

VERA MARIA TIETZMANN SILVA

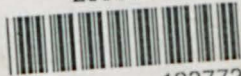


A METAMORFOSE EM LYGIA

PROCESSOS DE METAMORFOSE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras (Literatura Brasileira) à Comissão Julgadora da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles.

200503 4761



122772

A metamorfose em Lygia

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Goiânia - 1984

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Vera Maria Tietzmann Silva

Título do trabalho: Processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹


Assinatura do(a) autor(a)²

Data: 26 / 10 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

VERA MARIA TIETZMANN SILVA



UFG
BIBLIOTECA CENTRAL
PL 00
20/08/82
VALOR 0
DATA 18-08-82

A METAMORFOSE EM LYGIA

PROCESSOS DE METAMORFOSE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras (Literatura Brasileira) à Comissão Julgadora da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Goiânia - 1984

RESUMO

O mito tem sido há séculos um dos fatores de permanente apelo em literatura. Os temas míticos, de forma clara ou velada, insinuam-se em prosa e verso na obra de grandes literatos. Partindo da hipótese de que os escritores tendem a manter uma invariante semântica em toda sua obra, pretende-se demonstrar que a maioria dos contos de Lygia Fagundes Telles re-
presa o tema mítico da metamorfose.

O "corpus" estudado compreende 55 contos da autora e o tema em análise abrange a metamorfose ovidiana (física), goetheana (comportamental) e teleológica (a morte como transformação final). A argumentação faz-se do geral para o particular, situando primeiramente o tema da metamorfose no panorama literário; depois, genericamente, na obra da autora; discriminando, finalmente, cada aspecto que o tema assume nos diferentes grupos de contos. A parte introdutória inclui um esboço de estudo sobre a metamorfose textual, tarefa minuciosa a que a autora se entrega antes de reeditar suas narrativas.

A metamorfose física dos personagens verifica-se em poucos contos, sendo mais sugerida do que explicitada. Compreende zoomorfismo e antropomorfismo, bem como outras manifestações metamórficas (decadência por velhice ou doença, nanismo, "duplos" de personagens, a metamorfose metafórica). A metamorfose comportamental, mais freqüente que a física, inclui processos de degradação e melhora. A degradação deve-se geralmente a causas sociais (queda ou ascensão na escala social) ou emocionais (excesso ou carência de amor) e pode apresentar-se encoberta ou revelar-se numa epifania. Consideramos alterações comportamentais todos os estádios da loucura e do comportamento anti-social. Os processos de melhora compreendem a expiação e os ritos iniciatórios. A morte como a metamorfose final relaciona a transformação ao mito da imortalidade através das dicotomias morte/amor, morte/tempo e morte/ressurreição.

Finda a pesquisa, confirma-se a hipótese inicial de que na contística de Lygia Fagundes Telles prevalece uma invariante semântica, expressa, principalmente, pelo tema mítico da metamorfose.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
PARTE 1: PROCESSOS DE METAMORFOSE EM LITERATURA	12
PARTE 2: A METAMORFOSE EM LYGIA FAGUNDES TELLES	21
2.1. A Metamorfose dos Textos	22
2.2. A Metamorfose dos Personagens	30
2.3. O Nícteaetilo de Lygia Fagundes Telles	33
PARTE 3: A METAMORFOSE FÍSICA DOS PERSONAGENS	44
3.1. Zoomorfismo	46
3.2. Antropomorfismo	56
3.3. Outras Manifestações Metamórficas	67
3.3.1. A Decadência Explicável	67
3.3.2. Os Anões em Lygia Fagundes Telles	74
3.3.3. O Personagem e seu Duplo	81
3.3.4. A Quase-Metamorfose	92
PARTE 4: A METAMORFOSE COMPORTAMENTAL	95
4.1. Processos de Degradação	97
4.1.1. As Causas da Degradação	98
4.1.2. A Ilusão e a Epifania	106
4.1.3. Os Limites da Loucura	116
4.1.4. A Decadência Moral	121
4.2. Processos de Re	
4.2.1. "Tenho todos os defeitos, falhas, fragilidades da minha condição. O meu único poder é o da palavra. Esse eu quero desenvolver até a última gota que não seja amarga."	137
PARTE 5: A Morte (Lygia F. Telles, entrevista concedida à Folha de S. Paulo)	
5.1. Morte e Amor	167
5.2. Morte e Tempo	177
5.3. Morte e Ressurreição	193

