

RESUMO/ ABSTRACT

OS CONTOS QUASE SILENCIOSOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles elegeu em sua ficção temas instigantes como o fantástico e o insólito, ao lado de elementos relacionados aos problemas sociais e individuais. Manifestando a influência de autores brasileiros e estrangeiros, de Machado de Assis a Henry James, a autora assimilou novas formas para representar na narrativa breve o indivíduo solitário na cidade ou impotente na barbárie contemporânea. Este trabalho revisita exemplos da força dessa maturidade literária nos contos, assinalando a utilização das estruturas para evidenciar conteúdos temáticos.

Palavras-chave: conto brasileiro contemporâneo; Lygia Fagundes Telles; autoria feminina.

THE ALMOST SILENT SHORT STORIES BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles elected in her fiction instigating themes like the quaint and the unusual, together with elements related to social and individual problems. Revealing the influence of Brazilian and foreign authors, from Machado de Assis to Henry James, the author assimilated new forms to represent, in short narrative, the solitary person in urban life or impotent amidst the contemporary barbarism. The present work revisits examples of the strength of this literary maturity in the short stories, stressing the use of structures to set off thematic contents.

Keywords: contemporary Brazilian short story; Lygia Fagundes Telles; women's writing.

OS CONTOS QUASE SILENCIOSOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Gabriela Kvacek Betella

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP

Professora no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Assis, Assis-SP

betella@assis.unesp.br.

Lygia Fagundes Telles completou oitenta anos em plena atividade, com obra lançada em belas e cuidadas edições. Ao longo do tempo o interesse pela sua obra despertou análises e releituras através de adaptações para o cinema, o teatro e a televisão, porém é a presença da escritora em encontros, homenagens e especialmente entre alunos de diversas faixas etárias que merece o maior destaque numa abertura de artigo, pois a verdade é que se torna cada vez mais raro, entre os autores contemporâneos, alguém tão interessado nas revelações do fazer literário.

Lygia é paulistana, formada em Direito e funcionária pública aposentada, porém essencialmente escritora. Nessa atividade suas conquistas foram importantes, como os prêmios Jabuti e Camões, o troféu Juca Pato e a eleição para a Academia Brasileira de Letras. Embora tenha começado a escrever e publicar quase duas décadas antes, seu romance de 1954, *Ciranda de Pedra*, é considerado obra inaugural, já que estabelece sua maturidade literária. No período de formação dessa maturidade, a literatura brasileira recebia grande afluência de narrativas introspectivas, cuja abordagem gira em torno dos problemas individuais e as personagens são seres que habitam as cidades e enfrentam a solidão, os problemas nos relacionamentos humanos, os medos contemporâneos, a falta de liberdade individual e do país. A ficção de Lygia não deixa de circular por esses meios, mesclando o realismo, mais proeminente nos romances, com uma vertente moderna do fantástico, que povoa os contos. As duas linhas se entrelaçam graças à inadequação ao real, vivida e muitas vezes sofrida intensamente

pelas personagens. As histórias de Lygia são narradas com precisão hábil em adequar-se ao estado de suspensão em que algumas situações devem ser mantidas para que o leitor se aprofunde. Por isso, algumas narrativas parecem, em sua multiplicidade de sentidos que levam a um só, feitas de silêncio, como escreveu Carlos Drummond de Andrade à autora.

***Cup cakes* literários para leitores comidos e refinados**

Gravar a intenção para garantir sua permanência – era isso?
O gesto, a careta, o grito podia se perder, mas a palavra
precisava ser guardada como os vaga-lumes que eu caçava e
fechava nas pequenas caixas de sabonete. Teria nascido nesse
tempo o antigo instinto de permanecer, de se valer da arte para
assim ficar. Resistir. A esperança de infinito na nossa finitude.
Lygia Fagundes Telles

Em meados do século XIX, enquanto os jornais brasileiros aproveitavam o filão da nova delícia literária – o romance de folhetim – os primeiros contos produzidos entre nós ganhavam sorrateiramente a atenção do seletor público leitor. Talvez ainda nem fossem contos propriamente ditos, mas apenas textos ficcionais curtos escritos por autores espertos na arte de transportar modos e estilos literários europeus para nosso acanhado meio jornalístico. Entre precursores e inauguradores de valor literário à época discutido e atacado, parece que o conto brasileiro amadurece e vira gente grande com Machado de Assis.

No prólogo de um de seus últimos livros de contos (*Várias Histórias*, publicado em 1904), o autor de *Dom Casmurro* chega a brincar de definir a utilidade do gênero, aproveitando as críticas que se fizeram a respeito da curta duração das histórias narradas sob a forma de conto: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 476).

