear: o alvo de ataque é sempre quem quer que seja que, nessa específica conjuntura de tempo e situação detém as rédeas do poder, definido por classe, idade, sexo, posição pessoal, social, familiar ou política. Em Lygia, seja qual for a modalidade, essa única certeza permanece em narrativas em que a própria definição de realidade é frequentemente contestada.⁵

Escrita Fora-da-lei

Este esboço define, em linhas gerais, o perfil da posição criativa, ética e ideológica desenvolvida em uma escrita que, ao longo de mais de sete décadas, tem abrangido os géneros do conto, romance, crónica e guião cinematográfico.⁶ Os romances, (*Ciranda de Pedra*, 1954; *Verão no Aquário*, 1963; *As Meninas*, 1973;⁷ *As Horas Nuas*, 1989) têm vindo, ao longo das décadas, a levantar lebres pelos prados de um *status quo* que, com maior ou menor firmeza (ou agressividade, ou violência) preferiria não as reconhecer: lesbianismo e impotência (*Ciranda de Pedra*); desconchavo existencial num contexto político e emocional conturbado, contra um pano de fundo de decadência e ditadura, em que uma sociedade rigidamente ordenada produz indivíduos psicologicamente à deriva numa narrativa semanticamente imponderável (*As Meninas*);⁸ rivalidade amorosa entre mãe e filha durante um Verão concreta e metaforicamente quente, em que a realidade dá lugar a incertezas—políticas, amorosas, sexuais, religiosas—por fim sem solução (*Verão no Aquário*); e o devaneio *flâneur* de personagens cuja existência sem objetivo esborrata as linhas divisórias entre a fantasia e a realidade (*As Horas Nuas*).⁹

Uma das seduções de entre as muitas que nos aliciam ao universo escorregadio desta artista da palavra incerta é o próprio facto de ser o leitor (a leitora)

por vezes transformado em juguete de artimanhas e artifícios que o reduzem a parceiro não do narrador onisciente mas do protagonista involuntariamente agnóstico, em cenários em que porém a gnose vem a revelar-se ser ou o *sine qua non* da sobrevivência ou, alternativamente, o confronto com a morte inevitável. Para o leitor reduzido ao estatuto de títere de expectativas ambíguas relativamente a um conteúdo que se define, entre outros fatores, segundo género literário, há pelo menos duas formas de ser Lygia: romancista e contista, num universo em que a metamorfose é a arma(dilha)/arma(dela) predileta. O mundo difuso e inquietante dos romances alterna com o mundo inquietante mas incisivo e pungente dos contos, no final dos quais talvez nem nós nem os protagonistas saibamos o que se passou, mas sabemos, sem sombra de dúvidas, que algo nos/lhes aconteceu, numa indisciplinada disciplina de amor, rancor e dor.¹⁰

Solução melhor é não enlouquecer mais do que já enlouquecemos, não tanto por virtude, mas por cálculo. Controlar essa loucura razoável: se formos razoavelmente loucos não precisaremos desses sanatórios porque é sabido que os saudáveis não entendem muito de loucura. O jeito é se virar em casa mesmo, sem testemunhas estranhas. Sem despesas. (DA, 28)¹¹

“A beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio tom, nessa incerteza” (ABV, 162).¹²

Na análise que se segue, a ênfase será concedida ao género do conto na obra desta autora, e ao panorama simultaneamente vasto, hermético e intenso que as obras nele inclusas abrangem. De dentro do casulo do conto, Lygia oferece ao espectador um espetáculo vertiginoso deste mundo e do outro, e das metamorfoses e incertezas que os atribulam, a esses mundos e a nós que dentro deles (graças a eles, apesar deles) existimos.

I — ESTE MUNDO: FAMÍLIAS, AMANTES, ANIMAIS DOMÉSTICOS

As almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquivava,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

Carlos Drummond de Andrade

Vítimas onde Menos se Espera

“Não há gente completamente boa nem gente completamente má, está tudo misturado e a separação é impossível. O mal está no próprio gênero humano, ninguém presta. Às vezes a gente melhora. Mas passa” (CP, 148-49).³³

Quem ou que coisa é aniquilada no universo de Lygia Fagundes Telles? Quando articulamos esta questão e aceitamos o convite a ponderá-la, entramos no trilho de descobertas que porventura desvendarão, ainda que com limites, o que teria sido mais prudente desconhecemos. Mais prudente porque, tal como Eva, Pandora, Eurídice, Psique ou a desafortunada esposa de Lot descobriram a seu próprio custo, no imaginário greco-judaico-cristão a audácia de querer saber acarreta sempre castigo severo. Ficamos avisados? Ficamos avisadas?

Sangue do Meu Sangue

Todos os jardins são potencialmente selvagens, e quanto mais propício o clima pior, ou melhor. A selva Amazônica começou obrigatoriamente com umas poucas ervinhas; um inofensivo parque citadino, sem a mais assídua vistoria, depressa reverte ao mato original; e no Jardim do Paraíso, mesmo sob a fiscalização do mais perito dos jardineiros, bastou um deslize ou dois para que o resultado fosse a paisagem muitíssimo pouco satisfatória que veio a ser o nosso pouco admirável mundo, novo e velho.

Para saber de quem é a culpa, está bem de ver, *cherchez la femme*. *Cherchez* e até *recherchez*, porque Eva foi a segunda esposa. Antes dela houve Lilith, tão perigosa que foi quase inteiramente elidida dos textos canônicos pelo Concílio de Trento: reduzida a um “l” minúsculo em Isaías 34:¹⁴ (“*E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e liliti pousará ali, e achará lugar de repouso para si*”); e apenas obliquamente recordada por via dos textos midráshicos de *Sepher Ben Sira* no século XI: “Depois que Deus criou Adão, que estava sozinho, Ele disse: “Não é bom que o homem esteja só” (Gênesis 2:18).

Ele então criou a mulher para Adão, da terra, como Ele havia criado o próprio Adão, e chamou-a de Lilith. Adão e Lilith imediatamente entraram em discórdia. Lilith disse: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por ti? Eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual.” E ele respondeu: “Eu não vou me deitar abaixo de ti, apenas por cima. Pois tu estás apta apenas para estar na posição inferior, enquanto eu sou um ser superior.” Lilith respondeu: “Nós somos iguais um

ao outro, considerando que ambos fomos criados a partir da terra.” Mas eles não deram ouvidos um ao outro. Quando Lilith percebeu isso, ela pronunciou o Nome Inefável e voou para o ar. Adão permaneceu em oração diante do seu Criador: “Senhor! A mulher que me deste fugiu!” Então Deus enviou três anjos para trazê-la de volta. Os três anjos encontraram-na numa caverna nas margens do Mar Vermelho, insistiram que ela voltasse e ameaçaram afofá-la, mas ela recusou.” (Sepher Ben Sira)¹⁴

Na mitologia hebraica, suméria e mesopotâmica, Lilith (*Lylith*? O “y” é difícil de encontrar...) aparece variamente retratada como demônio, megera infanticida de bebês do sexo masculino, ou vampiro, e é a partir daí largamente esquecida. Esquecida, mas agora ressurgida no jardim selvagem que é o universo de Lygia.

Home, Sweet Home

A caridade bem entendida começa por casa, e a crueldade também. A vasta maioria dos crimes violentos é cometida por um familiar ou pessoa conhecida da vítima. Em casos de violência doméstica, segundo dados fornecidos pela ONU, em números crus, a vastíssima maioria nomeia o homem no papel de agressor e a mulher no de vítima. Acerca do fenómeno oposto o silêncio é tão profundo e as estatísticas tão rarefeitas, que o crime se vem a assemelhar aos mais extremos tabus. No Brasil, por exemplo, a Lei Maria da Penha, referente a ataques contra mulheres no domicílio, só nos últimos cinco anos passou a incluir uma alínea referente ao homem enquanto vítima da mulher.¹⁵

No jardim selvagem que é o pelouro da família em Lygia Fagundes Telles, as permutações de perigo são múltiplas, multiformes e quase sempre inesperadas, em especial quando pensamos saber o que nos espera. O que, no caso desta escritora, não convém nunca pensar, porque nestes misteriosos universos, ninguém tem direito a nada, nem mesmo, ou muito menos, quem a lê. Quem pratica desportos perigosos, sabe que arrisca a pele. Nos contos de Lygia, todos estamos em perigo de vida, tanto protagonistas como leitores, cujos pontos de vista, aliás, por vezes inquietantemente se confundem. Quem sou eu? Onde estou eu? Já cá voltaremos.

Regressando para já ao terreno enganadoramente familiar da psicanálise, onde embora haja perigos, está-se a ver que todos pensamos que sabemos exatamente quais são, quando lemos Lygia descobrimos que afinal talvez não, porque nestes mundos fictícios nada é nunca o que se espera: a identidade e, de um modo geral,

o sexo das vítimas, surpreende, o contexto alarma e a própria iconografia é inesperada (o verde, por exemplo, não é nunca a cor da esperança). Não o é, certamente, em “Antes do baile verde,” em que uma filha desnaturada ajusta os últimos detalhes do reptilíneo traje recamado de lantejoulas verdes que vai exhibir no baile de carnaval prestes a começar, e finge não saber que o pai há muito moribundo no quarto ao lado, inconvenientemente, talvez tenha agora morrido.

E não o é em “Verde Lagarto Amarelo,” onde a cor verde também adquire conotações análogas de decomposição orgânica e moral. Para Rodolfo, gordo, desengraçado, vítima de glândulas sudoríparas excessivamente ativas, o pai castrador Freudiano não tem qualquer significado, nem sequer contracena no palco familiar, onde, tal como o pai moribundo em “Antes do Baile Verde,” permanece invisível. Em seu lugar (e já mesmo essa eliminação do patriarca nos deveria dar que pensar), Rodolfo, socialmente inadequado desde a infância, é condenado ao espetáculo da sua própria vida repetidamente posta a saque por uma mãe não propriamente malévola, apenas indiferente, e por um irmão que ele inveja mas que (e é isso que é insuportável) o adora. Eduardo é tudo o que Rodolfo nunca será: “bonito, inteligente, amado” OMC, 17),¹⁶ feliz dentro da sua própria pele, preferido primeiro pela mãe e depois por Ofélia—esta amada em silêncio por Rodolfo e em plena ventura conjugal por Eduardo, um “sweet prince” sem tragédia Hamletiana.

Neste conto a morte, terror supremo de qualquer animal, racional ou não, humano, humanoide ou reptilíneo (lagarto), não se manifesta, embora a cessação do direito à existência se torne de facto realidade. Rodolfo fantasia desde a infância a morte de um irmão o qual lhe reciproca ódio com amor (“desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor,” OMC, 17). Vítima de um resqúicio de dever fraterno que por fim não lhe permite ser o Caim deste formoso Abel, Rodolfo não sucumbe ao instinto atávico que a vida inteira o expôs à tentação. O réptil torna-se ele próprio o objeto das artimanhas do destino, e em adolescente defende o irmão de um perigo literalmente incalculável. Após um instante de tentação, o que nele há de bom bloqueia a tentação e leva-o a defender o irmão de um possível esfaqueamento às mãos de um bando de delinquentes, sendo que nunca saberemos se o perigo teria sido realmente de morte—física, para Eduardo, moral para Rodolfo.

Se o doce príncipe e a sua Ofélia contravêm o destino prescrito na tragédia precursora e vivem felizes para sempre, incluindo com muitos meninos, tal como na fábula da praxe, para Rodolfo o saldo final não liquida a dívida predestinada.

No passado, o perigo de que salvara o irmão resultou no desenlace de um Eduardo ligeiramente machucado, carregado às costas do primogénito que de má vontade o resgatara dos malfeitores. Curiosamente, o episódio apresenta nuances inesperadas: o esbelto Eduardo “pesava como chumbo” (OMC, 19), e ao carregá-lo às cavalitas para fora de perigo, Rodrigo vislumbra “nossa sombra no muro, as tiras [da sua camisa rasgada] se abrindo como asas” (OMC, 19). Asas de anjo da guarda ou de vampiro? Quem sabe? Sabemos, porém, que esta narrativa do quotidiano termina com laivos de terror. Em toda a sua desafortunada vida, Rodolfo manteve uma única esfera de domínio, um pelouro de atividade em que não era suplantado pelo irmão: o seu relativo sucesso como escritor. Agora, no decurso de uma visita feita pelo carinhoso Eduardo ao seu arisco irmão, o registo da revelação de que até esse último reduto foi capturado evoca o lance final de uma narrativa de terror: “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” (OMC, 20).

A família transformada em sarabanda de figuras pressupostamente acolhedoras mas efetivamente empedernidas ou até perigosas—aqueles figurantes/figurinos rodopiando numa ciranda (de pedra ou de carne e osso), no romance com esse título—aparenta-se à sua protagonista, Virgínia tão hermética e por fim tão sem solução como a de Rodolfo, com a qual tem semelhanças: uma mãe insondável e um pai indiscernível (“Verde Lagarto”) ou desconhecido (*Ciranda de Pedra*, onde quem passara por pai afinal, como se vem a descobrir, efetivamente não o era).