CONCLUSÃO 109

REFERÊNCIAS 113

SUMÁRIO

LISTA DOS CONTOS CITADOS 112

BIBLIOGRAFIA 114

INTRODUÇÃO 7

PARTE 1: PROCESSOS DE METAMORFOSE EM LITERATURA 12

PARTE 2: A METAMORFOSE EM LYGIA FAGUNDES TELLES 21

2.1. *A Metamorfose dos Textos* 22

2.2. *A Metamorfose dos Personagens* 30

2.3. *O Mitoestilo de Lygia Fagundes Telles* 33

PARTE 3: A METAMORFOSE FÍSICA DOS PERSONAGENS 44

3.1. *Zoomorfismo* 46

3.2. *Antropomorfismo* 56

3.3. *Outras Manifestações Metamórficas* 67

3.3.1. *A Decadência Explicável* 67

3.3.2. *Os Anões em Lygia Fagundes Telles* 74

3.3.3. *O Personagem e seu Duplo* 81

3.3.4. *A Quase-Metamorfose* 92

PARTE 4: A METAMORFOSE COMPORTAMENTAL 95

4.1. *Processos de Degradação* 97

4.1.1. *As Causas da Degradação* 98

4.1.2. *A Ilusão e a Epifania* 106

4.1.3. *Os Limites da Loucura* 116

4.1.4. *A Decadência Moral* 121

4.2. *Processos de Melhora* 141

4.2.1. *A Expição Depois da Queda* 142

4.2.2. *A Iniciação* 157

PARTE 5: A MORTE COMO A METAMORFOSE FINAL 166

5.1. *Morte e Amor* 167

5.2. *Morte e Tempo* 177

5.3. *Morte e Ressurreição* 192

CONCLUSÃO 199

REFERÊNCIAS 203

INTRODUÇÃO

LISTA DOS CONTOS CITADOS 212

BIBLIOGRAFIA 214

...narrativas míticas sempre exercidas, um ... pode ... fascínio sobre os homens de todas as épocas. Poetas, artistas, historiadores, teólogos, psicólogos, críticos, todos procuram e encontram no mito fonte de inspiração, objeto de pesquisa, razão de crença ou recurso de interpretação. Vocábulo ambivalente, "mito" tanto pode significar mentira como história verdadeira, e os episódios mitológicos mais conhecidos podem da mesma forma encontrar-se nas antologias de histórias infantis e nos tratados científicos. Com um pé na realidade e outro na fantasia, o mito pertence a dois mundos, ao mundo dos acontecimentos sucessivos, da linearidade, e a um outro mundo onde o tempo não vive, o mundo do inconsciente humano. Jung adverte que o inconsciente é universal, unindo os indivíduos em nações e estabelecendo um liame para além do tempo, ligando o homem de hoje a seus ancestrais.¹

O mito persiste como a fusão dos opostos da razão e da imaginação, como meio de se dar forma ao indizível. Gillo Dorfles, em sua *Estética do mito*, afirma que ele é um meio de comunicação transracional, que oferece ao leitor um "verdade da imaginação", mais tangível do que a própria verdade histórica e semelhante à "verdade artística":

Mito e metáfora são veículos - cognoscíveis e desconhecidos - de todos aqueles instintos criadores, de todas aquelas inspirações expressivas que a arte sempre transmitiu, que constituem o patrimônio mais original e autônomo de toda cultura humana.²

Cassirer também confirma a íntima relação que une linguagem, arte e mitologia, denominando-as de "prótophenômenos do espírito", manifestações primeiras que não podem ser "explicitadas", ou seja, reportadas a outra coisa que não elas mesmas.³ Despertando na consciência do homem a parcela irracional

INTRODUÇÃO

As narrativas míticas sempre exerceram um poderoso fascínio sobre os homens de todas as épocas. Poetas, artistas, historiadores, teólogos, psicólogos, críticos, todos procuram e encontram no mito fonte de inspiração, objeto de pesquisa, razão de crença ou recurso de interpretação. Vocábulo ambivalente, "mito" tanto pode significar mentira como história verdadeira, e os episódios mitológicos mais conhecidos podem da mesma forma encontrar-se nas antologias de histórias infantis e nos tratados científicos. Com um pé na realidade e outro na fantasia, o mito pertence a dois mundos, ao mundo dos acontecimentos sucessivos, da linearidade, e a um outro mundo onde o tempo não vige, o mundo do inconsciente humano. Jung adverte que o inconsciente é universal, unindo os indivíduos em nações e estabelecendo um liame para além do tempo, ligando o homem de hoje a seus ancestrais.¹

O mito persiste como a fusão dos opostos da razão e da imaginação, como meio de se dar forma ao indizível. Gillo Dorfles, em sua *Estética do mito*, afirma que ele é um meio de comunicação transracional, que oferece ao leitor um "verdade da imaginação", mais tangível do que a própria verdade histórica e semelhante à "verdade artística": "O homem envolve-se, um dia, seco e inerte tal a semente, é devolvido ao solo da mãe-terra. Mito e metáfora são veículos - cognoscíveis e desconhecidos - de todos aqueles instintos criadores, de todas aquelas aspirações expressivas que a arte sempre transmitiu, que constituem o patrimônio mais original e autônomo de toda cultura humana."²

Cassirer também confirma a íntima relação que une linguagem, arte e mitologia, denominando-as de "protofenômenos do espírito", manifestações primeiras que não podem ser "explicadas", ou seja, reportadas a outra coisa que não elas mesmas.³ Despertando na consciência do homem a parcela irracional

que comanda o pensamento, a linguagem mítica, diferentemente da científica, elabora imagens e tramas utilizando-se do código simbólico. A realidade mítica, ou a sua verdade, aparece então descomprometida com a realidade convencional, com os fatos cientificamente comprovados. Barthes afirma que o mito nada esconde, pois sua função não é fazer desaparecer, mas deformatar.⁴ Mas o que move, afinal, o homem a deformar a realidade através do código simbólico quando cria seus mitos? A tese de que os mitos surgem pela necessidade de o homem explicar os fenômenos naturais é válida, por certo, se bem que insuficiente. Além de justificar acidentes geográficos e fenômenos meteorológicos, os relatos míticos buscam também resolver indagações de ordem metafísica que assaltam o homem cada vez que se volta para seu interior e se percebe finito, ao passo que a natureza a seu redor é sempre renovada:

Em sua significação mais ampla e mais profunda, as imagens pré-míticas e míticas referem-se à efemeridade da vida temporal e à angústia diante da morte intemporal e eterna.⁵

Os ciclos naturais da germinação e da colheita, a sucessão dos dias e das noites, as alterações na face da lua, o pôr e o nascer do sol, a chuva, o granizo e a neve, todas as transformações que ocorrem na natureza apresentam-se para a mente do homem primitivo envoltas em denso mistério. A semente, rugosa e seca, enterrada no solo, ressurgue com nova pujança de vida e frutifica. Da morte brota a vida. O homem envelhece e, um dia, seco e inerte tal a semente, é devolvido ao seio da mãe-terra. Também para ele haverá um ressurgimento? Se em tudo e em todos se processa alguma metamorfose, se tudo tende a regressar a um estado anterior, haverá esperança de um renascimento para o homem? O tema da metamorfose, conforme se verá, está intimamente ligado ao tema da queda e ao do regresso - decadência, morte e ressurreição formam uma cadeia de fatos interdependentes.