Embora Machado utilize a ironia para falar da inutilidade de considerar o tamanho do texto, esse critério ainda é um impasse nas reflexões teóricas sobre o conto. Por outro lado, alguns autores praticantes do gênero saíram-se tão bem quanto Machado ao tecerem argumentos importantes para a nossa compreensão da necessidade literária da contenção que maximiza os efeitos. Edgar Allan Poe foi pioneiro na exposição que praticamente forjou os mandamentos para o conto moderno. Poe

acreditava, por exemplo, que o conto precisa manter a “unidade de impressão” para que possa ser lido de uma só assentada, caso contrário podemos interromper a leitura e nossa vida invade a leitura, destruindo o “efeito de totalidade” que a história poderia nos oferecer (POE, 1999, p. 103). A obra literária que atinge esses propósitos pode ser chamada de conto, mas Poe ainda faz outras observações, no que diz respeito ao encadeamento da ação. Assim, segundo o escritor norte-americano, o conto eficiente na unidade é o que revela parte do seu final logo nas primeiras linhas, ou seja, é a obra que tem o epílogo em vista, pois antecipa o fecho, tendo “seu começo pelo fim” (POE, 1999, p. 108). Com tal recurso, a intenção permanece sugestionada e vai garantindo o desenvolvimento do texto, mantendo sua unidade e, de certo modo, assegurando a curta extensão.

Lygia Fagundes Telles utiliza o recurso do “epílogo em vista” no conto “Dolly” (de *A noite escura e mais eu*, coletânea publicada pela primeira vez em 1996), em que faz a narradora retornar no tempo, com um movimento narrativo muito próximo ao do fluxo da memória. O epílogo em vista pode estar sintetizado na gota de sangue sobre uma luva de crochê, imagem que abre o conto: “Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo” (TELLES, 2009a, p. 11). Essa frase traz elementos físicos e psicológicos da estrutura que sustenta o conto. A narradora Adelaide está no bonde, voltando para casa e vamos sabendo aos poucos de onde ela retorna, o que viu e, especialmente, que tipo de acontecimentos antecedem essa tarde de céu negro. A moça desabafa, relembra seu dia começando pelos motivos mais ingênuos que a colocaram no bonde – ela voltava da Barra Funda, onde fora buscar cadernos que havia esquecido na casa de Dolly. Daí em diante, todo seu relato recompõe fatos em retrospecto, até sabermos o que parecia afligir a moça: a terrível visão do cenário da morte. Retomando a narrativa assim como a agulha de crochê volta na correntinha de pontos para tecer o trabalho, Adelaide antecipa alguns detalhes o tempo todo, pois eles se apresentam como se já fossem conhecidos pelo leitor. Quando retomados em seus lugares corretos, tais detalhes se revalorizam na construção do depoimento, como o desenho maior de uma trama rendada.

Esse conto se esmera nas inversões de acontecimentos, pois o que aparece primeiro (quando está no bonde, Adelaide vê o sangue na luva) na verdade aconteceu depois de tudo o que é narrado. Para Edgar Allan Poe, a inversão é uma estratégia primordial na escrita dos contos. Com ela está assegurado o efeito impactante de determinada cena, que não necessariamente precisa estar no final do texto. Contos como “Dolly” abusam desse efeito em vários momentos, deixando o leitor de sobreaviso, esperando um desenlace chocante numa situação.

Todavia, há histórias cujo epílogo concentra todo o efeito impactante, à maneira, digamos, mais tradicional do conto, nos casos em que somente as últimas frases portam a resolução dos fatos. Geralmente, nessa conclusão a surpresa contraria a expectativa do leitor que, atônito, tenta resgatar

nos acontecimentos lidos os dados anteriormente imperceptíveis, contudo presentes o tempo todo. Podemos notar esse efeito na leitura de “Boa noite, Maria” (de *A noite escura e mais eu*). Nesse conto, Lygia Fagundes Telles constrói o tétrico fim de uma existência que pedia para não sobreviver mais, implorando a alguém que abreviasse o tempo da decrepitude. A narrativa vem acompanhada do gosto mórbido da dramaticidade imposto pela personagem:

Maria Leonor escondeu no regaço as mãos frias. E eu, que não tenho herdeiros empenhados em encurtar minha vida, e eu? Todos sabiam do seu testamento, a fortuna ia inteira para instituições de caridade e asilos e hospitais – as Vagas Estrelas da Ursa. E eu então? Mas algum dia vão permitir que eu morra? Seria amarrada à cadeira de rodas com a eficiente equipe médica fazendo essa cadeira rodar pelas clínicas do mundo, até quando? Julius Fuller, que não era inocente, perguntaria então por que motivo ela temia tanto a doença degradante, por acaso já tivera algum sintoma? Algum sinal? Sim e não, ela responderia reticente, gostava das reticências (TELLES, 2009a, p. 51).

Ciente do poder da influência das formas literárias sobre seu ofício de contista e capaz de lidar com as artimanhas da intertextualidade literária, Lygia revisita suas origens e recapitula algumas etapas da história do conto, aproveitando-as como influência produtiva. O próprio Machado volta enriquecido com as releituras de Lygia, como acontece em alguns contos dela cuja temática gira em torno dos ritos de iniciação, evocando sentimentos e aflições de crianças e jovens descobrindo o lado humano, às vezes maligno, outras apenas angustiante. Assim acontece nas vertentes de “O Jardim Selvagem” (publicado pela primeira vez em 1965, em volume com mesmo título do conto, depois republicado em 1970, em *Antes do baile verde*) e “O Menino” (cuja primeira publicação pertence ao livro *O cacto vermelho*, de 1949, depois encontrado em *Antes do baile verde*). “O segredo” (de *A noite escura e mais eu*) compartilha o clima aflitivo de revelação à inocência que penetrou a casa das mulheres da Rua da Viúva:

A loura sacudiu o copo e lançou os dados.