Amor: O Que É de Natureza Corrosiva

Em Lygia, quase sempre, o amor, e até a amizade, desenrolam-se por vias (de novo cirandas) circunvolutas e perigosas.¹⁷ O que pensar, então, do aterrorizante conto “A Testemunha” (MCE), em que Rolf, amigo inimaginavelmente paciente é assassinado por aquele de quem durante anos (depreende-se) cuidou? Em alguns dos contos, o guião segue as convenções do *slasher movie* tradicional. Em “Venha Ver o Pôr-do-sol” (ABV), o amante rejeitado alicia a antiga namorada a uma armadilha e encarcera-a na catacumba de um cemitério abandonado, onde, pressupõe-se, ela jamais será encontrada. Em “Lua Crescente em Amsterdã,” até o título e/ou o protagonista nos engana, a nós e à sua companheira, quando diz que a lua “é crescente, tem o formato de um C” (visto que, como é sabido, no hemisfério norte, a lua é “mentirosa:” o formato de um C indica o quarto decrescente). Neste

conto, uma misteriosa conjuntura de circunstâncias entre um par de namorados adquire uma compleição crescentemente (ao contrário da lua) imponderável e, eventualmente, inexplicável: por via de um processo de metamorfose que recusa as leis de qualquer universo pelos protagonistas e por nós decifrável, o humano transforma-se no bestial, o familiar no irresolúvelmente críptico e o amor na morte, tudo isto observado, como tantas vezes em *Lygia*, pelos olhos semicientes de uma menina em vias de perder a inocência e ser amaldiçoada com gnose.

Agora vem, vamos dormir naquele banco. Vem, Ana. . . .

Depositou-a no banco e sentou-se ao lado. . . .

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

— Sopra o vento e a gente vira outra coisa.

— Que coisa?

— Sei lá. . . . Queria ser um passarinho

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

— É curta.

O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. . . . Aproximou-se do banco vazio. . . . agachou-se para ver o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra. (*M*, 62-64)¹⁸

E em “*Eu Era Mudo e Só*,” a esposa inconveniente—inconveniente, embora, algo inesperadamente, por ser demasiado perfeita, carinhosa, atenciosa—é eliminada num daqueles momentos inesperados de transposição do real familiar para o fantástico:

nesse instante exato eu gostaria que ela estivesse morta. . . . Ergo o olhar até Fernanda. A mãe de minha filha. Minha companheira há onze anos, pronta para ir buscar aspirina se a dor é na cabeça, pronta para chamar o médico se a dor é no apêndice. Sou um monstro. . . .

Ela então inclinou a cabeça sob o halo redondo do abajur e recomeçou a ler. Que quadro! . . . Guardo o postal no bolso. Fernanda ficou impressa num postal, pronto, posso sair de cabeça descoberta e sem direção: ninguém me perguntou para onde vou nem a que horas devo voltar e se não quero levar um pullover—ah! maravilha, maravilha. (*ABV*, 179-80)

Até aqui, quer em “Venha Ver o Pôr-do-sol,” quer em “Lua Crescente,” quer em “Eu Era Mudo,” está bem de ver, nada de excessivamente inesperado, visto que em toda a longa tradição da narrativa ocidental, o crime de paixão, com algumas notáveis exceções (Medeia, Clitemnestra) obedece à tradição que dita que o homem ou mata ou salva a donzela, e que esta se deixa ou matar ou resgatar, em ambos casos assegurando que ao sujeito masculino pertence o monopólio do poder e à mulher as limitações de dependência da agência alheia. O que, aliás, só lhes fica bem a ambos, porque manda a regra que o protagonista masculino, para bem ou para mal, é o sujeito da ação (herói ou rufião), enquanto que a heroína, para bem ou para mal, viva ou morta, permanece perpetuamente o objeto. É assim nas fábulas infantis, nos romances de cavalaria medievais, no romance gótico oitocentista, no romance policial contemporâneo e nos filmes de horror, nos quais, quer se trate de princesa sequestrada, castelã sitiada, donzela vampirizada ou heroína ameaçada, ao morrer esta faz o que lhe compete, só ganhando pela transição: “A morte de uma mulher bela é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo, e os lábios mais adequados para tal tema são, indubitavelmente, os de um amante enlutado” (Poe, 265).

Como entender, então, um mundo virado às avessas como o desta escritora, em que um longo desfilarm de jovens machos com tudo a esperar da vida, a perdem inexplicavelmente, de forma mais ou menos misteriosa, mais ou menos sinistra, e quase sempre às mãos daquelas que supostamente os amam?¹⁹

O Coração do Companheiro

*Querida, ao pé do leito derradeiro,
Onde repousas desta longa vida,
Aqui venho e virei pobre querida,
Trazer-te o coração do companheiro.*
Machado de Assis

No belo poema de amor de Machado a Carolina Augusta, a intenção era clara e a falecida lamentada, mas por que não dar-lhe agora uma voltinha, quer no que diz respeito ao sexo de quem morreu, quer à causa? Não é como se a própria Lygia não tivesse no passado feito perfidias semelhantes aos enredos do seu colega, o bruxo do Cosme Velho.²⁰ Quase invariavelmente, nesta escritora, onde um protagonista mais ou menos jovem (quase nenhuns chegam a velhos) é introduzido

no elenco, convém esperar leitos prematuramente derradeiros. “Herbarium,” “Apenas um Saxofone,” “A Estrutura da Bolha de Sabão,” “A Presença,” “A Caçada,” “As Pérolas,” “O Jardim Selvagem,” “A Mão no Ombro.” A lista é inquietantemente longa, e, a partir de certo ponto, tenebrosamente previsível. E as circunstâncias abrangem um panorama que se alonga desde instâncias mais ou menos circunstanciais (enfermidades e mortes de causa natural), por via de mortes em circunstâncias suspeitas (incluindo o incitamento ao suicídio) e finalmente homicídio, detetado ou não. Mesmo no caso de inofensivas mortes de causa natural, como por exemplo em “As Pérolas,” a paisagem emocional de Lygia não renuncia ao luxo de uma certa crueldade, quanto mais não seja a imposição ao futuro finado do espetáculo antecipado do mundo num futuro cruelmente próximo em que ele, mesmo antes de morrer, já foi substituído: “Lavínia, não me abandone já, deixe ao menos eu partir primeiro!” (ABV,187).

As vítimas podem ser pais ou filhos, irmãos ou primos, amantes, esposos ou ilustres desconhecidos. O denominador comum é serem homens, e o fator incommum é serem todos eles meninos nas mãos de bruxas as quais, ou por omissão ou por comissão, participam, ou pelo menos com arrepiante interesse observam, o desenrolar da destruição. Como gatos e ratos? Em *Verão no Aquário*,

vi um retrato assim do meu pai: um menino débil e louro . . . O olhar ainda limpo do rancor pela bem-amada que havia de traí-lo um dia, pela mãe falhando no momento em que não podia falhar, pelo amigo que não era amigo, por Deus que não apareceria para salvá-lo quando ele próprio se erguesse para ferir o próximo assim como fora ferido também. Os ídolos ainda estão inteiros. O menino então sorri e nem o inimigo mais feroz resistirá a esse sorriso de quem se oferece tão sem defesa. (VA, 26)²¹

Vela por Mim

Num dos ensaios inclusos no volume *Literatura e Mal*, Georges Bataille propõe que a sexualidade e a reprodução levam à transformação do único no múltiplo, ao sacrifício do Eu para fins da criação de um Outro, e por conseguinte assinalam não a imortalidade, mas antes a morte enquanto perda do indivíduo na sua singularidade (Bataille 13-31). A Deus é possível a quadratura do círculo, ou seja, é concebível ser simultaneamente único e infinito, mas no pelouro humano a transição de um para dois, ou de um para muitos, inerente no facto da maternidade, denota possivelmente a dissolução. Será talvez daí que origina, par a

par com a consciência da fragilidade do que é carne da sua carne, o impulso por parte da progenitora de fazer mal ao novo ser que, pelo mero facto de existir, torna aparente a vulnerabilidade daquela enquanto individualidade previamente estanque? No reino da selva (em jardins selvagens), nunca é boa ideia dar parte de fraco. E isso leva-nos em linha reta à questão de mães, ou figuras maternas, e dos seus meninos, na obra de Lygia: “Os homens não se cansam de procurar novas formas de exprimir o ímpeto violento devido ao qual se sentem atraídos para a mulher, mas par a par com este desejo, são impelidos pelo pânico de que através da sua agência possam morrer e desintegrar-se” (Horney, 134).

A teoria psicanalítica pós-Freudiana, incluindo a obra de Melanie Klein (1997), Dorothy Dinnerstein (1987) e Nancy Chodorow (1985), discerne na figura da mãe o terror do ponto iniciático, de uma vida finita e por isso condenada a perecer. Se para o recém-nascido a mãe se afigura toda-poderosa, fonte de tudo o que é tanto benigno como maligno, potencialmente ameaçando a sua existência e apontando para a possibilidade da morte, essa dualidade persistirá no inconsciente do adulto como a ambivalência do desejo de um regresso àquele ventre materno edénico mas, paradoxalmente, aniquilador. A mãe que recorda a dependência absoluta na infância reaviva a memória dessa impotência, dessa iniciática existência rudimentar, inquietantemente próxima do Nada que antecedeu o Ser: estado perigoso, sinónimo do caos, da desordem, da fantasia desregrada, e para o qual a solução, lacanianamente, é a separação edipiana do reino materno, e a trajetória em direção à identificação com o pai, cujo pelouro e cuja lei inauguram a vigência da masculinidade, da linguagem, da lógica e da razão.

Em Lygia, o mundo da fantasia e do fantástico (no sentido de antinatural ou sobrenatural da palavra), ou seja, da desrazão, pode levar, como veremos adiante (“A Presença,” “Seminário dos Ratos,” “As Formigas”), a cenários de apocalipse (o fim do mundo).²² Mas a maldade bem entendida, como já ficou dito, começa por casa. Se a intenção é precipitar o fim do mundo, que sítio melhor para começar do que junto daqueles que, segundo os reconhecidos interesses do *commonweal* (bem público) são senhores dele: os jovens (não os velhos), os filhos (não as filhas), os homens (não as mulheres), os fortes (não os fracos), os belos (não os feios).

Em “Apenas um Saxofone,” a melancolia de uma existência estéril é exacerbada pelo choque de uma morte escandalosamente sem sentido. Neste conto, o cenário de abertura apresenta-nos Luisiana, uma mulher de certa idade, criatura de nome estrangeiro, “peregrina em terras estranhas” (Atos 7:6), bem-posta na vida mas dela alienada.

Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi que já esteve incrustado no umbigo de um xá famosíssimo, até há pouco eu sabia o nome desse xá. Tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio que me dá aulas sobre doutrinas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo. (ABV, 38-39)

Tudo neste mundo, à primeira vista luxuoso, é afinal falso, desde a sua castelã autodefinida como “puta erudita” (ABV, 35), até à decoração sumptuosa de uma mansão possuída a preço do próprio corpo, até a um decorador tragicamente forçado pelas exigências da profissão a fingir ser o que mais frequentemente os que o são fingem não ser:

Fomos escurecendo juntas, a sala e eu. Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretensiosa. E sobretudo rica, exorbitando de riqueza, abri um saco de ouro para o decorador se esbaldar nele. E se esbaldou mesmo, o veado. Chamava-se Renê e chegava logo cedinho com suas telas, veludos, musselinas, brocados, “trouxe hoje para o sofá um pano que veio do Afeganistão, completamente divino! Di-vino!” Nem o pano era do Afeganistão nem ele era tão veado assim, tudo mistificação, cálculo. Surpreendi-o certa vez sozinho, fumando perto da janela, a expressão fatigada e triste de um ator que já está farto de representar. (ABV, 36)

Nada é o que parece, nem a cronologia narrativa que, tendo-nos apresentado a protagonista, prontamente nos arremessa em *flashback* para um passado em que o monstro que ela virá a ser nos aparece ainda em embrião. Embrião que é, aliás, como veremos, uma das fórmulas mais apetecidas para inspirar terror na obra desta autora: o malefício em gestação mas já imparável, ilimitável na sua futuridade, resultando aqui, num passado/futuro remoto na morte do amantíssimo e vulnerável Xenofonte:

Se você me ama mesmo, eu disse, suba então naquela mesa e grite com todas as forças, vocês são todos uns cornudos, vocês são todos uns cornudos! E depois desça da mesa e saia mas sem correr. Ele me deu o saxofone para segurar enquanto eu fugia rindo, não, não, eu estava brincando, isso não! Já na esquina ouvi seus gritos em pleno bar, “cornudos, todos cornudos!” . . . Outra noite—saíamos de um teatro—não resisti e perguntei-lhe se era capaz de cantar ali

no saguão um trecho de ópera, vamos, se você me ama mesmo cante aqui na escada um trecho do *Rigoletto*! Se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um vestido novo! Ele agora tocava em mais lugares porque eu estava ficando exigente, se você me ama mesmo, mesmo, mesmo... . . . Pensei em abandoná-lo mas não tive forças, não tive, preferi que nosso amor apodrecesse

Enrodilhado na cama, ele tocava em surdina. . . . Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente. (ABV, 44-45)

Moços e saxofones, aqui e em outro conto com justamente esse título (“O Moço do Saxofone”), são uma combinação malograda.²³ Mais frequentemente, porém, a tarefa de destruição não é delegada ao próprio (“saia e se mate imediatamente”), mas desempenhada por aquela mais diretamente interessada, contando-se esta quase sempre entre os familiares mais próximos do defunto-a-vir. Em “Herbarium,” o amor sem retorno, como é regra, transforma-se em ódio mortífero. Nesse aspeto nada de novo, e antiquíssimo, também, é o ato antinatural mas não incomum em Lygia, do homicídio consanguíneo. Neste conto, uma mocinha ainda quase criança, que ao seu ponto de vista nos recruta por meio da narrativa na primeira pessoa, concebe uma paixão não reciprocada pelo primo em visita de convalescença de uma doença não especificada. Este é jovem, belo, de uma idade que o coloca no pelouro edipiano de irmãos mais velhos ou pais. Como muitíssimos outros objetos de amor em Lygia (“A Estrutura da Bolha de Sabão,” “Noturno Amarelo,” “Os Objetos,” “O Jardim Selvagem,” os outros contos já acima mencionados), o ambiente é evocativo de uma fábula para crianças, com todos os elementos de terror, sortilégio e mistério, e toda a simbologia e literalidade tenebrosa da morte ceifeira. De regresso de uma excursão em que recolhera folhas destinadas ao *herbarium* do primo, a jovem heroína presencia a reunião entre aquele e a namorada que o viera buscar de regresso à cidade:

No tufo raso vi uma folha que nunca encontrara antes, única. Solitária. Mas que folha era aquela?