A literatura sempre tem buscado na mitologia imagens, temas e situações que recria, com possibilidades infinitas de variação. Às vezes o tema recebe um tratamento tão sutil, agindo por antítese, que a presença do mito passa despercebida numa leitura superficial.⁶ Outras vezes, o entrelaçamento

mento do material mítico com a elaboração ficcional é tão complexo que o leitor precisa de um "guia interpretativo" para desvendá-lo. A consciência da persistente presença de elementos mitológicos nas obras literárias ensejou mesmo uma outra possibilidade de leitura de texto, a chamada "crítica do mito".⁷

A ocorrência simultânea dos temas míticos em todos os cantos do mundo, a similaridade de relatos em povos separados por vastas distâncias geográficas e temporais, a universalidade de inúmeros símbolos são fatos que sempre intrigaram os estudiosos. Jung explica o fenômeno através de sua teoria dos arquétipos do inconsciente coletivo, que ele também chama de "imagens primordiais". Segundo ele, a imagem primordial "é um sedimento mnêmico, um *engrama* produzido pela condensação de inúmeros processos mutuamente semelhantes."⁸ Se reconhecermos como válida a sua teoria, temos também de admitir que não existe um simbolismo privado. Frye leva mais longe essa conclusão, afirmando que, ou a crítica arquetípica é uma ilusão, ou devemos ver a literatura como um todo, e não como um simples rótulo que se apõe a uma coleção de textos individuais.⁹

Dentre as muitas faces do mito, pretendemos pôr em realce a metamorfose, em suas possíveis variações e em seu sentido mais amplo, por ser ela, de conformidade com o mesmo Frye, a transformação natural por que passa a estrutura mítica:

Se é verdade, conforme os estruturalistas afirmam, que todo sistema estrutural inclui um conjunto de transformações, as metamorfoses são as transformações normais da estrutura do mito. Todo aspecto de queda ou descida está ligado, de alguma maneira, a uma mudança de forma, geralmente associando ou identificando uma figura humana ou humanizada com algo animal ou vegetal.¹⁰

Cassirer corrobora esse ponto de vista ao ressaltar que, ao contrário do pensamento científico, a mente primitiva ignora e rejeita toda tentativa de classificação e de sistematização, de limites e de fronteiras rígidas entre as diversas

espécies de seres vivos. A visão que o primitivo tem da realidade é sintética, não é analítica, explica, e "os limites entre as diferentes esferas não são barreiras intransponíveis, mas fluentes e flutuantes". A metamorfose é, pois, encarada como um acontecimento natural, já que nada é estático ou definitivo. "Se existe algum traço característico e notável do mundo mítico, alguma lei que o governe - é a da metamorfose."¹¹

Lygia Fagundes Telles, em cujos contos pretendemos estudar o tema da metamorfose, pertence à classe dos escritores "do mundo". Sua prosa não se circunscreve aos estreitos limites do aqui e do agora, mas transcende-os. Mesmo quando seus textos ostentam títulos indicativos de lugar, como "Lua Crescente em Amsterdã" e "Meia-Noite em Ponto em Xangai", a definição do espaço geográfico atua como simples acessório, facilmente descartável, como, num teatro, o pano de fundo pintado. Na primeira dessas narrativas, por exemplo, a ambientação chinesa resume-se em um quarto de hotel e num inescrutável criado oriental; na segunda, restringe-se à indumentária de um passante e à vaga menção de um museu. A ação em si transcorre em algum lugar indefinido, em algum obscuro meandro dos labirintos da memória.

Temporalidade e atemporalidade permutam-se, intercambiam-se num jogo que mescla fragmentos do passado com o presente, sobre o fundo sempre lembrado da inexorabilidade da morte e de seus mistérios. Ultrapassando o apertado círculo de uma realidade reconhecível e datável, a ficção de Lygia Fagundes Telles insere-se no domínio do mítico, e percebemos em suas narrativas os anseios, as frustrações, os temores e as esperanças que assaltam a mente do homem, tudo expresso pela tessitura enigmática da linguagem simbólica. O paraíso e a queda, a morte e a ressurreição, todas as grandes antíteses e contradições da alma humana tomam forma nas tramas criadas pela ficcionista. Sua obra apresenta homogeneidade, seu mundo poético é bastante nítido em seus contornos. Repetem-se personagens, situações, cenários e gestos. Scheglov e Zholkovskii afirmam que o mundo poético de um autor constitui-se na invariante semântica de suas obras. Principia pela insistência num mesmo tema, sendo complementada pela recorrência de diversos elementos que contribuem para a feitura do texto. Ou seja, es-

ses estudiosos postulam no plano semântico algo similar ao que Propp comprovou a nível sintático:

O que temos a dizer sobre o conceito de mundo poético baseia-se na hipótese mais forte de que em um número considerável de casos o autor está, de certa forma, dizendo uma e a mesma coisa em suas diferentes obras.¹²

Pretendemos com este estudo mostrar que a hipótese dos dois críticos russos - de que o escritor tende a reprisar uma única mensagem ao longo de sua obra - é verdadeira para os contos de Lygia Fagundes Telles. O "corpus" em análise compreende 55 textos selecionados de todo o universo de contos que a autora publicou em livros até a presente data, constituindo cerca de dois terços da totalidade dos contos. As narrativas serão consideradas individualmente, e não como fragmentos de um todo, os livros em que se encontram. Isso se justifica pelo fato de que a grande maioria dos textos acham-se publicados em coletâneas diversas. A seleção obedeceu a um critério temático, desprezando-se aqueles textos que não tinham relação com o tema da metamorfose, objeto deste estudo. Ao final há uma relação alfabética de todos os contos citados, bem como a localização da versão utilizada neste trabalho. As citações que contiverem apenas a indicação de página referem-se à edição mais recente, conforme especificação da lista supramencionada.

Analisando o tema da metamorfose em suas múltiplas facetas na contística de Lygia Fagundes Telles, apresentaremos a argumentação partindo do geral para o particular. Primeiramente situaremos o tema da metamorfose no panorama literário, depois, genericamente, na obra da autora, para finalmente discriminar com detalhes cada aspecto do tema nos diferentes grupos de contos.

...isso é muito bonito para o nosso sentimento do mundo. E dá uma certa graça às coisas: você não consegue mais descolar a pele do que é verdade e do que é fantasia."