– Está vendo? Quando fico sozinha ganho sempre, não é gozado? Conhece esse jogo?

– Não. Mas meu pai conhece.

– Ah, o seu pai. É o diretor da escola?

– Não, é o delegado.

Ela continuou olhando firme para os dados mas o queixo com a covinha começou a tremer. Respirou de boca aberta até que, de repente, fez uma careta como se tivesse sentido alguma dor.

– O doutor Samuel.

– É.

(...)

A loura recolheu os dados no copo e veio vindo devagar na minha direção. Era miudinha com aqueles pés assim descalços e que pareciam menores do que os meus.

– Espera – ela disse. – Espera aí um pouco, queria que me promettesse uma coisa, vai me prometer? Não diga a ninguém que esteve aqui. Promete?

– Prometo.

– Mas eu queria que você jurasse.

– Eu juro.

– Então vai ser o nosso segredo. Sabe o que é um segredo? Segredo é uma coisa que a gente não conta, nem o pai, nem a mãe, ninguém no mundo fica sabendo, mas ninguém mesmo.

– Eu não vou contar (TELLES, 2009a, p. 61-2).

O conto “Missa do Galo” (de *Filhos pródigos*, de 1978, e *A estrutura da bolha de sabão*, também de 1978) é um diálogo formal com o conto homônimo de Machado de Assis. Noutras palavras, temos um diálogo entre formas diferentes, porque a mesma história da jovem senhora insinuante é narrada sob a mesma perspectiva do jovem Nogueira. O relato aparece, entretanto, com a subjetividade intensificada pelo tempo da narrativa – o presente. Lygia reescreve o conto machadiano cuja primeira pessoa descrevia a história do ponto de vista do Nogueira adulto, lembrando o acontecimento da noite de Natal quando ele tinha dezessete anos. Com Machado, o narrador teve tempo para refletir e narrar suas impressões daquela noite. Com Lygia, a narrativa se alicerça no presente (especialmente graças ao emprego cuidadoso do futuro do pretérito) e deixa aflorar as emoções de Nogueira com mais intensidade. É interessante observar que, embora narrado pelo protagonista, o conto de Machado tende mais à objetividade, pelo fato de selecionar os fatos e acrescentar os detalhes de modo organizado, com ajuda da memória e da distância dos fatos. O conto de Lygia, embora marcado pela terceira pessoa, sublima a distância entre narrativa e fatos, e tende à subjetividade absoluta, com o relato composto no calor da hora, dando vez ao fluxo de consciência.

Julio Cortázar tratou de explicar o conto a partir do limite físico que o gênero implica, retomando o que Poe já dissera a respeito da contenção do tamanho. Para Cortázar o contista tem consciência de que não pode desperdiçar tempo, de que não dispõe de extensão horizontal, ou seja, não pode contar com a velocidade de cruzeiro de um romance. Em razão disso, o contista deve trabalhar verticalmente, em outras palavras deve ser preciso na caracterização das personagens, por exemplo, para aprofundar os motivos de suas ações. O ideal de Cortázar para o conto é a condensação de tempo e espaço sob

alta pressão espiritual e formal. Sem essa tensão manifestada desde as primeiras palavras, um conto não está bem escrito. Para melhor entendermos a diferença entre romance e conto, segundo o escritor argentino vale recorrer à linguagem das lutas de boxe: no embate entre leitor e obra o romance ganha por “pontos”; o conto, por “nocaute” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

As teorias de Poe e de Cortázar se assemelham no que diz respeito ao mistério como elemento incorporado ao conto. A produção ficcional dos autores reflete isso. Basta lembrar que muitos contos dos dois autores têm no enigma uma característica constituinte. No caso de Poe, é comum considerá-lo como o precursor do conto policial, das histórias de terror e até mesmo da ficção científica. Voltaremos a este ponto em outro tópico.

Talvez a sensação de nocaute seja oportuna para definirmos o efeito de alguns finais de contos, inclusive na obra de Lygia Fagundes Telles. Um de seus textos mais conhecidos, “Venha ver o pôr do sol” (publicado pela primeira vez em 1958, em *Histórias do Desencontro*, depois integrante de *Antes do baile verde*), nos deixa nocauteados com a punição que o personagem Ricardo inflige à ex-namorada Raquel. De certo modo, somos pegos de surpresa, porque esperamos um desfecho macabro, já que o encontro é marcado pelo rapaz num cemitério, mas não sabemos que acontecerá ali um castigo simples, porque terrivelmente calculado: Ricardo se vingará trancando a moça no jazigo, onde ela teria apenas uma “réstia de sol” que se afastaria “devagarinho, bem devagarinho”, para simular “o pôr do sol mais belo do mundo” (TELLES, 2009b, p. 143).