Tinha a forma aguda de uma foice, o verde do dorso com pintas vermelhas irregulares como pingos de sangue. Uma pequena foice ensanguentada Escondi a folha no bolso, peça principal de um jogo confuso. Essa eu não juntaria às outras folhas, essa tinha que ficar comigo, segredo que não podia ser visto. . . .

Através do vidro (poderoso como a lupa) vi os dois. . . . Ele, de pé e um pouco atrás da cadeira [dela], acariciando-lhe o pescoço

Estendi-lhe o cesto, mas ao invés de segurar o cesto, segurou meu pulso: eu estava escondendo alguma coisa, não estava? O que estava escondendo, o quê? . . . Enfiei a mão no bolso e apertei a folha, intacta a *umidade da ponta aguda* . . . Ele continuava esperando, e então? No fundo da sala, a moça também esperava numa névoa de ouro, tinha rompido o sol. Encarei-o pela última vez, *sem remorso, quer mesmo?* Entreguei-lhe a folha. (SR, 47-49, itálico nosso)²⁴

O estratagema do uso da primeira pessoa narrativa pode servir, como já se viu, para encurralar o leitor num beco de cumplicidade involuntária, como espectador de um crime impossível de travar. O espetáculo encenado frequentemente inclui uma *femme fatale*, a destruição sem sentido de um belo e prometedor mancebo, e uma jovem que testemunha o “crime” mas não o pode salvar. É este o guião de “A Estrutura da Bolha de Sabão” (OMC) e “O Jardim Selvagem” (M).²⁵ Duas mulheres misteriosas, versões femininas do Barba Azul tradicional, desposam e depois destroem os seus frágeis companheiros.

Mortes Anunciadas

Ambos os contos são narrados na primeira pessoa por duas protagonistas cujo papel nunca passa do de espetadoras impotentes perante a agência de duas mortíferas comparsas. Em “A Estrutura da Bolha de Sabão,” uma antiga namorada testemunha a aniquilação do seu etéreo amigo, um cientista sonhador cuja vida é consagrada ao estudo do fenómeno epónimo. A esposa deste, “bonita, sem dúvida, mas um tanto grosseira, fora casada com o primo de um amigo, um industrial meio fascista que veio para cá com passaporte falso, até a Interpol já estava avisada, durante a guerra se associou com um tipo que se dizia conde italiano mas não passava de um contrabandista” (OMC, 133), dá credibilidade a estas suspeitas, visto que a atmosfera de “ciúme [que] foi tomando forma e transbordando espesso como um licor azul-verde, do tom da pintura dos seus olhos” (OMC, 132) coincide com a doença súbita do companheiro, a que se segue, para a antiga namorada, a epifania temida. Numa visita ao doente e à esposa, cujo ciúme, aliás, já então se desvanecera sem explicação (a missão uma vez cumprida, o ciúme perde a razão de ser), aquele “duas vezes empalideceu, ficou quase lívido. Comecei a sentir falta de alguma coisa, era do cigarro? Acendi um e ainda a sensação aflitiva de que alguma coisa faltava, mas o que estava errado ali? . . . Então descobri o que estava faltando, ô! Deus. Agora eu sabia que ele ia morrer” (OMC, 135).

Jardim Selvagem ou Selva *Tout Court*?

Foi uma infância meio selvagem, livre, e na qual se destacou a figura principal de uma pajem preta, adolescente desbocada e sexual que me fazia confiança e contava histórias, centenas de histórias de lobisomens, almas-penadas, antiquíssimos mortos que se levantam chocalhantes e lá vinham com seu canto fanhoso até nossa porta.²⁶

A tal “infância meio selvagem” de Lygia coaduna-se com posteriores escritos em que desfilam sucessivas heroínas vindas não se sabe de onde e, tal qual essa pajem, eventualmente desaparecidas não se sabe para onde, deixando atrás de si rastros concreta ou metaforicamente sangrentos; ou seja, um pouco como aquelas histórias por aquela transmitidas em linhagem feminina-matrilinear à mocinha Lygia que com tanto proveito as herdou.

O “Jardim Selvagem” apresenta-nos outra colegial arrepiante (ecos de “Herbarium”), observadora interessada de um crime indetetável (outro suicídio “induzido” por vontade alheia, como o do frágil Xenofonte), numa cadeia de contágio moral que principia com uma das clássicas protagonistas de Lygia, e se repetirá ao longo da obra da escritora. No conto a que a sua descrição dá nome, Daniela, objecto de fascinação da mocinha Ducha, “é assim como um jardim selvagem.” (M, 49)

Daniela: na versão masculina, nome bíblico; na feminina, nome pouco comum, e que por isso dá que pensar. Dá que pensar, mas nem sequer é necessário que nos afastemos muito do original, porque o Daniel bíblico é ele próprio um carácter algo inquietante: supremamente certo dos seus direitos (“Deus é o meu juiz”),²⁷ forasteiro em terras estranhas onde, não obstante, amansa quer leões quer monarcas hostis, mesmo quando lhes interpreta sonhos agourentos, lhes prevê o apocalipse e os força a enfrentar as duras verdades escritas no muro por mão divina (a única autoridade que ele reconhece, Daniel 5:26-28). Que charme perigoso, o deste Daniel. Que arrogante invencibilidade. Se perante ele até potentados bíblicos sucumbem, quanto mais, perante a sua encarnação feminina, o delicado Ed, frágil homem-criança desde sempre apaparicado por titis solteironas, que na infância “tinha pavor do escuro” (M, 50), e “cujos sonhos eram todos horríveis” (M, 50). Daniela, a noiva misteriosa com quem Ed se casa sem participar (e sem que o possam nem avisar nem impedir), tem todos os sinais de uma compactuante com Satanás: é suspeitosamente imune a sinais

de envelhecimento (“lindíssima” embora “meio velha,” M, 51); possui fortuna de proveniência incerta (“consta que ela se veste nos melhores costureiros, só usa perfume francês, toca piano,” M, 51, tal qual o misterioso gato da fábula—*era uma vez um gato maltês, tocava piano e falava francês*); “anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão, nem dentro de casa . . . já amanece com ela” (M, 52, sinal porventura de polidactilia, a marca das bruxas); e é dada a rituais estranhos: “montar [cavalo] em pêlo . . . feito índio,” M, 55; “quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata,” M, 51; “até na cascata usa uma luva de borracha,” 55).

Daniela tem, ademais, o dom da telequinésia, fazendo mover objetos (“uma noite a mesa do jantar virou inteira,” M, 55), e cativa até os leões mais contumazes, incluindo, de início, a tia Pombinha. Todos, de facto, com a exceção do cão de Ed (o seu mais fiel amigo, a quem “só faltava falar,” M, 55), animal porventura de instintos impérvios às suas artes de sedução, e que ela mata sem hesitação:

Encostou o revólver na orelha e pum! Matou assim como se fosse uma brincadeira... não era para ninguém ver, nem 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 que 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, [só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo], que a morte para ele era um descanso. (M, 54)

Nestas circunstâncias, o que se segue é apenas o que se esperaria: “tia Daniela telefonou da chácara para avisar que tio Ed estava muito doente” (M, 55), e adiante, “seu tio Ed se matou hoje de manhã! Se matou com um tiro!” (M, 56) A reação de Duchá, mocinha ela própria algo inquietante (alter ego em embrião de Daniela e talvez sua sucessora), confirma as nossas suspeitas (“um tiro no ouvido?” M, 56) e franqueia ainda acesso a outras paisagens se possível mais perturbantes.

Daniela, tal como o seu xará bíblico, herda um reino deste mundo, mas também porventura um do outro, sobrenatural. E como qualquer monarca providente, lega-o por sua vez a quem lhe siga nas pisadas: neste caso, por via de linhagem matrilinear (ou seja, alheia ao imperativo das genealogias masculinas), a Duchá, sua sobrinha não-consanguínea, aprendiz de feiticeira, e já comprovadamente capaz de administrar à tia, destrojada pela morte de Ed, cinquenta gotas de um calmante, em vez das quinze recomendadas (“carrega[ndo] no açúcar para disfarçar o gosto” M, 55).

Eu chegava da escola quando Conceição veio correndo ao meu encontro: . . .

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 porque ele fez isso, Conceição?

— Ninguém sabe. . . . Você . . . 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. (M, 56).

Tantas Mortes

Em *A Noite Escura e Mais Eu*, o “e,” tal como o “y” em outras circunstâncias, é o nó do problema. Em noites escuras, não é de surpreender que “eu” tenha medo; é, porém, verdadeiramente surpreendente que “eu” seja um *partner in crime*, comparsa de não identificadas malfetorias. O “e,” ademais—a noite escura e mais eu—é o signo da cumplicidade: eu e eles, sejam *eles* quem forem. Durante a noite escura é quando se cometem atos inaceitáveis à luz do pleno dia: o abandono de mortos por enterrar (“Dolly”); a eutanásia (voluntária, é certo, mas que ainda assim a lei condena: “Boa Noite, Maria”); bruxarias inexplicadas, com tonalidades de lesbianismo e/ou adultério prévio (“O Segredo”); e indiferença ou, quem sabe, regozijo que se aproxima da psicopatologia infantil em relação à morte de pais e irmãos (“A Rosa Verde:” “Eu sou órfã, gritei,” NE, 158).²⁸

Em “Você Não Acha que Esfriou?,” Kori ama Armando que com ela é impotente porque ama Otávio, o qual casou com Kori pela sua fortuna mas a atraiçoa com outra mulher, que dele engravida. Ao som fatídico dos acordes da *Carmen*, abre-se o pano da ribalta, não para esse nascimento, mas para um desenlace tenebroso com tonalidades de uma metafórica morte anunciada, a do doce Armando que cuida do bem-estar de todos, até da esposa do homem que ama, velando pelo conforto dela, tocando a música de que ela gosta, oferecendo-lhe carinhosa hospitalidade, tentando até dormir com ela por uma questão de boa educação, e a quem ela agora desfecha o golpe de misericórdia (a vingança da mulher rejeitada) quando lhe revela que Otávio, até então mulherengo descuidado, está agora verdadeiramente apaixonado. Kori, em eco da Luisiana de

“Apenas um Saxofone,” destrói o frágil objeto do seu desejo, e ao fazê-lo destrói-se também a si própria: tal qual o oruboros (a serpente com a cauda na boca), ou o escorpião que quando encurralado se pica a si mesmo e morre. Tudo isso, como diriam as nossas avós, “coisas muito feias, credo!” Feias como uma noite de trovões, escura e de trovões, embora até estes tenham uma inegável beleza para quem goste de ter medo. Para o tipo de pessoa que gosta de histórias e filmes de horror. Para quem goste de ler Lygia, seja com a letra “y” ou “i,” ou até “e,” ou com uma mistura de todas elas, fervendo numa sopa borbulhante: Ligeia, como aquela heroína arrepiante de Edgar Allan Poe, escritor e poeta já citado, necrofilicamente obcecado com donzelas mortas a cujo extermínio os belos defuntos de Lygia oferecem porventura retaliação.

Onde estiveste de noite?

II—OUTROS MUNDOS: DEUS E O DIABO

Vi com os meus próprios olhos a Sibila, em Cumas, pendurada num jarro; e quando os moços lhe perguntaram: “o que desejas, Sibila?” ela respondeu: “desejo morrer.”

Petrônio, Satiricon

Numa atmosfera de mistério em que as indicações de bruxaria são claras, o apelo feito aos parâmetros do fantástico provoca duas reações por parte do leitor, ou, mais exatamente, nestes casos, da leitora: incompreensão e participação. O género do fantástico abre a quem o lê mundos de possibilidades alternativas em que se harmonizam os elementos do proibido e do desejado:

Ao expressar o desejo, a fantasia pode operar de duas maneiras . . . : pode narrar, manifestar ou [representar] o desejo . . . , ou pode expulsá-lo quando ele prova ser um elemento perturbador, uma ameaça à ordem cultural Em muitos casos, a literatura fantástica cumpre ambas as funções simultaneamente Desta forma, a literatura fantástica aponta para ou sugere a base sobre a qual repousa a ordem cultural, pois desvenda, de relance, a desordem, a ilegalidade, tudo o que se situa fora da lei, alienado dos sistemas de valores ortodoxos. O fantástico aponta para o não-dito e para o invisível cultural: o que foi silenciado, elidido, apagado e negado . . . Fala da tentativa impossível de realizar o desejo, de tornar visível o invisível e de descobrir a ausência (Jackson, 18, tradução nossa).