(Lygia F. Telles, entrevista em Psicologia Atual)

PARTE 1: PROCESSOS DE METAMORFOSE EM LITERATURA

O tema de metamorfose apresenta-se aos olhos do leitor como um dado que suscita estranhamento, um mal-estar. Destituído da possibilidade de estabelecer os acontecimentos à medida que prossegue na leitura, o leitor fica no insólito da metamorfose, sente-se transportado a uma outra dimensão do real, onde tudo é possível. O maravilhoso não foge ao verossímil e a ficção é aceita pela que cria o

plano do dilema mito/fantasia, mito/verdade, a literatura não é capaz de cobrir "em" ambas as pontas (ô) a eterna "verdade suspensa", a mítica verdadeira, o "Jardim de" "magia com regras reais".

O conceito de verdade, em literatura, assume um duplo aspecto: existe uma verdade dos acontecimentos e uma "outra verdade, a do sentido desses acontecimentos narrados. Visto sob este ângulo, a metamorfose torna-se não só possível como também aceitável. "Eu nunca sei o que é deste ou do outro mundo. Nós o tempo todo fazemos ficção em cima da realidade e realidade em cima da ficção. O real e o fictício estão tão misturados. É como a pele que aderiu à noz. Você tira a noz da casca e aquela pele está tão aderida à semente que você não consegue separar mais. Assim eu vejo a ficção e a realidade. Há ficções em que há verdades tão acreditadas, tão aceitas, tão impregnadas de verdade que viraram verdades. Isso é muito bonito para o nosso sentimento do mundo. E dá uma certa graça às coisas: você não consegue mais descolar a pele do que é verdade e do que é fantasia."

(Lygia F. Telles., entrevista em *Psicologia Atual*)

PARTE 1: PROCESSOS DE METAMORFOSE EM LITERATURA

O tema da metamorfose apresenta-se aos olhos do leitor como um dado que suscita estranhamento, um certo mal-estar. Destituído da possibilidade de antecipar os acontecimentos à medida que prossegue na leitura, o leitor, face ao insólito da metamorfose, sente-se transportado a uma outra dimensão do real, onde tudo é possível. O verdadeiro cede lugar ao verossímil e a ficção é aceita pelo que ela é:

Diante do dilema mito/mentira, mito/verdade, a literatura não é capaz de caber em nenhum dos dois pólos: (é) a eterna "verdade suspeitosa", a mentira verdadeira, o "jardim imaginário com sapos reais".¹

O conceito de verdade, em literatura, assume um duplo aspecto: existe uma verdade dos acontecimentos e uma outra verdade, a do sentido desses acontecimentos narrados. Vista sob este ângulo, a metamorfose torna-se não só possível como também aceitável. Da mesma forma como no pensamento mítico primitivo a existência de algo puramente significativo deveria por força metamorfosear-se em alguma coisa concreta para ser apreensível², assim na ficção é perfeitamente verossímil que o gato da solitária Alice se transforme no desejado Emanuel. A mentira - ou, se preferirmos, a ficção - que a narradora desse conto cria em torno da imagem do homem ideal, seu amante imaginário, é tão forte que, por assim dizer, Alice opera a metamorfose através da palavra. A ficção torna-se realidade, a criação se faz pelo poder mágico de seu verbo. Nisso consiste, aliás, o fazer do escritor.

Um dos temas mais freqüentes e antigos em literatura, a metamorfose tem passado por diversas variações em seu tratamento ficcional ao longo do tempo. Na mitologia grega e tal como aparece na literatura clássica desde Homero, ela quase sempre se deve aos deuses onipotentes e tem objetivos de

ordem prática. Serve de prêmio ou de castigo, ou então está colocada a serviço de fins libidinosos. São por demais conhecidas as manobras de Zeus para escapar aos ciúmes de Hera em suas inúmeras aventuras extra-conjugais. Em sucessivas metamorfoses ele foi touro, cisne, sãtiro, camponês, águia, labareda, cuco, chuva de ouro e até mesmo sósia do marido de uma de suas amantes.

Nesses relatos míticos, em geral, a metamorfose obedecia a um princípio lógico, quer dizer, uma afronta ou um crime mereciam a punição proporcional ao delito cometido. A orgulhosa Níobe vira um rochedo que chora, a bela e desdenhosa Cila transforma-se em monstro horrendo que a todos amedronta. As aranhas tecem seus fios ao infinito e os galos estão condenados a anunciar perpetuamente o vir do sol como castigo infligido pelos deuses a seus antepassados míticos, Aracne e Aletrião, respectivamente.

O caráter degradante está associado à punição, porém a metamorfose nem sempre serviu de instrumento punitivo. Também podia ser acionada pela compaixão, quando o deus protetor se dignava salvar alguém de um destino indesejado. A ninfa Dafne, que não quer ser seduzida nem mesmo pelo belo Apolo, é convertida em loureiro, e outra ninfa, Sirinx, é poupada ao assédio de Pã, metamorfoseando-se em caniço. A degradação é substituída pela valorização nesses dois casos, já que ambas as ninfas permaneceram integrando os rituais da arte e do amor sob a forma da coroa de louros e da flauta sonora.

De um modo geral, podem-se distinguir dois tipos de metamorfose nos relatos míticos: a metamorfose auto-infligida, ou por vontade própria, e a metamorfose causada por um agente externo, ou por vontade alheia. Uma e outra visam ao disfarce, ao encobrimento da realidade, mas a primeira é mais comumente utilizada como artifício para a obtenção de algo. Ela se constitui num meio e, como tal, é descartada e tornada sem efeito assim que o objetivo se concretiza. Zeus assume diversas aparências pela metamorfose, conforme já se viu, para voltar a seu aspecto primitivo assim que a amante desejada concede-lhe seus favores. A metamorfose causada por um agente externo pode também ser transitória, mas isso se dá em escassas ocasiões. Quase sempre ela é de caráter permanente e será motivada pela



vingança ou pela compaixão, impregnando-se de uma conotação valorativa de castigo ou de prêmio. Essa característica vai marcar os personagens submetidos ao processo de metamorfose em literatura até hoje, na forma de degradação ou de melhora.