Em “O segredo” (de *A noite escura e mais eu*) também há um final surpreendente, porém o nocaute é interno, especialmente porque o efeito do “segredo” que podemos intuir ao final da narrativa é mais sentimental que aterrador. Provavelmente com mais discernimento que a personagem que se destaca pela coragem de aceitar desafios “de meninos”, o leitor é levado a acreditar que a mulher da casa da Rua da Viúva tem de fato um segredo, do qual ela mesma se dá conta no momento em que a menina corajosa revela suas origens. O inesperado para o leitor é o segredo que lhe é comunicado tacitamente, do mesmo modo como a revelação cai na consciência da prostituta.

A revelação de um conto pode ser uma noção que permanece oculta, só se configura na psique do leitor – e, nesse caso, a imaginação dele pode reelaborar os motivos secretos da história. Também são possíveis situações em que acontecimentos a que o leitor não tem acesso são os fatos-chave do conto. A respeito deste segundo caso, Ricardo Piglia tece considerações interessantes. Para ele um conto deve contar duas histórias; o conto clássico narra em primeiro plano a história A e constrói em segredo a história B, cifrada dentro da primeira. Assim temos um relato visível que esconde um relato secreto, mais fragmentário, responsável pelo efeito surpresa quando vem à tona (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

Os contos de Lygia cumprem o ritual de desenvolver a tensão para envolver o leitor, surpreendendo-o com a reviravolta que denuncia um ou mais personagens. O procedimento capaz de inverter a ordem dos fatos para a conclusão de um episódio decisivo moderniza o conto, assim como o aproveitamento máximo do tempo e do espaço e a utilização do enigma, seja por uma história cifrada dentro de outra ou não. Os reflexos da assimilação desses movimentos na obra de Lygia são notáveis, como podemos observar em “Anão de jardim”, de *A noite escura e mais eu*. Através de um foco narrativo singular (uma estátua), o leitor é apresentado a um mundo humano pouco afetivo. Um anão de jardim em pedra narra sob sua ótica os fatos da casa em que habita. Dentre os acontecimentos, uma jovem esposa que envenena um velho músico para aproveitar a vida com o amante. Antecipado ao leitor desde o início do conto está a morte do anão, que será golpeado pelos homens que estão demolindo a casa vazia. O narrador espera a morte e, para aproveitar o tempo que lhe resta, como uma Sherazade sem esperança, conta o que sabe sobre as peripécias dos moradores da casa, implacável e mordaz, sem sentimentalismo, duro como pedra.

As personagens dos contos de Lygia Fagundes Telles representam instantâneos do ser humano com suas hesitações, dúvidas existenciais, obsessões, ambiguidades. As relações humanas variam em seu amplo espectro, do afeto inesperado à traição. Do mesmo modo, o insólito povoa os relacionamentos de modo sutil, quase escondido entre os fatos da realidade ou incredivelmente aparente, como em “O noivo” (de *Mistérios*, 1981), ou pode ser fator preponderante na solidez de uma relação, conforme observamos em “As formigas” (de *Seminário dos ratos*, 1977). Existem ligações entre personagens, no entanto, solidificadas pelas diferenças de classe, pelo preconceito, pelo racismo, pelo elitismo. Nesses casos, é legítimo pensar nos contos como evidências de um estado de coisas no mínimo desastroso.

O efeito trágico da impotência

O escritor pode ser louco, mas não enlouquece o leitor,
 ao contrário, o escritor pode desviar o leitor da loucura.
 O escritor pode ser corrompido, mas não corrompe o leitor.
 O escritor pode ser solitário e ainda assim ele vai fazer
 companhia ao leitor na sua solidão.

Lygia Fagundes Telles

A tensão, a surpresa e a medida do conto guardam algumas semelhanças com outro gênero narrativo muito mais antigo, a tragédia. Concebida na Antiguidade, a tragédia é uma das formas dramáticas, ao

lado da comédia, que mereceu muitas teorizações em todos os tempos de nossa existência e foi objeto de nosso desfrute para obtermos do texto ou da peça encenada uma espécie de purgação. No espetáculo trágico, o espectador vivencia sentimentos e sensações intensos, como o amor, o ódio, a piedade, o terror – e, ao tangenciar emoções, o espectador purifica seu interior. Segundo alguns estudiosos, a tragédia sofreu alterações significativas ao longo dos períodos históricos, especialmente no tocante às causas e consequências das atitudes do herói que, na maioria dos casos, sofre em sua solidão, que é resultado ou fonte de sua tragédia.

Na tragédia moderna, o herói segue em direção ao desastre devido ao caráter humano desregrado. Não há forças do destino que agem sobre ele, a ruína não é um desfecho engendrado pelos deuses, pois a desgraça que impulsiona o efeito trágico está no indivíduo alienado do mundo e de si mesmo (HAUSER, 1993, p. 104). Sem domínio de suas fraquezas, sem sequer a consciência delas, o herói pode ser engolido pelo mal. No mundo moderno, a manipulação do sujeito acontece sob diversas formas, incluindo a dominação social e a psicológica. No primeiro caso, que nos interessa sobretudo, a representação literária foi capaz de destacar em alguns momentos os heróis excluídos e marginalizados para recompor a tragédia deles.