Para Jean-Paul Sartre (135-40), a função do fantástico é transformar o mundo, este mundo, ao invés de inventar alternativas (de natureza por exemplo mágica, sobrenatural ou extraterrestre), enquanto que para Maurice Lévy quando imaginamos o fantástico substituímos ao nível da imaginação aquilo que perdemos ao nível da fé. Ouçamos ainda Tzvetan Todorov:

Num mundo que é realmente o nosso mundo, o mundo que conhecemos ocorre algo que não pode ser explicado pelas suas leis Quem participar nesse evento deve optar por uma de duas explicações possíveis: ou é vítima de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação—e essas leis por conseguinte, permanecem estáveis—ou então o evento de fato ocorreu, faz parte integrante da realidade, mas essa realidade, verifica-se agora, é controlada por leis que afinal nos são desconhecidas. . . . O fantástico ocupa a duração dessa incerteza O fantástico é o nome que damos à hesitação de quem, apenas conhecendo as leis naturais, enfrenta um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 25)

Para Lygia, as barreiras entre o real e o imaginário não são nem por sombras estanques, ou pelo menos ela pede-nos que suspendamos o nosso ceticismo acerca dessa possibilidade. Às vezes o ceticismo funciona, até bem de mais. Façamos agora um pequeno desvio por paragens que põem à prova a credulidade e a boa vontade de quem ler o que se segue. A conclusão será que quem agora aqui escreve é ou mentirosa ou tonta. Paciência. Correndo embora o risco ou de acusações de falsa ingenuidade ou de estereótipos acerca de portugues típicos, o que se relata abaixo não é mentira. A única circunstância extenuante para a obtusidade aqui confessada é que, num volume intitulado *Invenção e Memória*, lido pela primeira vez de boa-fé como uma compilação de ambos géneros, e em que uma narradora na primeira pessoa (e cujos dados biográficos, ademais incluíam ser ela, tal como a própria Lygia, estudante de Direito em S. Paulo) relata os acontecimentos detalhados em “A Dança com o Anjo,” encontrávamos, possivelmente, no pelouro da autobiografia. De boa-fé foi a história do anjo relatada nessas páginas lida e repetida a familiares e amigos. Que se riram muito e aconselharam mais juízo e menos prontidão a cair em lérias. A que se seguiram, por sua vez, afirmações apressadas por parte desta vossa autora, de que claro que os anjos não existem, mas, mas, mas... E depois, após mais investigações, a realização de que afinal a história era mesmo isso... uma história. Uma história da carochinha, um conto, uma fantasia.

Ou será que não? Talvez não? Lygia, será que com a verdade nos engana? Para benefício do que se segue, digamos que sim. *Double bluff*? Digamos que sim e para a frente: em “A Dança com o Anjo,” uma jovem estudante de Direito, tendo alcançado dos pais, estes algo contra vontade, autorização para assistir a um suposto “jantar sério, homenagem ao nosso professor” (IM, 23)²⁹ em certo Primeiro de Agosto, vê-se em perigo de ser apanhada num pindura. O pindura, como é sabido, ocupa aquele lusco-fusco entre o lúdico e o criminoso, entre o moral e o imoral, no decurso do qual jovens Paulistas, aprendizes da lei (estudantes de Direito), se situam temporariamente (um dia por ano) fora dela, com o objetivo, porém profundamente ortodoxo (pelo menos segundo uma ideologia capitalista), da exploração dos trabalhadores por uma elite (a fuga, sem pagar a conta, de restaurantes onde previamente se banquetearam). Confuso? Para Lygia (digamos que era mesmo Lygia), nesse Primeiro de Agosto, a situação poderia ter-se complicado. A salvação (mas será que é mesmo esse o *mot juste*, no que diz respeito ao resgate de uma futura jurista em risco de ser apanhada em infração da lei?) aparece na pessoa (“pessoa” sendo quase de certeza não o *mot juste*) de um anjélico moço de cabelos louros e olhos azuis, de origens obscuras mas que dança como se tivesse asas, toca violino (que é, aprendemos adiante, “o instrumento preferido do Anjo Decaído,” IM, 28), e possui o dom da profecia:

Mas o que está acontecendo?—perguntei . . .

— Isto é um pindura, minha querida [disse ele], vai acabar muito mal. . . . Tome um táxi lá em baixo e agora vai! . . . Ouvi então sua voz já remota mas singularmente próxima, O dinheiro está na bolsa! . . . Então ouvi as sirenes aflitas dos carros da polícia chegando com estardalhaço. Entrei toda encolhida no táxi . . . apertando [a minibolsa preta ... no feitiço de um missal] que nem precisei abrir porque sabia que a exata quantia da corrida já estava ali. (IM, 27)

Depois dessa noite, o “anjo da guarda” (ou servente de Satanás, dependendo do ponto de vista), desapareceu sem deixar rasto.

Para Freud, a declaração de um tabu assinala, por definição, um ato não, como se pressuporia, repugnante (visto que o que é repugnante não necessita ser interdito para não ser praticado—não é necessário declarar a ingestão de fezes ou de urina tabu, porque com ou sem tabu ela não é cometida) mas, pelo contrário, simultaneamente temível e sedutor.

Os tabus, devemos supor, são proibições de antiguidade primeva que foram, em certa época, externamente impostas a uma geração de homens primitivos; devem ter sido calcadas sobre eles, sem a menor dúvida de forma violenta, pela geração anterior. Essas proibições devem ter estado relacionadas com atividades para as quais havia forte inclinação.³⁰

Incluindo, está claro, contacto com personagens sagradas. Como por exemplo anjos? Que depreender, então, na prosa de Lygia, da posição moralmente ambígua de espectadoras intra—e extra-diegéticas (a delas, e por associação a nossa), perante um espetáculo o qual por enquanto contemplamos de fora, embora com o qual a qualquer momento possamos passar a comp(atuar)?

O Menino da sua Mãe

No plaino abandonado,
 Que a morna brisa aquece . . .
 De balas trespassado,
 Duas de lado a lado . . .
 Jaz morto e apodrece,
 O menino da sua mãe.
 Fernando Pessoa

Passemos agora a dois contos que, de diferentes formas, tomam o tema do nascimento e da morte de Jesus, e do momento iniciático do Cristianismo como o ponto de partida para o bloqueio de uma variedade de noções de origem no sentido quer metafísico quer temporal do termo (o conceito de criação divina e patriarcal oriunda num Deus/Pai e transmitida a um seu descendente ungido como tal neste mundo e no outro).³¹ Na primeira história, “Natal na Barca,” a voz narradora na primeira pessoa, tardiamente divulgada como pertencente a uma protagonista do sexo feminino, atravessa num barco misterioso um trecho de água (Aqueronte? Estige? Triângulo do Diabo?)³² na companhia de uma madona demoníaca que, de bebé nos braços, assusta o narrador com o relato da morte do seu primogénito. Nesta versão revisionista do Divino Verbo, o sagrado Filho morre sem hipótese de ressurreição às mãos de uma madona iconoclasta. Trata-se aqui do fim de um mundo, especificamente o Judio-Cristianismo em que se alicerça a cultura ocidental. Abracadabra, inaugure-se o pelouro do fantástico.

Em “Natal na Barca,” a narradora apercebe-se que o bebê nos braços da insólita madona, tal como o primeiro filho antes dele, também está morto.

A consciência desta morte abre as comportas a duas heresias. Primeiro a hipótese de ser o Filho de Deus afinal mortal. E segundo, a possibilidade de ser ele (e a Divindade cuja essência aquele integra dentro da realidade do Verbo feito carne) substituível por um segundo filho. Elaboremos: para Annemarie Schimmel, na cosmogonia judaico-cristã,

[o número] um tornou-se o símbolo do Um primordial, a divindade sem alternativa, a existência não-polarizada. A unidade real, porém, é inconcebível, porque assim que o Eu pensa em si, produz uma dualidade: o observador e o observado. . . .

Para [Plótino], o Deus Único está para além de todas as formas, porque as formas expressam multiplicidade. . . . E já que Deus é a raiz e a pressuposição de tudo, Ele é também a Unidade absoluta . . . , único no seu ser. (Schimmel, 42-43)

A catástrofe da morte de um segundo filho (ele próprio, por conseguinte, algo herético—visto dever ser impossível vislumbrar a hipótese de dois Messias, em vez daquele supostamente único, inimitável, insubstituível), no decurso de uma mortífera Consoada, não é remediada pela eventual conscientização por parte da narradora, de que o protagonista desta tenebrosa Natividade afinal está vivo: a hipótese da sua mortalidade uma vez articulada, permanece como imaginável (possível) em terrível perpetuidade no contexto de uma cosmogonia em que duvidar é pecar.

“Natal na Barca” “responde a uma pergunta com outra” (ABV, 136), e o resultado, que é também o ponto de abertura da história, nega a barcaça como o local de qualquer possibilidade que não seja a do silêncio absoluto:

Não quero *nem devo* lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. *E que me sentia bem naquela solidão.* . . . Já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem combinava mesmo com uma barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada . . . Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal. (ABV, 135-6, *italico* nosso)

Se o imperativo Judaico-Cristão proclama que no princípio era o Verbo, estamos aqui perante um silêncio que porém não é a impotência mas antes um princípio (em ambos os sentidos do termo) diferente. A barca rudimentar, simulacro daquele antigo estábulo paupérrimo aqui metamorfoseado em presépio horripilantemente profano, não oferece nem doutrina nem certezas. A base em que assenta não é fixa mas flutua; os seus ocupantes são no mínimo inquietantes (“um velho, uma mulher . . . 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 aspeto de uma figura antiga,” 135); e o destino previsto quase de certeza não é a bem-aventurança eterna. O efeito geral, desestabilizador e mórbido, evoca antes outras associações intertextuais, acarretando a mesma ameaça: uma mãe porventura satânica ou no mínimo perpetuamente de luto (o manto é escuro, não o azul celeste da iconografia mariânica tradicional) por um filho que neste evangelho alternativo está eternamente (hereticamente) morto; e uma Segunda Vinda anunciadora não de salvação mas de desespero a vir:

Certamente que uma revelação se aproxima;
 Certamente que a Segunda Vinda se aproxima.
 A Segunda Vinda! Apenas profiro essas palavras
 Uma vasta imagem do Spiritus Mundi
 Me perturba a vista . . .
 A escuridão cai de novo; mas agora sei
 Que vinte séculos de sono empedernido
 Se reduziram a pesadelo ao embalar de um berço,
 E que besta bruta, o seu reino enfim presente,
 Se arrasta para Belém para ser dada à luz? (Yeats, 210-11)

Era Natal, (ABV, 135-6), mas o que a figura da Virgem/Mater Dolorosa revela é a heresia do vácuo criado pelo abandono divino (“Pai, porque me abandonaste?”), aqui reproduzido num contexto secular (“Meu marido me abandonou” ABV, 137). Este universo desocupado de presença paterna dá lugar a metafísicas (fantasias, feitiçarias) alternativas, de caráter essencialmente feminino. Emasculador? Aqui e adiante, em “Missa do Galo,” como se verá, o *Fiat lux* introduz um reino assustador de trevas: uma noite de consoada transmutada em convénio de bruxas, uma Divindade ausente e um filho (ou dois) que em vez de arautas da salvação e vida eterna anunciam a inevitabilidade de perdas repetidas *ad infinitum*: “a nossa

jornada ao passado acabou... A lenda inicial do cristianismo está feita, vai findar o mundo antigo!” (Queirós, 1887, 210).

O meu primeiro [filho] morreu o ano passado.

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-me para o rio. 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. (ABV, 140)

As vítimas deste novo arranjo, como seria de esperar, verificam-se ser o Pai, divino ou temporal, agora irrelevante porque esquecido ou desertor, e o filho morto e abandonado. A aparente resignação da *mater dolorosa* é à primeira vista exemplar (“Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados! Bem-aventurados os mansos, porque possuirão a terra!” Mateus 5: 4-5).

La contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? (ABV, 138)

A reação menos serena da narradora (“uma obscura irritação me fez sorrir,” ABV, 138) dá lugar adiante ao entendimento de que esta madona tem mais que se lhe diga: “Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência?” (ABV, 138). Inconsciência, talvez, ou falta de consciência, ou uma consciência apenas entendível como “a tal fé que removía montanhas...” (ABV, 139): de carácter imponderável, pouco natural, porventura menos ortodoxo do pareceria à primeira vista. Neste cenário de bruxarias em que nem tudo é o que parece, aprendemos que o primogénito morreu porque, como fica bem ao filho de tal mãe, não resistiu à tentação oferecida por Satanás e tentou voar: “Se tu és o Filho de Deus, lança-te de aqui abaixo; porque está escrito: Que aos seus anjos dará ordens a teu respeito, E tomar-te-ão nas mãos” (Mateus 4:6); “Subiu no muro, estava brincando *de mágico* quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos” (ABV, 137, *itálico nosso*).