A literatura ocidental credits a Ovídio o mérito de haver-lhe resgatado da Antigüidade o arquétipo da metamorfose. O poeta romano valeu-se dos relatos mitológicos correntes na época e de compilações parciais anteriores a ele, como a *Ornithogonia* de Boios, e engenhosamente alinhavou as narrativas todas em uma seqüência cronológica. São 246 narrativas míticas que explicam as diversas formas exteriores que adotaram pessoas e coisas pela ação dos deuses:

Meu espírito inclina-se a escrever as metamorfoses dos corpos em outros novos. Oh, deuses!, já que também vós os haveis transformado, inspirai minha empresa e conduzi este meu poema desde a origem do mundo, sem interrupção, até nossos tempos.³

O poema principia com a ordenação do Caos primitivo e se estende até a exaltação de Júlio César. Este, o último personagem a aparecer na obra, foi transformado em astro, numa metamorfose criada por conta e risco do poeta mesmo, com fins evidentemente laudatórios. A cadência de seus hexâmetros, a força de sua narrativa fluente e a vívida qualidade pictórica das imagens que utilizou grangearam imensa popularidade para as suas *Metamorfoses*, embora não tivessem sido os versos heróicos suficientemente eloqüentes para salvar o poeta do exílio. Seguro apenas pelo fio condutor do tema da metamorfose, o texto de Ovídio consegue manter uma unidade tal ao longo de tantos relatos diferentes que mesmo o leitor moderno, lendo-o em prosa e tradução, ainda se sente preso ao fascínio da palavra narrativa do poeta.

Num dos primeiros episódios das *Metamorfoses*⁴, Ovídio narra como Licaão, tirano da Arcádia, foi transformado em lobo por causa de sua extrema crueldade. Deste relato mítico originaram-se posteriormente as muitas variações das histórias de lobisomens. Na Idade Média (séculos X a XII) era crença corrente que os feiticeiros podiam, com a ajuda do demônio, meta-

morfosear-se em animais nocivos, particularmente em lobos. O dado novo que aparece então não é a licantropia em si, mas o agente causador, Satanás. O juízo valorativo de que falávamos inicialmente ganha nova coloração, e o recebedor do castigo pode até não fazer jus a ele. Em outras palavras, em lugar de castigo por um delito cometido, a metamorfose pode assumir o aspecto de uma maldição sem culpa. A propósito, em certas regiões de Portugal e das ilhas dos Açores acredita-se que o sétimo filho varão de uma família sem filhas fatalmente pertence ao demônio e, "ipso facto", no momento aprazado transforma-se em lobo⁵.

A literatura infantil e a tradição folclórica, compartilhando a mesma atmosfera mágica das mitologias, recorre também à metamorfose de maneira análoga e com objetivos semelhantes. Nas narrativas tradicionais, o agente é um deus ou um demônio, substituídos, às vezes, pelos seus equivalentes, a fada ou o feiticeiro. A transformação ocorre por desejo próprio ou alheio, tendo, neste último caso, o caráter de prêmio, castigo ou maldição (encantamento). O herói das histórias infantis busca na metamorfose, da mesma forma como os heróis das histórias antigas faziam seus antepassados mitológicos, o disfarce para um ataque ou fuga bem sucedida e o ardil mágico para a obtenção de um bem almejado. As características medievais, conforme se observa, somam-se às míticas nessas narrativas, recebendo o agente da metamorfose um destaque maior do que anteriormente tivera.

O mundo dos super-heróis da ficção juvenil, tão popular nas últimas décadas, é efetivamente o reino da metamorfose. Nele, contudo, distinguem-se peculiaridades que não pertencem a outros gêneros de narrativas. A transformação física do protagonista é requisito indispensável para que ele entre em ação, e outro dado familiar ao contexto é o sigilo que envolve sua identidade. A metamorfose pode consistir em mero aparato exterior, como as roupas colantes e coloridas, a máscara ou capacete e os acessórios de combate, trocados furtivamente em uma cabine telefônica ou substituídos pelo passe de mágica de um rodopio. Em outros casos ela pode ser mais radical, transformando o corpo e até mesmo a psique do herói. Temos aqui uma reformulação do antigo tema da licantropia - o homem que se transforma em lobo - transmudando-se o predador em guardião de um povo indefeso. O agente transformacional

ainda pode ser mágico (divindades protetoras), mas a metamorfose também se opera pela ação de uma técnica ultra-moderna (computadores, aparelhagens diversas de grande sensibilidade), pela ação de algum elemento químico (sofrida de forma acidental), ou pelo despertar do instinto selvagem que jaz adormecido dentro de cada homem⁶. No caso dos super-heróis, toda metamorfose é positiva e constitui-se num meio de capacitar o herói a sair-se vencedor de seus adversários.

Se na literatura infanto-juvenil a metamorfose se manteve sempre no plano físico, o mesmo não aconteceu nos textos literários. A partir do século XVI, os elementos míticos são inseridos na narrativa pelo prisma do maravilhoso: anjos e demônios intervêm na ação, jovens e donzelas revelam-se seres sobrenaturais, dentro de uma convenção comum aos contos de fadas, e são aceitos como naturais.

Uma das épocas artísticas que mais favoreceram o tema da metamorfose foi, sem dúvida, o Barroco, centralizado que era na captura do instante fugaz, na teatralidade, no registro gráfico ou pictórico de um acontecimento no momento exato de seu devenir:

Móvel, a imaginação barroca adapta-se às metamorfoses. (...) Jean Rousset colocou o gênio barroco sob o patrocínio de Circe, a deusa dos encantamentos e das metamorfoses (...) Com Proteu, ela configura o mito barroco do "homem multiforme num mundo em metamorfose".⁷

Da metamorfose física, passou-se à retórica, pela utilização da símile e da metáfora. Predominando a metáfora, a metamorfose passou a manifestar-se no plano comportamental e é no Romantismo que vamos encontrar com maior frequência personagens metafóricos de animais, demônios e anjos. A descrição física de personagens femininos, por exemplo, está repleta de elementos metamórficos, em expressões do tipo "mãos de fada", "olhos de gazela", "colo de cisne", e outras congêneres. Toda uma tipologia de personagens firma-se a partir de um processo metamorfizante que se desenvolve nas entrelinhas: os vilões são descritos com características de animais perigosos (lobos, serpentes) ou desprezíveis (ratos, bodes, vermes), as hero-

ínas, com características de seres sobrenaturais ou de animais dóceis (anjos, ninfas, pombas, gazelas) e os heróis, com traços de animais audaciosos (leões, tigres).