Em contos de Lygia Fagundes Telles a impotência de algumas personagens constrói a trama na qual pode se desenrolar um efeito trágico. Em “Biruta” (conto do livro *Histórias do desencontro*, de 1958, republicado em *Histórias escolhidas*, de 1961) temos uma história de profundo sofrimento, na qual um menino termina privado do único ser com o qual podia trocar afeto numa casa em que era explorado através do trabalho. A cadeia de exploração construída no conto impressiona pelo conteúdo histórico que retém. O menino Alonso veio do asilo (nome genérico para abrigo de crianças, velhos e doentes desamparados) para trabalhar na casa de dona Zulu, dormindo numa garagem no fundo do quintal e surrado quando cometia algum erro. Vemos a exploração com disfarce de caridade exercida pela mulher que não gostava de crianças e, contudo, abriga um órfão.

Alonso aparece na abertura do conto transportando e lavando uma bacia pesada e cheia de louça – trabalho pesado demais para um menino. Ele se distrai com o cachorrinho Biruta, enquanto outras descrições nos impressionam: tinha “bracinhos” e “pulsos finos”, além de “mãos de velho”, com imaginação de criança, pois conversava com o cãozinho. A criada Leduína apressa o trabalho, pois está acima dele na hierarquia da casa, e o leitor descobre que é véspera de Natal. Todos têm suas festas para ir, e Alonso jantará sozinho as sobras do dia, com as quais esquentava as mãos frias do trabalho. As tintas melodramáticas não carregam o conto, se pensarmos que cada detalhe intensifica a representação, os fatos da realidade e os efeitos sobre o leitor, que, compadecido, pode expurgar alguma culpa histórica.

Em meio à narrativa presentificada pela terceira pessoa e vivificada em momentos de discurso indireto livre, alguns *flashes* do passado intercalam o final do dia de Alonso. São histórias de travessuras do Biruta, a quem o menino se dirige com a ingenuidade sábia pedindo que cresça logo e se torne um cachorro sossegado, pois naquele momento mais se parecia com uma criancinha. Biruta explodia a meninice que Alonso não podia ter. Naquela casa não poderia haver crianças, e não haveria. Dona Zulu dá um jeito de enganar Alonso com uma mentira sobre um menino que se alegraria com o cachorro, e leva Biruta embora quando parte para sua festa. Sozinho, quando sabe da verdade através de Leduína (que não consegue reproduzir totalmente o comportamento dos patrões), chora junto ao presente de Natal que comprara para Biruta. Nos tempos do asilo, Alonso recebia caridade e presentes no Natal. Ao ser acolhido pela família rica, se transforma em criado, sem direito a ser criança, sem direito a questionar essa condição.

“A confissão de Leontina” (publicado pela primeira vez em *O cacto vermelho*, de 1949, republicado em *Histórias escolhidas* em 1961, em *Filhos pródigos*, de 1978, em *A estrutura da bolha de sabão*, de 1978 e em *Contos escolhidos*, de 2005) é um longo relato de muitas peripécias da protagonista. Há uma estrutura meio novelesca, são muitas tristezas que se acumulam numa vida em que a moça inocente acaba na prisão sem imaginar que está ali porque fizeram recair sobre ela a culpa dos outros, que praticam os verdadeiros males do mundo. Leontina não entende a complexidade da sociedade em que vive, então relembra o passado para recuperar alguma integridade, para costurar o próprio eu. A memória traz de volta o tempo em que os fatos pareciam mais lógicos, ainda que fossem raros momentos de diversão ou frequentes acontecimentos sofridos. A violência física e psicológica ressurge na espontaneidade do relato, como a indagar para a situação presente sobre os rumos de uma vida cheia de sonhos, necessidades e manipulações. Leontina é usada por várias pessoas com as quais conviveu e sua desgraça mascara o abuso de poder, a atitude hipócrita tanto do seu primo, médico rico que veio do passado humilde como o dela, quanto do velho que lhe dera um vestido em troca de favores sexuais, e termina assassinado pela moça de conduta duvidosa, categoria que sobra para essa Leontina quase Macabéa.

Na coletânea *Seminário dos ratos*, há pelo menos dois contos em que o leitor se aproxima dos marginalizados e suas desventuras: “Pomba enamorada ou uma história de amor” e “Senhor diretor”. Nessa vertente, as escolhas do enredo distorcem o ser humano, que passa a ser algo que não existe como tal. Em *Antes do baile verde*, um conto se contrapõe a esses trágicos desfechos. “Natal na barca” representa um momento de confiança na capacidade humana de renovação de suas esperanças e sentimentos de confiança, purificando as dores. A história de um verdadeiro milagre de Natal poderia ser vista como narrativa-espelho de “Biruta”, graças à coincidência de época festiva em que se passam as

histórias. Também pode ser o contrário dos relatos em que predominam o esvaziamento e a abstração das relações. Embora se localize no mundo conturbado pela falta de meios, “Natal na barca” é escrito para reafirmar a existência, com o milagre final inexplicável para a narradora, que só imagina o rio (que surge como metáfora da renovação da vida) pela manhã: “verde e quente”, como os seres vivos devem ser.