Tentou voar e fracassou, mas até os aprendizes de feiticeiros (feiticeiras) têm direito a repetir o exame, especialmente num mundo agora tão transformado que nem mesmo as montanhas se deixam ficar no seu lugar. Um mundo em que nem Deus nem pais são de fiar, em que as mães tomam as rédeas nas mãos, o freio nos dentes, e nos arremessam, a nós e aos seus próprios filhos, para paragens desconhecidas. O resultado é um mundo de linhagens masculinas abolidas e de conluios femininos em guerra com a demiurgia original, o espetáculo de um Deus desaparecido, de um S. José degradado, de meninos que não passaram quarenta dias no deserto mas quatro anos no mundo, e que não conseguiram resistir à tentação de se jogar de muros (nem sequer pináculos, nem sequer muito altos, apenas que chegasse para desprovar o estatuto divino desses filhos eminentemente mortais).

Por fim, contudo, como aliás faz sentido nos equívocos universos (múltiplos, porque há sempre mais do que um único mundo) de Lygia, talvez permaneça afinal de contas uma possibilidade de ressurreição, de restauração do protótipo original:

Inclinei-me. A criança abraça os olhos—aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar.

— Então, bom Natal!—disse ela. (ABV, 140)

Bom Natal? Talvez. “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita” (Gênesis, 1:3)? “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus (João 1:1)? Mas em Lygia, por fim, permanece sempre uma alternativa mais tétrica: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor *tudo era silêncio e treva*. E que me sentia bem naquela solidão” (ABV, 135).

Deus nos Acuda: Literatura como Arma?

Arma, sim. Mas arma de ataque ou de defesa, ou será que é a mesma coisa?

Falhando, não culpar Deus, oh! Por que Ele me abandonou? Nós é que O abandonamos quando ficamos mornos. Quando a vocação para a vida começa a empalidecer e também nós, os delicados, os esvaiados. Aceitar o desafio da arte. Da loucura. Romper com a falsa harmonia, como o falso equilíbrio e assim, depois da morte—ainda intensos—seremos um fantasmilha claro de amor. (Telles)³³

Em “Natal na Barca,” as últimas palavras da mãe, antes de desaparecer—“então bom Natal!” (ABV, 140)—são a negação final de reinos quer deste mundo quer do outro, agora suplantados por um vácuo que é também a afirmação de outras possibilidades ainda inarticuláveis.

Se na narrativa na primeira pessoa de “Natal na Barca” a veracidade da narrativa é posta em causa pela narradora diegética (“Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca,” ABV, 135), em “Missa do Galo” o processo ganha complexidade já que o conto reescreve, embora preservando título, enredo, protagonistas e até atmosfera, o famoso conto de um progenitor literário: Machado de Assis, o homem mais importante das letras brasileiras do século XIX. Tenha sido ato de homenagem ou profanação (parricídio?)—e não seria esta a única instância disso na obra de Lygia, veja-se por exemplo o guião cinematográfico *Capitu* (exemplo de outro herói machadiano cuja eponímia, ou seja, supremacia, é reivindicada por uma mulher)—a intenção do conto de Lygia permanece ambivalente, não menos na sua escolha de uma epígrafe retirada do conto machadiano e inquietantemente enfatizadora de um espaço de silêncio absoluto no texto precursor: “chegamos a ficar algum tempo—não posso dizer quanto—inteiramente calados” (OMC, 121).

Na “Missa do Galo” de Lygia, o estatuto do narrador é ainda mais equívoco do que em “Natal na Barca.” O conto de Lygia, como o de Machado, gira em torno de uma conversa premente de expectativa e tensão, na noite da Consoada, entre um jovem que fica sem nome e Conceição, sua pouco imaculada senhoria. Entre eles, nesta noite supostamente sagrada, paira a possibilidade da sedução do jovem pela mulher mais velha, até então vista como esposa traída e submissa, mas de repente, no decorrer desta reunião noturna, inesperada e perigosamente sedutora. Quer em Machado quer em Lygia a sedução permanece inconsumada, deixando em aberto um espaço de expectativa não realizada. Mas em Lygia, porém, esse espaço que é um vácuo desencadeia outras possibilidades, já discerníveis nos primeiros parágrafos, “sem alterar as superfícies tão inocentes como essa noite diante do que vai acontecer. E do que não vai—precisamente o que não acontece é que me inquieta. E excita” (OMC, 121-22).

Em outro eco de Machado no seu romance mais famoso, *Dom Casmurro* (outra narrativa na primeira pessoa por um narrador pouco de fiar), também Lygia exalta as virtudes (“as omissões. Os silêncios tão mais importantes,” OMC, 122) de “livros omissos” que em *Dom Casmurro* tanto aliciaram Machado: silêncios que incentivam a leitura participativa, atenta a uma semântica das entrelinhas como pré-requisito do acesso à verdade textual.

Na versão de Lygia, porém, é o que é ligeiramente alterado, bem como o que não é dito ou o que fica por acontecer que empurra um pouco mais longe as possibilidades deixadas em aberto pelo conto de Machado. Ambos os contos prestam atenção ao detalhe dos quadros que decoram as paredes da sala onde se dá o encontro noturno, mas Lygia introduz o tema já familiar do homem-criança vulnerável, ausente na versão machadiana. Assim, em Machado, “os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava ‘Cleópatra;’ não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios” (Assis, 144). Em Lygia, em contrapartida, a encenação salienta a servidão masculina fora do universo da pintura: “Os quadros ingenuamente pretensiosos, não há afetação nos móveis mas os quadros têm aspirações de grandeza nas gravuras de mulheres imponentes (rainhas?) entre pavões e escravos transbordando até o ouro purpurino das molduras” (OMC, 121).

Em Lygia, acentua-se uma atmosfera de confinamento dentro do *panopticon* de uma ótica feminina que na página de abertura permite ao moço o estatuto de “um jovem nítido, próximo” (OMC, 121), mas adiante privá-lo-á de definição e por fim até mesmo de visibilidade num mundo em que a presença masculina se afunda no tal ubíquo “silêncio e treva” (ABV, 135). A confusão de identidade entre a narradora, identificável enquanto observadora externa, e Conceição enquanto protagonista, nunca é totalmente resolvida, fundindo-se ambas figuras numa teia de cumplicidade: “Ela adverte com um sorriso cálido que ele não retribui, nem pode, enredado como está naqueles cabelos, massa sombria tão mal arrepanhada como as saias, ameaçando desabar” (OMC, 122-23). “E do olhar que inesperadamente se concentrou inteiro nele, fechando-o: sentiu-se profundo através desse olhar. . . . Para encará-la de novo já sem resistência: pronto, aqui estou. Mas não disse nada nessa pausa que ela interrompeu, *a iniciativa nunca era dele*” (OMC, 122, *itálico nosso*).

Ou seja, parecida, em todos os essenciais, esta personagem, com aquela Capitu de Machado, e a outra de Lygia, ambas de cabelos tumultuosos e olhos de ressaca. Criaturas insondáveis e pouco de fiar?

A Conceição de Lygia, “com seu andar de jaula” (OMC, 122), assemelha-se ainda à enigmática Tigrela, outro bicho que tal como é o caso de Capitu, no final da narrativa permanece uma incógnita, possivelmente pecadora, possivelmente vítima.³⁴ Ou àquela “deusa da gravura” (OMC, 122) cuja potência hierática acompanha uma inegável atração sexual (“magra, mas os seios altos como os da deusa da gravura, os cabelos quase num desalinho de travesseiro” OMC,122). Os seios, está bem de

ver, são a característica de amantes e aqui de deusas, mas também de mulheres mais velhas, mães que amamentam mas também devoram; que concebem (como indicado pelo próprio nome da protagonista), mas também controlam e porventura destroem. O jovem sem nome acerca do qual a voz narrativa especula “será virgem?” (OMC,127) torna-se o seu “alvo” (OMC, 127), associado à vulnerabilidade do São Sebastião penetrado por flechas de quem ela fala e a quem afirma rezar, deixando o seu jovem interlocutor sem palavras, reduzido a gestos de assentimento, e “seteado de dúvidas como a imagem do santo, não é estranho?” (OMC,127).

Por fim, porém, em *Lygia*, é o papel destrutivo da mulher (tanto teologicamente, em antagonismo contra o paradigma de uma Criação de origem exclusivamente masculina, como secularmente, através da eliminação de linhagens patrilineares no contexto da família burguesa), que é reiterado neste conto, através de um dos temas habituais nesta escritora, nomeadamente a eliminação do macho. E eliminação ademais, que neste caso específico coloca Meneses, marido de Conceição, na posição de vítima de duas velhas bruxas a ele hostis: nomeadamente a mãe da esposa e a madrinha da amante, unidas no mesmo intuito incendiário em que, para variar, não são as bruxas que são queimadas: “bom para o fogo, esse Meneses” (OMC, 124). Nesta noite de consoada, o mau ensejo das duas velhas destila-se na metamorfose da esposa subjugada em agente das mortes do jovem e do marido: “Mas dormir se o sono é o irmão da morte? . . . um perigo dormir. A gente passa o ferrolho e [a morte] entra pelo vão das telhas feito um sopro, entra em tudo. Mas foi Conceição que entrou . . . num meneio de barco . . . eterna na essência como a noite” (OMC, 124-25).

A Conceição diuturna, sócia de Maria, Virgem luminosa, transforma-se aqui na Virgem heterodoxa de “Natal na Barca,” criatura vampírica, habitante das trevas, *memento mori* e origem de um ataque a todos os fundamentos do monopólio masculino sobre o momento de Génesis. Ambas são “eterna(s) na essência como a noite,” ou seja, previamente “Estrelas da Manhã” ou “Estrelas d’Alva” (Ezequiel 28:14), mas agora imponderáveis, luciferinas, excomungadas da luz divina.

Em ambos contos, o momento da Natividade é o ponto de interseção entre dois mundos, a Cristandade e o momento que a antecedeu ou aquele em que desta vez, pela primeira vez em dois mil anos, ela não se renova, e em que jovens indefesos de fato sucumbem: “Vocês sabem que dentro de alguns minutos será o nunca mais? Faça com que aconteça alguma coisa!—repito e meu coração está pesado diante desses dois indefesos no tempo, expostos como o Menino Jesus” (OMC, 128). Em “Missa do Galo,” o perigo encarna-se na figura da mulher previamente

maternal, depois sexualmente apeteçada e agora obscuramente sabida e temida. Tal qual a Capitu de Machado e de Lygia:

Ela apoia as mãos na poltrona e ali fica parada, os olhos muito abertos, respirando fundo. Concentra-se, parece reunir as forças. Quando consegue se aprumar, na sua face descorada mas lisa não há nenhuma marca emocional. Aperta um pouco os olhos. Volta-lhe aquela secreta calma enquanto encara Bentinho. É a Capitu de sempre, lúcida. Insondável. (C, 176)³⁵

Tal como no caso de Capitu, porém, também aqui outra possibilidade permanece, inquietante e sem solução, nomeadamente a de um jovem casmurro, manhoso, caluniador:

Contradições, há momentos em que o sinto dissimulado, um jovem se fazendo tolo diante da mulher desafiante, provocativa. Com olhos que eram castanhos e agora ficaram pretos, mais uma singularidade dessa noite: não é que a simpática senhora ficou subitamente belíssima? Mas não, ele não dissimula, está em êxtase, atordoado com a descoberta, bruxa, bruxa! quer gritar. A hora é de calar. . . . Apago o lampião. (OMC, 127, 129)

Apago o lampião. Esta consoada pervertida não é o começo de nada mas é o começo do Nada: o Verbo foi eliminado, a hora é de calar, e *Fiat lux* nunca mais.³⁶

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, com ser humana
É mais fina do que tu. (Machado de Assis, 297)³⁷

III—O FIM DO MUNDO

A justiça é o que está estabelecido; e, assim sendo, todas as nossas leis estabelecidas serão necessariamente tidas como justas sem serem examinadas, uma vez que estão estabelecidas. Três graus de latitude subvertem toda a jurisprudência. Um meridiano determina a verdade . . . As leis fundamentais alteram-se. O que está certo muda com o tempo que passa. Singular justiça que um rio delimita! Verdade aquém dos Pirinéus, errado além.
Blaise Pascal

Morrer.

Morrer de corpo e de alma.

Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,

. . . Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,

a lembrança de uma sombra

em nenhum coração, em nenhum pensamento,

em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente

que um dia ao lerem o teu nome num papel

perguntem: “Quem foi?...”

Morrer mais completamente ainda,

sem deixar sequer esse nome.

Manuel Bandeira, “A morte absoluta”

Porque mesmo que se deixasse esse nome, já não havia quem o lesse? “A morte absoluta” de Manuel Bandeira evoca, é certo, a morte individual, não coletiva, mas no caso de Lygia podemos contar com versões extremas daquilo que mesmo só por si já nos atemorizava. Para além da morte física, da morte espiritual, da morte moral do indivíduo, mesmo com todas as possibilidades que essa morta acarreta de um contágio moral do bem-estar coletivo (da comunidade, da sociedade), quando mesmo assim nada resulta em uma restauração convincente de parâmetros mínimos de integridade, a única solução em Lygia parece ser a de rasgar o esboço original e regressar à prancheta. Ou, por outras palavras, desencadear o fim do mundo e recomeçar do nada. Essa possibilidade é explorada de forma menos explícita em “As Formigas,” e segundo parâmetros mais claramente apocalípticos em “A Presença” e “Seminário dos Ratos.”

Terror, Horror, Pavor

Em “As Formigas,” duas jovens estudantes, futuras representantes do *status quo*, incluindo tudo o que é científica e juridicamente respeitável (uma estuda Medicina, a outra Direito), alojam-se numa pensão cuja senhoria apresenta todas as já conhecidas marcas do heterodoxo, neste caso de uma bruxa (devoradora de meninas), com o seu gato da praxe (“Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” SR, 15): “A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas

por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho” (SR, 7).