O tema da metamorfose nunca deixou de estar presente na literatura, seja de forma aberta ou velada. Até mesmo quando um suposto cientificismo dominou a criação literária, na fase naturalista, a tipologia baseada em comparações com animais continuou sendo utilizada pelos escritores. É bom lembrar que o Naturalismo, como movimento, vicejou à sombra de um processo metamórfico, a teoria evolucionista. Se Darwin teorizou a respeito da ascensão do homem acima das espécies animais, os naturalistas, ao contrário, retrataram-no em sua metamorfose inversa, de regresso à animalidade, premido pela força poderosa do instinto e pela pressão do meio social. Enquanto na literatura clássica a metamorfose ocorria no plano físico, como um meio de se atingir determinado fim, conforme se observou, no romance naturalista ela se processa no plano comportamental e não constitui mais artifício para a obtenção de algo, mas é produto de pressões externas e internas. Quer dizer, primeiro interessava a consequência da metamorfose, agora interessa a sua causa. Mais uma vez, altera-se o agente transformacional, que já não é mais deus nem demônio, mas o instinto e a sociedade.

No século XX, Franz Kafka, com seu inquietante conto "A Metamorfose", desliga o processo transformacional das preocupações com antecedentes e consequentes e concentra a atenção no transcorrer do processo em si. A lógica que antes presidia às transformações cede lugar ao absurdo. Nada parece justificar a situação do pobre Gregório. A nenhum objetivo compreensível parece servir sua condição de inseto repugnante. Leitor e personagem desconhecem qual a mão que possa ter operado a transmutação. Sabe-se apenas que o fato aconteceu durante o sono, tudo o mais são conjeturas vãs. O tempo não faz mais sentido, o antes e o depois não vigoram mais. Da mesma forma como, no período barroco, Bernini dilatara para sempre a fugacidade do momento que transformou Dafne em árvore, assim também Kafka - e toda uma multidão de escritores que o seguiram - deteve-se no processo mesmo, na lenta transformação da consciência do ser humano em animal, e na perplexidade que a nova condição lhe causou. Lygia Fagundes Telles, admiradora do

escritor checo, comenta, em *A disciplina do amor*:

Os textos desregrados embora aparentemente cheios de lógica - esse o meu engano. Não descobrira ainda que era o contrário que ocorria: a ilogicidade estava só na aparência porque no âmago tudo se desenrolava com a precisão infalível de uma equação matemática. O caos estava na forma de apresentação do problema, não na essência. Caos na pele do homem transformado em inseto, caos nas andanças do inocente transformado em vítima, caos na superfície, nunca no fundo. Como a loucura é que vestia a lucidez, forçosamente os meios tinham de ser esdrúxulos mas sob a falsa demência, a marcha dos acontecimentos se desenrolava dentro de uma lógica implacável, burocrática na sua fatalidade semelhante à marcha de um processo percorrendo os canais competentes.⁸

Na literatura contemporânea, a metamorfose física faz-se presente outra vez através do gênero fantástico. Jogando sobre dois registros, o do mistério e o da realidade objetiva, as narrativas fantásticas trazem à luz novamente o elemento mágico, numa negação do lógico no mundo programado, computadorizado de hoje. Mircea Eliade assevera que a "saída do Tempo" causada pela leitura aproxima a função da literatura da função das mitologias, possibilitando ao leitor o "mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico", onde ele "é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente"⁹. Isso se verifica de forma ainda mais contundente quando a narrativa se situa no domínio do fantástico.

No tema da metamorfose hoje, possivelmente mais do que nunca, está em jogo o sentido valorativo da transformação. A mudança já não pode mais ser indiferente, ela acarreta um processo de melhora, às vezes, e, mais frequentemente, de degradação. Na instabilidade de um mundo ameaçado pela catástrofe final, seja ela a curto ou médio prazo, a visão tende a ser pessimista. Se a história da bela e a da fera fosse reescrita hoje, é bem pouco provável que houvesse redenção para a fera; as probabilidades seriam de ela ser rejeitada e abando-

nada à sua sina, ou de a bela clamar aos céus por uma igual metamorfose para acabar seus dias como um animal, que nada cogita sobre o futuro. Da *Animal Farm*, de Geoge Orwell, aos dragões humanizados de Murilo Rubião, ou ao tatu de Luiz Vilela, paira sempre uma indagação no ar: até que ponto pode chegar a degradação do homem?

"Quero minha marca: é boa? É ruim? É a minha marca. Sim, a arte é uma busca e estou sempre em busca desde a adolescência. Uma luta. Nessa luta há tanto sofrimento, tanta ansiedade. Mas, e a alegria? A celebração que é a obra realizada? Depois, começam as dúvidas, as insatisfações, mas no instante preciso em que acabo um livro, fico bebada de felicidade. A criação literária é um ato de mistério. É de amor."

(Flávia S. Telles, entrevistada na Revista do Livro)

PARTES 2: A METAMORFOSE EM LYGIA FAGUNDES TELLES

A temática da transformação, nos contos de Lygia Fagundes Telles, não se restringe apenas à efabulação. O tema da metamorfose, compreendido segundo o modelo ovidiano de efetiva transformação corporal, ocorre apenas esporadicamente, conforme se verá mais adiante, na Parte 3 deste estudo. Contudo, tomado em um sentido mais abrangente, ele atua como uma espécie de "leitmotiv", percorrendo a obra toda, seja no desenrolar dos acontecimentos ou no desenvolver psíquico dos personagens, seja no repetir-se de determinadas imagens preñhes de conotações metamorfolizantes ou, até mesmo, no refazer minucioso a que a escritora submete seus textos a cada reedição. As peculiaridades que marcam a presença do tema da metamorfose nos contos da autora são observadas a seguir.