Quando o inesperado se harmoniza com o realismo

Vós nada compreendereis
e eu nada poderei explicar-vos.
Rimbaud

O leitor dos contos de Lygia durante os anos de 1980 e 1990 pode associar certos enredos e desfechos ao universo do suspense contemporâneo, gênero que saiu dos livros e multiplicou a intensidade de tensão quando se estabeleceu nas telas de cinema e televisão. Normalmente a ficção da autora é apontada como um dos exemplos de literatura fantástica, o que nos faz pensar imediatamente em autores contemporâneos como Stephen King, em seus numerosos contos, especialmente os de *Nightmares & Dreamscapes* (*Pesadelos e Paisagens Noturnas* na tradução brasileira), obra precursora de uma série de televisão e de outros exemplos literários, bem como de adaptações e roteiros originais para diversas obras do audiovisual. Muitas das histórias de King constroem uma verdade muito próxima ao real, mas o caráter estranho dos acontecimentos predomina e os destaca da vida cotidiana.

Numa outra vertente, os contos fantásticos tiveram presença marcante entre nós através da produção de Murilo Rubião, escritor mineiro que foi um dos únicos praticantes dessa narrativa no Brasil. As histórias de Rubião retratam um universo insólito baseado no conflito entre a racionalidade moderna e o absurdo das forças primitivas e das situações irracionais em que se inserem (e por vezes se perdem) as personagens no mundo (a)normal.

Contudo, se quisermos encontrar os modelos fantásticos de Lygia, temos de recuar um pouco mais no tempo e citar dois outros escritores: Edgar Allan Poe, que já mencionamos como teórico do conto, e sobretudo Henry James, escritor cujo nome se tornou conhecido do público leitor graças à vertente fantástica que assumiu um teor assustador, povoado de aparições. A sutileza do sobrenatural (por vezes simplesmente ignorado, como se não houvesse algo estranho no episódio) na ficção de James nos faz perguntar qual a necessidade de tantas descrições horripilantes da narrativa fantástica

posterior, para não mencionar o excesso de sangue nos filmes de terror. Nesse sentido, os contos de Lygia aproveitam-se da contenção para o efeito aprofundado. Comparando grosseiramente, o leitor de Lygia experimenta o arrepio refinado semelhante ao do expectador diante de *The innocents*, filme de 1961, dirigido por Jack Calyton, ou do público de *The others*, de 2001, na direção de Alejandro Amenábar. Não se trata jamais de susto grosseiro e pavor aumentado pelos efeitos exacerbados de violência explícita, é simplesmente uma conformação de possibilidades desconhecidas, tanto nos contos como nas produções inspiradas na ficção de Henry James.

O fantástico, gênero que divide os limites com o estranho, o insólito e o maravilhoso, possui nos estudos literários inúmeras considerações e definições. Existem estudos competentes em estabelecer paralelos entre os mais famosos praticantes em todas as culturas, desde tempos remotos, se levamos em conta as formas antigas de literatura que exploraram o fantástico nas suas formas mais elementares, puramente imaginativas com elementos colhidos das mitologias, das lendas e das narrativas populares, até nossos tempos de intensa revisitação ao sobrenatural, aos meios ocultos neste e em outros mundos.

Vladimir Propp (2002 e 2006) estudou sistematicamente o folclore ao longo do século XX e estabeleceu as leis gerais da gênese e da composição do conto maravilhoso. Segundo o teórico russo, essas manifestações culturais conservam formas extintas de vida social de sociedades muito antigas, mas como fenômenos literários não estão condicionadas a sistemas sociais. Por isso alguns motivos que aparecem nos contos maravilhosos podem ser explicados através dos vestígios de mitos, ritos e costumes de culturas diferentes, como uma espécie de mosaico intrincado de peças antigas, geradas por contextos que não existem mais, todavia perpetuados através dos tempos, de um conto a outro, como a presença de dragões e fadas, por exemplo. Isso acontece porque antes da literatura propriamente dita, a oralidade era elemento intrínseco às narrativas populares, e sua habilidade de projeção nas formas literárias subsequentes pode ser confirmada através da influência que exerceram as fontes folclóricas sobre vários escritores contemporâneos.

Há duas possibilidades de movimento nas histórias em que o absurdo e o irracional predominam. Tais características podem ser manifestações do mundo objetivo que vai se alterando, enquanto o ser humano permanece inalterado. Outra situação é a irracionalidade dentro do indivíduo, enquanto o mundo é invariável. O escritor pode escolher uma ou outra iniciativa, dependendo de onde pretende introduzir as imagens e situações absurdas. Na interpretação, sobra para o leitor promover a relativização em vários sentidos e questionar a normalidade do absurdo ou a excentricidade do normal. Somente a realidade múltipla e de difícil compreensão dos nossos tempos aceita a representação literária que convoca o irracional. Se não é mais possível tratar a realidade com segurança, os contos fantásticos como os de Lygia Fagundes Telles investem na casualidade do real, na permanência do

estranho, na trivialidade do insólito. Portanto, as situações mais cotidianas ganham aspectos no mínimo inusitados, como um lapso de memória levado ao extremo da descrição e da duração (“O noivo”), ou no anão de jardim que narra os fatos que circundaram sua permanência numa casa (“Anão de jardim”). Nos mundos de Lygia tudo parece ser crível, até que fatos incríveis começam a construir a descrição do meio. Em “Seminário dos ratos” (do livro homônimo de 1977), no entanto, algo de absurdo aparece logo no início do conto: ratos e homens em sociedade ou, digamos, em organização formal labiríntica, próximo ao que o leitor vive na realidade das repartições públicas. Algo de kafkiano constrói essa história.