Neste antro pouco de fiar, a reação das jovens é desde logo ilógica e por isso quase de certeza inadequada para fins de autodefesa. Os únicos toques pessoais no quarto que compartilham são um retrato do matemático e linguista Herman Grassmann e, para fins de refúgio emocional (retorno à infância), o urso de pelúcia de uma delas. À medida que as leis inescrutáveis do pelouro do fantástico se afirmam—um exército de formigas faz progresso na montagem de um esqueleto de anão esquecido (ou, mais provavelmente, abandonado) numa caixa pelo prévio ocupante do quarto—duas premissas do *status quo* vigente começam a dar sinais de fraquejar: o domínio do indivíduo sobre os seus próprios mecanismos somáticos (a tensão nervosa reduz a jovem aspirante a médica a um estado de estrabismo agudo); e o domínio reclamado pela espécie humana sobre aqueles outros até então desprezados como aberrações (o anão) ou—no dia-a-dia real, embora não necessariamente nas fábulas infantis, veja-se o exemplo da cigarra e da formiga, como pragas (as formigas). Em ambos os casos (formigas e anões), convém assinalar, trata-se de adversários à primeira vista em desvantagem devido ao seu tamanho.

E as formigas? . . . Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica. . . . Ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica. Elas voltaram.

Quem?

As formigas. Só atacam de noite, antes da madrugada. Estão todas aí de novo. (SR, 12-13)

O instinto que leva as duas jovens, quando verificam que o esqueleto está quase montado, a fugir da pensão, carece de lógica mas faz intuitivamente sentido. A fuga a meio da noite, deixando para trás “a casa, [em que] só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra,” encontra eco noutra conto, este um dos mais famosos da autora, em que as dimensões do fantástico e do apocalíptico se mesclam com a da sátira política.

Alusões diretamente políticas (ou seja, para além da política sexual) existem e não são poucas, quer na vida quer na obra de Lygia. Na vida, por exemplo, transposto para a ficção, o acontecimento relembrado no conto epónimo em *Conspiração de Nuvens*, nomeadamente a célebre manifestação de intelectuais que, em 1976, em reação à censura imposta pelo regime militar, elaboraram um

documento com mil assinaturas reivindicando a liberdade de expressão. E insistentemente, ao longo das suas narrativas, como pano de fundo de dramas interiores, por exemplo em *As Meninas*, deparamos com a realidade do desapossamento social (“Confissão de Leontina”) ou com a sátira plena de ameaças de “Seminário dos Ratos,” cujas referências ao período da ditadura já foram amplamente comentadas pela crítica.³⁸ Este último conto faz a crônica do descabro de um regime caracterizado por políticos balofos e podres de gota, luxuosamente alojados numa casa de campo remota (“a cúpula se valoriza ficando assim inacessível,” SR, 176),³⁹ e controlando as informações providenciadas à imprensa em regime estritamente vigiado (“é sabido que uma certa distância, um certo mistério excita mais do que o contato diário com os meios de comunicação. Nossa única fonte vai soltando notícias discretas, influenciando sem alarde até o encerramento, quando abriremos as baterias!” SR, 176). Em causa está uma conferência (a última de muitas, todas elas até então sem qualquer efeito), convocada pelos poderes internacionais vigentes, para fins de debater o problema dos ratos que estão a tomar conta do planeta.

Mesmo no que se prova ser uma situação *in extremis* (“temos agora cem ratos para cada habitante, . . . nas favelas não são as Marias mas as ratazanas que andam de lata d’água na cabeça,” SR, 174; “os ratos do Pólo Norte têm pêlos deste tamanho para aguentar o frio de trinta abaixo de zero, se guarnecem de peliças, os marotos,” SR, 175), políticos e diplomatas refastelam-se numa mansão luxuosamente renovada para esse fim, com piscina enchida para a ocasião com água de côco. Pelo país fora a devastação causada pelos ratos já resultou na queda de infraestruturas e em uma população esfaimada, reduzida ao recurso, aliás inteiramente contraproducente, de devorar quem os poderia salvar: “não sobrou nenhum gato na cidade, já faz tempo que a população comeu tudo. Ouvi dizer que dava um ótimo cozido!” (SR, 179). Mas ainda assim, a “cúpula,” incluindo o Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público e Privado (este último dado a reminiscências sobre “quando fiz a Revolução de 32 e, depois, no Golpe de 64,” SR, 178), ocupa-se prioritariamente com os detalhes do jantar inaugural: “a mesa decorada só com orquídeas e frutas . . . , a mais fina cor local, encomendei do norte abacaxis belíssimos! . . . lagostas . . . , o Cozinheiro-Chefe . . . nunca viu lagostas tão grandes” e “vinho chileno . . . de . . . safra . . . Pinochet, naturalmente” (SR, 179).

Quando os ratos invadem o casarão e desbandam os ocupantes (ou devoram-nos, visto que embora nada fique claro, essa possibilidade não é excluída, sendo

que o Chefe das Relações Públicas, perseguido por uma horda de ratos, se refugia dentro da geladeira, autorreduzindo-se literal e metaforicamente a produto comestível), o que se segue é o fim do mundo: “A casa foi sacudida nos seus alicerces. As luzes se apagaram. Então, deu-se a invasão, espessa como se um saco de pedras borrachosas tivesse sido despejado em cima do telhado e agora saltasse por todos os lados numa treva dura de músculos, guinchos e centenas de olhos luzindo negríssimos” (SR, 184).

Nem perante este cenário de catástrofe, porém, merecem o leitor ou leitora a catarse de um simbólico triunfo (dos oprimidos sobre os opressores, dos pobres sobre os ricos, dos trabalhadores sobre os patrões). Porque afinal de contas, os ratos, que como é sabido, são uma praga, portadora de infecção e de doença, não são um elenco condigno da inauguração de um admirável mundo novo. No caso destes ratos, em particular, o seu comportamento quando de posse das rédeas do poder, assemelha-se em tudo ao dos seres humanos que derrotaram: desde a precaução em controlar os meios de comunicação (os fios de telefone roídos, os carros inutilizados), ao arvorar a aparência do opressor (“de pé na pata traseira . . . me enfrentou feito um homem. Pela alma da minha mãe, doutor, me representou um homem vestido de rato!” SR, 183), e mais inquietantemente, o estabelecimento imediato de estruturas governamentais em tudo semelhantes às dos poderes usurpados:

Foi andando pela casa completamente oca, nem móveis, nem cortinas, nem tapetes. Só as paredes. E a escuridão. Começou então um murmurejo secreto, rascante, que parecia vir da Sala de Debates e teve a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas. Não se lembrava sequer de como conseguiu chegar até o campo, não poderia jamais reconstituir a corrida, correu quilômetros. Quando olhou para trás, o casarão estava todo iluminado. (SR, 185)

Senhores do Mundo

Finalmente, porém, em Lygia, nem sequer os ratos (nem formigas, nem anões: de um modo geral seres pequenos/desprezados/extermináveis mas aqui incontrolláveis) são necessários para pôr fim à humanidade. Para isso bastamo-nos nós. Em “A Presença,” o ato de auto-extinção da espécie é desencadeado em microcosmo, e o ataque vem de onde menos se espera. Um jovem, belo e sadio, com a vida toda à sua frente, procura alojamento por umas semanas num hotel algo

desconcertante, “um hotel só de velhos, quase todos moradores fixos antiquísimos” (OMC, 165), e cuja reação ao novo hóspede se abeira da hostilidade. O hotel, de onde foram removidos todos os espelhos, fora no tempo da sua inauguração uma estância de férias normal, mas, com o decorrer dos anos “os hóspedes mais velhos foram dominando, à medida que os mais jovens começaram a rarear, não sabia explicar o motivo, o fato é que a transformação embora lenta—fora definitiva. Um museu-mausoléu” (OMC, 166).

Impávido face a uma crescente atmosfera de ameaça o jovem, com toda a insensibilidade da juventude, resiste aos avisos, cada vez mais explícitos do velho porteiro:

Por mais tolos que esses velhos pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se afiava na pedra da morte. Era preciso lembrar que usariam de todos os recursos para que as regras do jogo fossem cumpridas: até onde poderia chegar o ódio por aquele que viera humilhá-los, irônico, provocativo, tumultuando a partida? O jovem se animara com a idéia da piscina. Mas se nessa mesma piscina coalhada de folhas aparecesse uma manhã seu belo corpo boiando, tão desligado quanto as folhas? (OMC, 168-69)

A ameaça torna-se realidade nessa mesma noite quando, depois de uma goiabada com um certo travo amargo e “um chá servido às vinte e uma horas, ele já não se sentia bem” (OMC, 170).

A atmosfera hitchcockiana tem repercussões para além do efeito imediato da narrativa de terror. Um *status quo* em que os maus triunfam já de si não oferece garantias de estabilidade a longo prazo; mas as conotações deste desfecho, mais bem pensadas, adquirem adicionais laivos de apocalipse: um mundo em que o egoísmo reina (de jovens contra velhos e vice-versa) e em que os velhos, em vez de protegerem os novos e velarem pela continuidade das gerações, os exterminam, é um mundo em que o mais básico instinto de perpetuação da espécie desapareceu. E daí ao fim do mundo, ou pelo menos de um mundo em que o ser humano é o rei da criação, é apenas um curto passo, após o qual uma espécie com maior instinto de cooperação (por exemplo a formiga) passará a ocupar a posição de supremacia deixada vaga por uma humanidade fundamentalmente autodestrutiva:

Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo? Levantei e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em

trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar. (SR, 10)

IV—O FIM DE MIM

*Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
Luís de Camões*

*Não há destino exato para a semente no deserto.
Para implacável incerteza desperta.
Para o doer de tigres que desperto.
No tigre dói a não investida,
E assim o tempo cria em mim suas dores.
Júlio Almada*

Em “O Noivo,” Miguel acorda no dia do seu casamento sem qualquer memória de como aí chegou ou do nome da mulher com quem vai casar. Numa atmosfera não propriamente de pesadelo, mas demasiadamente vívida para ser alucinação, veste-se e apronta-se com o encorajamento algo impaciente da empregada, e parte para a igreja rebuscando na memória a lista de todas as mulheres que no passado amara na tentativa de adivinhar quem o espera ao altar. O desenlace deixa o mistério ainda impenetrável: “— Que estranho. Lembrei-me de tantas! Mas justamente nela eu não tinha pensado... Inclinou-se para beijá-la” (MCE, 146).⁴⁰

Quando o mundo perde a razão de ser, ou pura e simplesmente perde a razão (deixa de fazer sentido), o ultimo reduto da antiga ordem estabelecida é o Eu. Encurralado, talvez, sitiado, quem sabe, mas ainda assim inexpugnável. Enquanto eu entendo quem sou, ainda existo. O ruir desse fato, o fim de mim, em certa medida assinala um fim generalizado no contexto daquilo que para mim é entendível. Se as linhas divisórias que distinguem o Eu do Outro se dissolvem, a possibilidade de sentido desaparece, pelo menos de uma perspectiva antropocêntrica, que por definição é a única que nos está disponível (visto que num mundo diferentemente organizado, o *modus antropos* perde tanto significado como relevância e

torna-se pior do que a morte, sendo que esta, embora apavorante e abstrata, oferece ainda assim a ilusão de familiaridade. De significado. Ou seja, pelo menos, de algo que não é não-significante. Algo que reconhecemos e entendemos).

Como interpretar, então, o espetáculo da morte do Eu que Lygia concede ou impõe, com alguma frequência, a protagonistas que, em especial quando falam na primeira pessoa, nos arrastam a nós, leitores para abismos vertiginosos. É nesse terreno sem piso que possibilidades obscuras por fim alcançam definição, revelando o espetáculo da morte de quem, até esse momento, era (mas subitamente verifica-se já não ser) o ponto de origem de percepção e de voz. Em “O Encontro,” por exemplo, a realidade possível dá lugar ao inexplicável:

Meus cabelos se eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu.

“Eu fui você”—balbuciei.—“Num outro tempo eu fui você!”—quis gritar e minha voz saiu espedaçada. Tão simples tudo, por que só agora entendi?... . . . lembrei-me do que tinha acontecido. E do que ia acontecer.

“Não!”—gritei, puxando de novo as rédeas. Um raio chicoteou o bosque com a mesma força com que ela chicoteou o cavalo. Ele empinou, imenso, negro, os olhos saltados, arrancando-se das minhas mãos. Estatelada, vi-o fugir por entre as árvores.

. . . Por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma [vermelha de seu chapéu] debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam. E tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despedaçando no abismo. (M, 73-74, *itálico nosso*)

A fusão do eu confrontado com a sua própria morte e simultaneamente com a consciência de si enquanto testemunha desse espetáculo (sujeito, objeto e observador do mesmo drama) aparece com insistência no imaginário de Lygia, incluindo dois outros contos gémeos de “O Encontro,” “A Mão no Ombro” e “A Caçada.” Em ambos, o medo do desconhecido dá lugar a algo inquietantemente no limiar do familiar, seguido de um momento de epifania (gnose) cujo preço, porém, é a morte.⁴¹

Em “A Caçada,” um jovem fascinado por uma tapeçaria de origens insondáveis, deixada numa loja de penhores gerida, como já seria de esperar, por uma velha bruxa (“foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. . . . Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu”), sente, tal como em “O Encontro,” um *déjà vu*, aqui, como alhures em Lygia, ominosamente

esverdeado: “Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu— conhecia tudo tão bem, mas tão bem! . . . Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde. . . . Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores?” (ABV, 79-80).