2.1. A Metamorfose dos Textos

Os volumes de contos que Lygia Fagundes Telles periodicamente lança no mercado têm um traço em comum: apresentam textos já editados anteriormente, ao lado dos textos inéditos. A repetição, no entanto, não é indicativa de ansia apressada em tirar da gaveta velhos escritos a fim de preencher o espaço que faltava. "Quero minha marca: é boa? É ruim? É a minha marca. Sim, a arte é uma busca e nessa busca estou empenhada desde a adolescência. Uma luta, e nessa luta há tanto sofrimento, tanta ansiedade. Mas, e a alegria? A celebração que é a obra terminada? Depois, começam as dúvidas, as insatisfações, mas no instante preciso em que acabo um livro, fico bêbada de felicidade. A criação literária é um ato de mistério. E de amor."

(Lygia F. Telles, entrevista na Revista do Livro)
tensão de escrever para a eternidade.¹

Northrop Frye, em sua coletânea de ensaios sobre temas mitológicos em literatura, intitulada *Fables of Identity* original em busca da forma perfeita, demonstrada por alguns escritores. Falando sobre poemas e poetas, compara o surgimento do texto literário com o nascimento de uma civilização.

PARTE 2: A METAMORFOSE EM LYGIA FAGUNDES TELLES

A temática da transformação, nos contos de Lygia Fagundes Telles, não se restringe apenas à efabulação. O tema da metamorfose, compreendido segundo o modelo ovidiano de efetiva transformação corporal, ocorre apenas esporadicamente, conforme se verá mais adiante, na Parte 3 deste estudo. Contudo, tomado em um sentido mais abrangente, ele atua como uma espécie de "leitmotiv", percorrendo a obra toda, seja no desenrolar dos acontecimentos ou no desenvolver psíquico dos personagens, seja no repetir-se de determinadas imagens preñes de conotações metamorfizantes ou, até mesmo, no refazer minucioso a que a escritora submete seus textos a cada reedição. As peculiaridades que marcam a presença do tema da metamorfose nos contos da autora são observadas a seguir.

2.1. A Metamorfose dos Textos

Os volumes de contos que Lygia Fagundes Telles periodicamente lança no mercado têm um traço em comum: apresentam textos já editados anteriormente, ao lado dos textos inéditos. A repetição, no entanto, não é indicativa de ânsia apressada em tirar da gaveta velhos escritos a fim de preencher o espaço que faltava para fechar uma edição. Ao contrário, cada peça é reexaminado com cuidado, com o mesmo desvelo de um artesão dando o último polimento ao seu trabalho antes de se decidir a expô-lo aos olhares curiosos mais uma vez. Temístocles Linhares, analisando a obra de Lygia, comenta a respeito:

Em relação à forma (...) o seu comportamento é de humildade total. Ela não se peja de estar sempre emendando o que escreve, de mudar frases ou palavras, de eliminar os excessos e as redundâncias, não tendo nunca a pretensão de escrever para a eternidade.¹

Northrop Frye, em sua coletânea de ensaios sobre temas mitológicos em literatura, intitulada *Fables of identity*, comenta a tendência de modificar o texto original em busca da forma perfeita, demonstrada por alguns escritores. Falando sobre poemas e poetas, compara o surgimento do texto literário com o nascimento de um bebê e postula a hipótese de que o poema (no caso de Lygia diríamos o conto) tem vida própria. Não é feito, mas nasce, vem à luz:

O fato de a revisão ser possível, de o poeta fazer alterações não porque as prefere, mas porque são melhores, significa que os poemas, como os poetas, nascem, não são feitos. A tarefa do poeta é dar à luz o poema tão incólume quanto for possível, e, se o poema estiver vivo, estará da mesma forma ansioso por se ver livre do poeta, e grita para que o libertem de suas lembranças e associações primitivas, de seu desejo de auto-expressão e todos os cordões umbilicais de seu ego.²

Essa hipótese, evidentemente, é um corolário de outra teoria do mesmo crítico, a que já se aludiu aqui, de que a literatura, considerada sob a ótica arquetípica, constitui uma unidade, e não um amontoado de textos independentes.

Os contos de Lygia Fagundes Telles percorrem um caminho rumo à perfeição formal, perfeição essa que nada tem a ver com o passadismo da tradição parnasiana ou com o rigor da gramática normativa. Vicente Ataíde, analisando o livro de contos *Antes do baile verde*, diz que a autora revela uma necessidade de ser pura no emprego da linguagem e esclare o significado do adjetivo: "puro no sentido de despojado dos preconceitos e artifícios de estilo, de um emprego vocabular que corresponda a uma média comum brasileira, em que a ambigüidade é menos decorrente do arranjo ou da melodia da construção, do que da natureza humana".³ Em alguns textos, a trajetória em direção à forma estabilizada é quase insensível, como em "Venha Ver o Pôr do Sol" que, não obstante ser o conto reeditado

o maior número de vezes, sofreu alterações mínimas. Outros, porém, como "O Muro", ganham uma nova dimensão ao serem re-escritos. A primeira edição desse conto pertence à obra coletiva *Lições de casa*, em que diversos escritores criaram ficções em prosa ou verso a partir de antigas gravuras didáticas das Edições Melhoramentos.⁴ A estampa que coube à autora retratava um menino a cavalo no muro do quintal, segurando um cãozinho. Na primeira versão do conto, tem-se a impressão de que o visual, ao mesmo tempo em que serviu de motivação também atuou como barreira, pois, na publicação seguinte, desvincilhada da gravura, Lygia, por assim dizer, transpôs o muro, rompeu os limites do descritível e projetou sua narrativa no espaço mítico.