São conhecidos vários gêneros capazes de sustentar temas sobrenaturais, como o maravilhoso, o estranho, o realismo maravilhoso, o fantástico e, se quisermos complicar mais, o surrealismo literário. Seria problemático separá-los aqui porque todos apresentam motivos ou personagens cuja lógica não obedece à experiência comum. Há quem sustente diferenças entre o fantástico e o maravilhoso baseando-se na relação entre sobrenatural e natural nas narrativas. Outros provam a contiguidade entre esses dois gêneros, mesmo que cada um deles apresente soluções diferentes para os fenômenos. De qualquer modo, o fantástico na literatura é medido pela recepção, isto é, pelo efeito que suscita no leitor. Esse efeito é a dúvida entre a explicação natural e a explicação sobrenatural para os eventos narrados, com o agravante de atrapalhar a noção de realidade e verossimilhança. Todas as alusões, sugestões, fatos oblíquos e subentendidos concorrem para essa dúvida.

O maravilhoso, grosso modo, não faz diferença entre o real e o imaginário. Parecer verdadeiro não é meta do relato, por isso ele conta fatos impossíveis de se realizar na nossa realidade, e não faz questão de se referir ao absurdo como tal. Contos maravilhosos, em geral, portam um universo irreal que não é questionado, embora não possa existir de modo algum no mundo concreto, como a magia presente em tantas histórias mais antigas, entre as quais podemos citar as lendas e sagas germânicas recolhidas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm no século XVIII diretamente da memória popular, que preservava narrativas medievais. Trata-se de um universo fechado, que não tem comunicação com nossa zona de sentido – o mundo real e o mundo imaginário não trocam informações nesses relatos. No conto fantástico, esses meios se comunicam: a narrativa tenta explicar racionalmente os fatos estranhos, aumentando a incerteza sobre o que é e o que não é real.

O auge da literatura fantástica se localiza nos séculos XVIII e XIX, especialmente na Alemanha, Inglaterra e França, e sua prática é atribuída como resposta ao racionalismo que, nascido do Iluminismo e da superioridade cultural burguesa e pregando a dessacralização da vida, ameaçava servir de justificativa para uma dominação sobre vários povos. Nesse contexto, a literatura de autores como o alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), o inglês H. G. Wells (1866-1946) e o francês Jules Verne

(1828-1905) foi capaz de incorporar conhecimentos científicos para apontar o perigo do racionalismo otimista. Daí a necessidade do discurso fantástico incorporar o ordinário real e o acontecimento excepcional juntos. Em meio a esse contraste, a essa ambiguidade e incerteza o protagonista hesita, transitando pelas ordens do real e do sobrenatural, conforme observamos em vários contos de Lygia Fagundes Telles. Porém a obra da autora não foge às inquietações modernas, visto que traz pontos de contato com uma literatura “fantástica” em que o medo (elemento-chave na narrativa fantástica tradicional) é substituído pela perplexidade, assim como o sobrenatural e o transcendente não atravessam a realidade como fantasmas atravessam paredes. As vertentes mais modernas do fantástico deixam uma brecha para o leitor espiar uma realidade profundamente humana ao ultrapassarem fachadas triviais, prosaicas, cotidianas.

Não é só de fantasmas, morte e susto que vive o sentimento do fantástico. A tensão psicológica gerada por algumas narrativas nos perturba tanto quanto a expectativa causada pela ambientação fantasmagórica jamesiana. Novamente podemos citar “O noivo” e também “O encontro” (publicado pela primeira vez em *Histórias do desencontro*, de 1958, e republicado em *Histórias escolhidas*, de 1961, *O jardim selvagem*, de 1965 e em *Mistérios*, de 1981, mostrando situações aparentemente banais que serão minadas pela hesitação dos protagonistas. No primeiro caso pelo esquecimento de uma pessoa e, no segundo, pela sensação da iminência do perigo. Nos dois contos, o significado dramático da hesitação parece não condizer com a situação trivial em que se manifesta. O leitor mergulha nessa ambiguidade sem se dar conta dela, preso ao sentimento cruel com a racionalidade.

Libertando Ulisses

Mas o que é trair? Trair é sair da ordem.
Trair é sair da ordem e partir para o desconhecido.
Milan Kundera

Normalmente somos encorajados a entrar no universo da literatura com argumentos instigantes: “a leitura é uma viagem extraordinária”, “somos transportados a outros mundos”, “fazemos uma viagem inesquecível”, “ultrapassamos as fronteiras conhecidas” etc.