O momento de esclarecimento, aqui e em outros contos (“A Mão no Ombro,” “A Estrela Branca”), é o momento que antecede a morte.

Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimi as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.

Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!

— Não...— gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (ABV, 83)

E em “A Mão no Ombro,”

O homem estranhou *aquela céu verde-cinza* com a lua de cera coroadada por um fino galho de árvore, as folhas se desenhando nas minúcias sobre o fundo opaco. . . . E o silêncio cristalizado como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário. . . . Está na escada, ele respondeu. Esse caçador singularmente familiar que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar, logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele dará algum sinal antes de pousar a mão no meu ombro. Então eu me viro para ver. Estacou. A revelação o fez cambalear, esvaído numa vertigem. . . . se olhasse para trás, se atendesse o chamado. . . . Estendeu a perna e quis contar [à mulher] o sonho do jardim com a morte vindo por detrás: sonhei que ia morrer. (SR, 119-23, *italico nosso*)

E de novo, aqui, a consciência súbita, no último instante em que qualquer consciência ainda é possível, da realidade do irreal: “Enganar assim a morte saindo pela porta do sono. Preciso dormir, murmurou fechando os olhos. Por entre a *sonolência verde-cinza* viu que retomava o sonho no ponto exato em que fora interrompido. A escada. Os passos. Sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se” (SR, 129, *italico nosso*).

Para eles, então, para estes protagonistas a quem é sonogado o direito a um entendimento que não seja o derradeiro, o fim, após uma quebra com a realidade, é brutalmente real. Mas e para nós, leitores, perplexos e abandonados em mundos que também não entendemos, por narrativas que nos recusam o direito básico a uma explicação?

O verde já nos devia ter avisado. Em *Capitu*, Lygia, que já em “Missa do Galo” fora pescar a Machado de Assis dicas acerca de como inquietar o leitor, a ele recorre de novo. Também nesse roteiro cinematográfico para a obra-prima de incerteza que é *Dom Casmurro*, essa cor figura de novo, em tonalidades tão mutáveis como as possíveis permutações de uma verdade inatingível. *Capitu*, esposa fiel ou adúltera, traída ou traidora, já até no paraíso lua-de-mel chama a atenção de Bento para uma pequena cobra verde, que ela acha “esperta. E elegante” (C, 21). Segue-se imediatamente um episódio em que ela trinca (sem porém tentar o marido a fazer o mesmo), “uma pequena maçã verdolenga,” e gaba-se de uma sabedoria (o entendimento do seu amor de adolescentes) apenas mais tarde adquirido por Bento: “Você demorou para entender, querido. Eu, não.” (C, 28) Esses díspares momentos de gnose com os tais ecos esverdeados repetem-se ao longo das instruções de encenação, nas roupas de *Capitu*, que alternam entre sombrios verdes “cor de musgo” (39) e de “folha caída rolando ao vento” (C, 133), e, incongruamente, no momento terrível da acusação de Bento—“eu disse que Ezequiel não é meu filho” (C, 173)—“um vestido verde-água . . . primaveril” (C, 172). Tão destoante, aliás, da emoção do momento como aquele “romântico negligê num tom rosa-antigo” (C, 91) com um “longo xale branco” que pudicamente “cobre-lhe os braços e os ombros” (C, 99), no episódio em que ela supostamente por um triz é apanhada em flagrante com Escobar.

E está claro que, tratando-se, como é o caso aqui, de Lygia, nem essa impressão de ser o contraintuitivo agora a nova regra (o verde assinalando não esperança mas perdição) oferece garantias, porque em outro contexto não é o verde, mas outra cor bem diferente, que assinala perigo de morte e as chamas do inferno.

Tigrela, como seria de esperar de um tigre, é fulva, da mesma cor que o colar de âmbar que reivindica a Romana. Em outros aspetos que não a cor, porém, em Tigrela as características da espécie atenuam-se e dão lugar a um processo de antropomorfização. Tal como Romana, Tigrela aprecia perfumes e alta-costura, bebe demais e depois fica deprimida, e, tal como o antigo namorado daquela, tem tendência para o ciúme. Embora as características sejam ainda de um felino, o animal selvagem dá lugar ao animal de estimação (“um gatarrão

que exorbitou, como se intuísse que precisava mesmo se restringir: não mais do que um gato aumentado,” M, 94-95), que perde até alguns dos seus traços fundamentais (“Somos vegetarianas, sempre fui vegetariana, você sabe. . . . Tigrela só come legumes,” M, 96) embora retendo algumas facetas inquietantes: “desconfio que vê melhor de olhos fechados, como os dragões” (M, 95).

Em “Tigrela,” mais claramente do que em “O Encontro” ou “A Caçada,” a sugestão de fusão de identidades faz-se logo no parágrafo de abertura, que anuncia também o provável desenlace: “Encontrei Romana por acaso, num café. Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria. Então a boca descia, pesada, fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça” (M, 93).

Tigrela começa por ser a cria de adoção de Romana (“precisou criá-la com mamadeira,” M, 93) mas rapidamente se transforma em seu alter-ego:

Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se estirar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música. (M, 93)

“Às vezes nos medimos e não sei o resultado, ensinei-lhe tanta coisa, aprendi outro tanto, disse Romana esboçando um gesto que não completou” (M, 97).⁴²

A sugestão de agressividade mútua (ou será que é amor ardente ao ponto da violência ou ainda ímpeto autodestrutivo?) intensifica-se. A interlocutora repara numa marca roxa no pescoço de Romana e sugere como recomendável a separação do que já então se ia tornando uma relação sufocante, com elementos de amor lésbico (“tinha tanto fervor,” M, 99), bestialidade e violência doméstica: “O ciúme. Fica intratável. . . . Aceitara Aninha, que era velha e feia, mas quase agredira a empregada anterior, uma jovem” (M, 95). E o retorno do antigo namorado de Romana, curiosamente, transforma-la até certo ponto, naquilo que ela devia efetivamente ser (“uma fera,” M, 98, “entigrada,” M, 99): “Quando o sol batia de lado no topo do edifício, a sombra da grade se projetava até o meio do tapete da sala e se Tigrela estivesse dormindo no almofadão, era linda a rede de sombra se abatendo sobre seu pêlo como uma armadilha” (M, 94). E “Romana, não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula, e se for mais feliz na outra? Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser. Não vai lhe dar ao menos a liberdade de escolha?” (M, 99).

À medida que a sugestão de posse (no sentido de endemoninhamento) se acentua (“está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas”), aumenta também a atmosfera de isolamento (Tigrela rói os fios do telefone para bloquear o contacto entre Romana e o antigo namorado), de ameaça (“Não usa o fio dental porque não come nada de fibroso, mas se um dia me comer sabe onde encontrar o fio” (M, 97), e de prisão (“Você tem algum compromisso, perguntei, e ela respondeu que não, não tinha nada pela frente. Nada mesmo, repetiu, e tive a impressão de que empalideceu,” M, 97, *itálico nosso*).

Tigrela no passado “tenta[ra] o suicídio na bebedeira” (M, 94) e agora, à medida que mulher e tigre se confundem, também a linha divisória entre suicídio e homicídio (mas será que se pode referir a homicídio no caso de um animal?) se esborrata:

Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque . . . Uma noite dessas, quando eu voltar para casa o porteiro pode vir correndo me dizer, A senhora sabe? De algum desses terraços... . . . A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites e não aconteceu, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com voz sumida. Limpou o sal dos dedos no guardanapo de papel. Já vou indo. Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço. (M, 99)

Suicídio ou crime? Violência ou amor? Certezas, há poucas em Lygia, mas conscientes, embora, disso, deixemos ainda assim a última palavra, ou quase a última, à autora, visto que não temos aliás alternativa:

A obra de arte é a negação da morte. . . . Não cortaremos os pulsos, ao contrário, costuraremos com linha dupla todas as feridas abertas. E tem muitas feridas porque as pessoas estão bravas demais, até as mulheres, umas santas, lembra? Costurar as feridas é amar os inimigos porque odiar faz mal ao fígado, isso sem falar no perigo da úlcera, lumbago, pé frio. Amar no geral e no particular e quem sabe nos lances desse xadrez—chinês imprevisível, ousar o risco. Sem chorar, aprendi bem cedo os versos exemplares, “não chores que a vida é a luta renhida. Lutar com aquela expressão de criança que vai caçar borboleta, ah como brilham os olhos de curiosidades. Sei que as borboletas andam raras, mas se sairmos de casa certos de que vamos encontrar alguma... o que importa é a intensidade do empenho nessa busca e em outras.”⁴³

Mas Lygia, querida Lygia, será que é mesmo assim...? As borboletas, como já se viu atrás, “têm a vida curta” (M, 64) e às vezes são devoradas. Ainda há muito para conversar, e o “y” continua difícil de decifrar: “O leitor é o meu cúmplice, isso já foi dito. Recorrendo ao estilo romântico, convido agora o leitor a descansar na mão direita a frente pensativa e refletir. E julgar. Vamos, leitor, o vosso julgamento será definitivo” (EC, 203).⁴⁴

Definitivo? Permitamo-nos duvidar. Cúmplice? Talvez, mas só até certo ponto, porque até os cúmplices mais vigilantes podem ser ludibriados; aliciados àquela “Escola de Morrer Cedo” em que se matricularam todos aqueles jovens poetas (mas não só eles) prematuramente mortos às mãos de um(a) *deus(a) ex machina* resvaladiça e enigmática, e que no fim (n)os abandona. Abandona-(n)os pendurados (“pindurados”) num jarro, em Cumas ou seja onde for, no escuro, e sem anjo da guarda com quem dançar. Querendo morrer? “Apage o lampião.”

NOTES

* Este ensaio foi um dos vencedores do Prémio Itamaraty no Brasil em 2012.

1. *As Horas Nuas*, a partir daqui HN.
2. Nas notas que se seguem serão assinalados trabalhos e publicações de relevância às obras mencionadas mas não necessariamente aos tópicos especificamente debatidos aqui.
3. Carta de Lygia a esta autora, de 12 de Agosto de 1991.
4. Entrevista reproduzida em <http://comunidadeleft.blogspot.com>
5. Sharpe, Peggy a)
6. Para análises do tema do irreal em Lygia Fagundes Telles, consultem-se por exemplo os estudos de: Oliveira, Katia; Pinto, Cristina Ferreira; Silva, Vera Maria Tietzmann a); Chagas, Wilson; Coelho, Nelly Novaes; Coutinho, Edilberto; Lucas, Fábio; Milliet, Sérgio; Monteiro, Adolfo Casais; Rónai, Paulo; Almeida, Maria Antonieta Carbonari de; Bacellar, Maria Angela Silva.
7. Luft, Lya.
8. Zucco, Maria Joana Barni.
9. Veja-se também Magalhães, Carlos Augusto; Cunha, Thereza Cristina L.V. Alves da; Coelho, Nelly Novaes.
10. Veja-se também Castanheira, Cláudia Silva; Pires, Mônica Kalil.
11. *A Disciplina do Amor*, a partir daqui DA.
12. “Venha Ver o Pôr-do-sol” em *Antes do Baile Verde*, a partir daqui ABV.
13. *Ciranda de Pedra*, a partir daqui CP.
14. Sirach, *The Alphabet*. T. Witton Davies (International Standard Bible Encyclopedia).

15. Lei Maria da Penha, Lei N. 11.340/06 de 7 de Agosto de 2006.
<http://www.espacounicocriativo.com/2011/07/violencia-domestica-contra-homens.html>
<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/2785072/violencia-domestica-contra-o-homem>
<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=89>
16. ‘Verde Lagarto Amarelo’ em *Os Melhores Contos de Lygia Fagundes Telles*, a partir daqui OMC.
17. *Veja-se Carrozza, Elza.*
18. Em *Mistérios*, a partir daqui M.
19. Priore, Mary Del; Bergamaschi; Patrizia Romana de Toledo; Cardoso, Neiva da Silva; Ramos, Isabel Maria Abranches B. Bergamaschi, Patrizia Romana de Toledo; Cardoso, Neiva da Silva; Ramos, Isabel Maria Abranches B.
20. Por exemplo a reescritura por Lygia do conto de Machado “Missa do Galo,” ou *Capitu*, o guião para um filme inspirado por *Dom Casmurro*.
21. *Verão no Aquário*, a partir daqui VA.
22. Sobre o tema do Fantástico consultem-se também Ferreira-Pinto, Cristina c) e Moser, Robert H.
23. “O Moço do Saxofone” em ABV.
24. “Herbarium” em *Seminário dos Ratos*, a partir daqui SR.
25. “O Jardim Selvagem,” em *Mistérios*, a partir daqui M.
26. Entrevista reproduzida em http://comunidadeft.blogspot.co.uk/2011_06_01_archive.html. Sharpe, Peggy a).
27. Significado bíblico do nome Daniel.
28. *A Noite Escura e Mais Eu*, a partir daqui NE.
29. ‘A Dança com um Anjo’ em *Invenção e Memória*, a partir daqui IM.
30. Freud, Sigmund. *Totem e Tabu*. Tradução para o português da Lais de Lima, <http://www.palavraescuta.com.br/textos/totem-e-tabu-1913-resenha>.
31. A análise que se segue de “Natal na Barca” e “Missa do Galo” aborda temas previamente explorados de forma menos ampliada, numa publicação em inglês, mas agora revista, aumentada e modificada.
32. Referências na mitologia clássica, ou, no caso deste último a uma região também conhecida como o Triângulo das Bermudas: área geográfica no Oceano Atlântico, entre as ilhas Bermudas, Porto Rico, Fort Lauderdale e as Bahamas, em que famosamente ocorreram números pouco comuns de desaparecimentos de aviões e barcos, e que por essa razão entrou no folclore de acontecimentos sobrenaturais.
33. Entrevista reproduzida em <http://comunidadeft.blogspot.co.uk>
34. Em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Helen Caldwell apresenta um argumento persuasivo contra as acusações reunidas por Bentinho contra *Capitu*.
35. *Capitu*. A partir daqui C.

36. Alguns dos temas sobre “Natal na Barca” e “Missa do Galo,” agora largamente revistos, rescritos e aumentados, foram previamente abordados numa versão mais curta em inglês em Lisboa, Maria Manuel, 1999.
37. Machado de Assis b), “O casamento do Diabo”
38. Veja-se, a título de exemplo, J. Paulo Paes.
39. “Seminário dos Ratos” em *Seminário dos Ratos*, a partir daqui SR.
40. “O Noivo,” em *Meus Contos Esquecidos*.
- 41.
42. Silva, Vera Maria Tietzmann; Sharpe, Peggy.
43. Entrevista reproduzida em http://comunidadeft.blogspot.co.uk/2011_06_01_archive.html.
44. “A Escola de Morrer Cedo,” em *Durante Aquele Estranho Chá*, EC.

OBRAS CITADAS (LYGIA FAGUNDES TELLES)

- Telles, Lygia Fagundes. *A Disciplina do Amor*. Companhia das Letras, 1980.
- . *A Noite Escura e Mais Eu*. Editora Nova Fronteira, 1995.
- . *Antes do Baile Verde* [1970]. Editora Nova Fronteira, 1986.
- . *As Horas Nuas*. Editorial Presença, 1989.
- . *As Meninas*. Editora Livros do Brasil, 1973.
- . *Capitu* [1969]. Com Paulo Emílio Salles Gomes. Editores Siciliano, 1993.
- . *Ciranda de Pedra* [1954]. Editora Nova Fronteira, 1984.
- . *Conspiração de Nuvens* [2000]. Editora Rocco, 2007.
- . *Durante Aquele Estranho Chá: Perdidos e Achados*. Editora Rocco, 2002.
- . *Invenção e Memória*. Editora Rocco, 2000.
- . *Meus Contos Esquecidos*. Editora Rocco, 2005.
- . *Mistérios*. Editora Nova Fronteira, 1981.
- . *Os Melhores Contos*. Global Editora, 1984.
- . *Seminário dos Ratos* [1977]. Editora Nova Fronteira, 1984.
- . *Verão no Aquário* [1964]. Editora Nova Fronteira, 1984.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Maria Antonieta Carbonari de. *Aspectos Lexicais dos Contos de Lygia Fagundes Telles*. Universidade Estadual Paulista, 1991.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro em Obra Completa*, vol. 1. Editora José Aguilar, 1962, pp. 805-942.
- . “Missa do Galo” em *Obra Completa*, vol. 2. Editora José Aguilar, 1962, pp. 605-611.
- . “O casamento do Diabo” in *Obra Completa*, vol. 3. Editora José Aguilar, 1962, p. 297.

- Ataíde, Vicente de Paula. *A Narrativa de Ficção*. A Editora dos Professores, 1972.
- Bataille, Georges (1985). "Emily Brontë" em *Literature and Evil*. Tradução de Alastair Hamilton, Marion Boyars Ltd., pp. 13-31.
- Baudrillard, Jean em Mark Poster, organização. *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford, 1988, pp. 169-70.
- Bergamaschi, Patrizia Romana de Toledo. *Lygia Fagundes Telles: Incurções Artísticas no Universo Feminino*. Universidade de São Paulo, 1993.
- Bianchin, Leila Roso. "Espelho, Espelho Meu: Uma Leitura de As Horas Nuas de Lygia Fagundes Telles." *Travessia*. UFSC, 1990, pp. 133-42.
- Botelho, Raquel Lima. "O Rito de iniciação nos contos 'As cerejas' de Lygia Fagundes Telles". *Letras*, vol. 3, nº 1, 2004, pp. 61-68.
- Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. University of California Press, 1960.
- Callado, Antonio et al. *Missa do galo: Variações sobre o mesmo tema*. Summus, 1977.
- Cardoso, Neiva da Silva. *O Romance de Lygia Fagundes Telles*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1980.
- Carrozza, Elsa. *Esse Incrível Jogo do Amor: A configuração do Relacionamento "Homem-Mulher" na obra de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. Hucitec, 1992.
- Castanheira, Cláudia Silva. *Roteiros do Abismo Interior: A Temática do Desencontro em Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- Chagas, Wilson. "Presença de Lygia." *O Curso do Mundo*. Instituto Estadual do Livro/Fundo Nacional da Cultura, 1997.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, 1985.
- Coelho, Nelly Novaes. "Antes do Baile Verde." *Revista de Artes e Letras*, vol. 60, 1970, pp. 71-72.
- . "As Horas Nuas: A Falência da Razão Ordenadora." *A literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. Siciliano, 1993, pp. 235-248.
- . "As Meninas, a Crise das Elites e da literatura." *Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, vol. 17, 1973.
- . "O Mundo de Ficção de Lygia Fagundes Telles." *Seleta*. José Olympio, 1971.
- Costigan, Lúcia Helena. "Literatura e Ditadura: Aspectos da Ficção Brasileira Pós-64 e Alguns dos Escritos de Lygia Fagundes Telles e de Nélide Piñon." *Hispanic Journal*, vol. 13, nº 1, 1992, p. 141-151.
- Coutinho, Edilberto. "Três Mulheres e Uma Constante: Lygia Fagundes Telles, Maria Alice Barroso e Clarice Lispector." *Criaturas de Papel*. Civilização Brasileira, 1980.
- Cunha, Thereza Cristina L.V. Alves da. *O Desdobramento da Verdade em "As Horas Nuas" de Lygia Fagundes Telles*. Universidade da Carolina do Norte, 1995.

- Dinnerstein, Dorothy. *The Rocking of the Cradle and the Ruling of the World*. The Women's Press Ltd., 1987.
- Ferreira, Debora. "Pilares Narrativos: A Construção do Eu e da Nação na Prosa de Oito Romancistas Brasileiras (Ercília Nogueira Cobra /Adalzira Bittencourt/ Rachel de Queiroz/Patrícia Galvão/Carolina Maria de Jesus/Nélida Piñon/Lygia Fagundes Telles/Clarice Lispector)." *Luso-Brazilian Review*, vol. 45, nº 1, 2008, pp. 209-210.
- Ferreira-Pinto, Cristina a). *Gender, Discourse and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. Purdue University Press, 2004.
- b). *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. Perspectiva, 1990.
- c). "The Fantastic, the Grotesque and the Gothic in Contemporary Brazilian Women's Novels." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 25, nº 2, 1996, pp. 71-80.
- Freud, Sigmund. *Totem e Tabu e Outros Trabalhos*. Edição inglesa de James Strachey. Routledge, 1919. Tradução portuguesa: <http://www.scribd.com/doc/12707732/Totem-Tabu>, p. 24.
- Horney, Karen. "The Dread of Woman." *Feminine Psychology*. W. W. Norton and Company, 1993.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 1981.
- Klein, Melanie. *The Psycho-Analysis Of Children*. Vintage, 1997.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Routledge, 1985.
- Lamas, Berenice Sica. *O Duplo Em Lygia Fagundes Telles: Um Estudo em Psicologia e Literatura*. EDIPUCRS, 2004.
- Lévy, Maurice. *Le Roman Gothique Anglais*. Toulouse University, 1968.
- Lisboa, Maria Manuel. "Here Be Dragons: She-Devils and Little Boys: The Annihilation of the Male in Lygia Fagundes Telles." *Other Women's Voices/Other Americas*. Organização de Georgiana Colville. Edwin Mellen Press, 1996, pp. 119-144.
- . "Darkness Visible: Alternative Theology in Lygia Fagundes Telles." *Brazilian Feminisms*, vol. 12. Organização de Solange Ribeiro de Oliveira e Judith Still. The University of Nottingham Monographs in the Humanities, 1999, pp. 133-154.
- Lucas, Fábio. "A Ficção Giratória de Lygia Fagundes Telles." *Travessia*. UFSC, 1990, pp. 2-12.
- . "Lygia Fagundes Telles." *Modern Latin-American Fiction*. Organização de William Luis. Vanderbilt University (Detroit) e A. Brucoli Clark Laymann Book (Londres), 1992.
- Luft, Lya. *Três Espelhos do Absurdo: A Condição Humana em "As meninas" de Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979.
- Magalhães, Carlos Augusto. *A Fragmentação Romanesco-Existencial em "As Horas Nuas" de Lygia Fagundes Telles*. Universidade de Brasília, 1994.

- Mello, Ana Maria Lisboa de e Saraiva, e Juracy I. Assmann. "Variações Sobre um Tema de Machado." *Letras de Hoje*, vol. 24, 1989, pp. 81-101.
- Milliet, Sérgio. "Fevereiro 11." *Diário Crítico*. Martins, 1959.
- Monteiro, Adolfo Casais. "Um Romance de Lygia Fagundes Telles." *O Romance (Teoria e Crítica)*. José Olympio, 1964.
- Moser, Roberto H. *The Carnavalesque Defunto: Death and the Dead in Modern Brazilian Literature*. Center for International Studies Ohio University, 2008.
- Oliveira, Katia. *Técnica Narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
- Paes, José Paulo. "Ao Encontro dos Desencontros." *Cadernos de Literatura Brasileira*, vol. 5, 1998, pp. 70-83.
- Pires, Mônica Kalil. *As Vozes da Polifonia ou a Arte do Fragmentado*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition." *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, vol. 2, 1850, p. 265.
- Priore, Mary Del, organização. *História das Mulheres no Brasil*. Contexto, 1997.
- Queirós, José Maria Eça de. *A Relíquia* [1887]. Edição Livros do Brasil, s.d.
- Quinlan, Susan Canty. "Revisando/Revisualizando Gêneros: A Noite Escura e Mais Eu e Invenção e Memória de Lygia Fagundes Telles." *Revista Iberoamericana*, vol. 71, n° 210, 2005, pp. 275-287.
- Régis, Sônia. "A Densidade do Aparente." *Cadernos de Literatura Brasileira*, vol. 5, 1998, pp. 84-97.
- Rónai, Paulo. Introdução. "A Arte de Lygia Fagundes Telles." *Histórias Escolhidas de Lygia Fagundes Telles*. Martins, 1964.
- Santiago, Silviano. "A Bolha e a Folha: Estrutura e Inventário." *Cadernos de Literatura Brasileira*, vol. 5, 1998, pp. 98-111.
- Sartre, Jean-Paul. "'Aminadab or the Fantastic Considered as a Language.'" *Situations*, vol. 1, 1947, pp. 135-40.
- Schimmel, Anne Marie. *The Mystery of Numbers*. Oxford University Press, 1993.
- Sevcenko, Nicolau, organização. *História da Vida Privada no Brasil*. vol. 3. Companhia das Letras, 1998.
- Sharpe, Peggy, edição a). *Entre Resistir e Identificar-se: Para Uma Teoria da Prática da Narrativa Brasileira de Autoria Feminina*. Mulheres, 1997.
- b). "Fragmented Identities and the Progress of Metamorphosis in Works by Lygia Fagundes Telles." *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*. Organização de Anne E. Brown e Marjanne E. Gooze. Greenwood Press, 1995.
- Silva, Antônio Manuel dos Santos. "Existência e Coisificação nos Contos de Lygia Fagundes Telles." *Revista de Letras*, vol. 26, 1986-87, pp. 1-16.

- Silva, Maria Angela. *Chave: Uma Adaptação para o Cinema Baseada em Três Contos de Lygia Fagundes Telles*. Universidade de São Paulo, 1995.
- Silva, Vera Maria Tietzmann a). *A Ficção Intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Cegraf/UFG, 1992.
- b) *A Metamorfose nos Contos de Lygia Fagundes Telles*. Presença Edições, 1985.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Tradução de Richard Howard. Cornell University Press, 1975.
- Yeats, W.B. “The Secod Coming.” *Collected Poems*. Picador, 1985.
- Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. Verso, 2002.
- Zucco, Maria Joana Barni. *As meninas: Sintaxe Narrativa e Tratamento Espaço-Temporal*. Universidade de Santa Catarina, 1978.

MARIA MANUEL LISBOA é Professora Catedrática em Literatura e Cultura Portuguesas na Universidade de Cambridge e é Fellow de St. John's College, Cambridge. Leciona em literaturas portuguesa, brasileira e lusófona. É a autora de cinco livros e cerca de sessenta artigos. Um dos seus livros recebeu o Prémio do Grémio Literário em Portugal em 2008 e este ensaio foi um dos vencedores do Prémio Itamaraty no Brasil em 2012. O livro *A Heaven of their Own: Heresy and Heterodoxy in Portuguese Authors from the Eighteenth Century to the Present* está no prelo.