Não raro, os incentivos descrevem experiências semelhantes às aventuras, ressaltam a vivência de acontecimentos inéditos na vida dos até então ingênuos leitores e pregam o nosso legítimo direito de atravessar, com a imaginação, os domínios da realidade e, por que não dizer, das regras estabelecidas em nosso mundo e sobre a nossa conduta. A verdade é que através da leitura de histórias ousadas

pelas façanhas aventureiras ou psicológicas, tais como as do gênero policial, misterioso, do terreno do suspense ou do terror, somos levados ao menos a questionar alguns valores, posições, atitudes, conceitos e normas de nosso meio. A identificação ou o estranhamento entre leitor e elementos da narrativa (narrador, personagem, enredo) proporciona reflexões proveitosas ou, no mínimo, uma experiência inusitada, detestável ou deleitosa.

Os contos de Lygia Fagundes Telles são exemplos de literatura original nesse sentido que acabamos de demonstrar, ou seja, nosso papel como receptores termina enriquecido, nunca apaziguado com a realidade que nos cerca. As histórias criadas pela autora que já foi chamada de grande dama da literatura brasileira do século XX remexem muito mais em nossas entranhas do que nos vestem com sedas e linhos.

Psicólogos e outros estudiosos dos impulsos humanos sustentam que atitudes como a traição são naturais do nosso comportamento. Por outro lado, procedimentos autorrestritivos como a fidelidade seriam condicionados por um modelo cultural, a ponto de serem fortemente assimilados como valores cultuados.

Parte do canto XII da *Odisseia* de Homero possui uma oportuna analogia com esse uso da contenção em sociedade. Nessa altura de suas peripécias, o herói Ulisses atravessa uma região habitada por sereias e, querendo ouvir o canto delas, ordena aos companheiros que o mantenham amarrado ao mastro da embarcação em que navegam. Também manda os homens fecharem os ouvidos com cera, para que não pudessem escutar a devastadora melodia que costumava conduzir os homens à morte. Dessa forma Ulisses não evita ser hipnotizado pelas vozes sedutoras, porém consegue se manter firme e resistir à tentação. Ainda tem o cuidado de fazer seus companheiros tamparem os ouvidos com cera, para que não ouçam nada. O herói de Homero realiza o desejo demasiadamente humano de conhecer ao menos parte do que poderia ter ocorrido com aqueles que sucumbiram ao canto das sereias. Seguro no mastro, Ulisses prova o gosto de sair da ordem sem se atirar no desconhecido. Não divide o prazer (ou o tormento) com seus homens, mas garante que nenhum deles será seduzido e morto.

Talvez o desempenho de Ulisses neste episódio sintetize uma forma de sagacidade, um modo de obter o conhecimento proibido, um meio de despistar a rigidez de um sistema. Se as perguntas não são respondidas, pelo menos o contato com o incógnito é provado. De acordo com uma interpretação contemporânea, o canto XII da *Odisseia* exemplifica um mecanismo social muito eficiente. As autorrestrições podem nos ser muito eficazes como pré-compromissos contra ou estimuladores de determinados sentimentos e atitudes. “Estar prevenido é tudo!”, preconizava Hamlet. Paradoxalmente, assim como Ulisses, nós preservamos nossa sanidade e nossa liberdade de decisão através da medida previdente, que requer compreensão, lucidez e inteligência.

Com seus contos, Lygia revela-nos o lado mais radical da existência quando seus personagens se batem contra uma complexa perda de identidade, de direitos, de consciência, assim como nos dá o gosto de vivenciar as insólitas experiências das frágeis personagens seduzidas por objetos, solitárias, em busca de identidade, do passado, a caminho da morte. Somos atraídos pelo texto, de modo análogo ao do personagem de “A caçada” (de *O jardim selvagem*, de 1965, republicado em *Antes do baile verde*, em 1970 e nas coletâneas *Mistérios*, de 1981 e *Meus contos preferidos*, de 2004), quando é atraído por uma tapeçaria antiga da parede de um antiquário. Por algum tempo nos sentimos parte integrante dos contos. Amarrados aos nossos mastros, gritamos como Ulisses ao som do canto sedutor das sereias e atravessamos o texto a salvo, sem sucumbir ao magnetismo de nossa própria condição nem ao fascínio da situação misteriosa. Encaramos nossa (des) humanidade e provamos emoções como a compaixão e o medo.

Tendemos a pensar que essas experiências de leitura revivem a experiência da escrita, quando o princípio era o medo. Lygia conta que “no chão da infância” ela aprendeu a contar histórias, na maioria versões das que ouvia, histórias de terror. Quando começou a inventar, à medida que relatava, o medo diminuía, talvez porque se transferia para os receptores, no início ouvintes da menina que descobrira o meio de se libertar através da criação artística. Mais tarde, como testemunha e participante de seu tempo e da sociedade com seus vícios (alguns intoleráveis) e raras virtudes, a escritora conseguiu seguir sua vocação e lutar com sua melhor arma, que apreende a realidade e liberta: a palavra.

Referências bibliográficas

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

HAUSER, Arnold. “Tragédia e humor”. In: _____. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. de J. Guinsburg e Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 103-111.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Várias Histórias”. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Vol. II: Conto e teatro).

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: _____. *Formas breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-92.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: _____. *Poemas e ensaios*. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999, p. 102-110.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. *Antes do baile verde*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009b.

_____. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

Recebido em 16 de fevereiro de 2011

Aprovado em 24 de abril de 2011