Algo semelhante verificou-se com o conto "Emanuel", publicado inicialmente na revista *Cláudia*, em 1980, e, um ano mais tarde, no livro *Mistérios*.⁵ As modificações que a escritora impôs ao texto, além de numerosas, foram relevantes, e se situaram tanto ao nível da linguagem utilizada como ao nível da própria narração, compreendendo, principalmente, alterações por acréscimo e por supressão. Veremos, à guisa de exemplo, trechos de "Emanuel" onde tais mudanças podem ser observadas.

No início do conto, quando a narradora faz saber que tem um amante, sua amiga Loris pede:

- Conta mais, Alice, conta! E daí?
(1ª versão)

- Conta mais, Alice, todo mundo quer saber os detalhes, detalhes! (2ª versão, p. 13)

Na versão mais recente, percebe-se um toque de dramaticidade. A interlocutora toma maior interesse no relato, espicaça mesmo Alice com sua curiosidade (veja-se o uso iterativo do substantivo), instigando-a a falar. A narradora cede, mas logo se arrepende. Mentalmente recria-se pelo excesso de sua fantasia. Comparem-se os dois excertos:

Alice, não é uma mentira, mas um mito, uma "verdade de imaginação". O aspecto f... nada de especial. E comecei com a

apoteose mental... (1ª versão)

... nada de especial. Mas comecei com os meus delírios, tanta vontade de beleza, de poder. Vontade antiga de chamar atenção, brilhar de mistura com um desejo agudo de vingança, Loris me olhando no maior espanto e eu num crescendo de apoteose mental, fúria de sons com a orquestra desencadeada, Wagner, mais mais ... (2ª versão, p. 14)

Se antes a "apoteose" era apenas sugerida, agora ela fica explícita, revelando para o leitor um pouco do mundo psíquico de Alice, seus anseios, seus complexos. Os projetos que ela embala em sua utopia expressam-se com maior arrebatamento na redação atual. Observem-se:

Cobria meu homem de ouro, engraxaria seus sapatos, as feministas podiam cuspir em mim, que me importa o feminismo? O importante é o homem, suas idiotas! Justamente eu que nunca tive nenhum, talvez por isso mesmo. São todas umas idiotas se fazendo de feias, se fazendo de eficientes. (1ª versão)

Meu homem resplandecente, coberto de ouro em pó, dê suas ordens, amor, quer que faça sua comida? que engraxe seus sapatos? Engraxo tudo, sou um ser menor, dependente, frágil, que venham as feministas e que cusпам em mim seu desprezo, ora, cusпам à vontade! As idiotas se fazendo de fortes, arregaçando mangas e dentes, tamanha arrogância. (2ª versão, p. 16)

O acréscimo efetuado na segunda versão traduz a imagem de uma Alice bem mais neurótica e masoquista do que o texto original deixava entrever. Estilisticamente, o realce concedido ao discurso indireto livre de certa forma já vai lançando as bases de uma concretização da fantasia erótica da narradora, tornando mais plausível o desfecho do conto. Pelo discurso indireto livre, sente-se que Emanuel, na cabeça de Alice, não é uma mentira, mas um mito, uma "verdade da imaginação". O aspecto físico da narradora, que ficara apenas su-

gerido na primeira redação, é acrescido de mais detalhes na revisão, todos depreciativos:

... quero escovar os dentes melhor
(...) e a esperança no creme, nos bôbis, (1.^a
versão)

... quero escovar os dentes com cui-
dados especiais (...) Esperança no creme das
sardas, os cabelos ralos e o ovo, a vitamina
(2.^a versão, p. 16)

Os excertos acima transcritos caracterizam alterações por acréscimo e representam apenas uma amostra do trabalho revisional que a autora executou no conto. Outro tipo de modificação sofrida pelo texto inicial são as supressões, que concorrem para a sobriedade de linguagem pela economia de elementos supérfluos. Por exemplo:

a. ... atalhou Loris tentando se servir de uís-
que mas o uísque não sai da garrafa que ela
sacode com força. Se sacode também num risi-
nho frouxo. (1.^a versão)

Loris está tentando servir uísque mas
o uísque não sai da garrafa que ela sacode. Se
sacode também de tanto rir. (2.^a versão, p. 13)

b. ... uns dentinhos fracos, pobres e a esperan-
ça de que um dia fiquem brancos. (1.^a versão)

... uns dentinhos fracos e a esperança de que
um dia. (2.^a versão, p. 16)

c. - E o que ele faz? Esse meu amado - perguntou
Loris fazendo um sinal para o garçom, quer um
sanduíche. (1.^a versão)

- E o que ele faz? Seu amado - perguntou Loris
mordendo o sanduíche. (2.^a versão, p. 16)

d. Loris agora quer saber se continuo ainda
morando na mesma casa. Respondo que sim e ela
se espanta. (1.^a versão)

Agora Loris quer saber se continuo na mesma casa. Respondo que sim. (2^a versão, p. 17)

Além das alterações por acréscimo e por supressão, ocorrem também alterações por troca e por inversão, combinadas ou não com as primeiras. Bem no início da narrativa, por exemplo, a autora procedeu a uma mudança de pontuação, deslocando o ponto de interrogação para o final da fala de Afonso:

- Emanuel? - repete Afonso. (...) Você disse que ele vem te buscar... (1^a versão)

- Emanuel - repete Afonso. (...) Você disse que ele vem te buscar? (2^a versão, p. 13)

A modificação pode parecer mínima, contudo tornou a fala do personagem bem mais coerente com o espírito geral do texto. De fato, para os amigos de Alice, a estranheza não está no nome do jovem, mas no fato de alguém vir buscá-la na madrugada. A par disso, a interrogação ao final da fala demonstra interesse de parte de Afonso na resposta que ela lhe possa dar, interesse que ficara totalmente diluído nas reticências da redação original.

Alheia à conversa que se desenvolve entre os demais convidados a seu redor, Alice permanece imersa em suas divagações, enredando-se mais e mais nos fios da mentira inventada, recriminando-se e imaginando uma forma de retroceder. Subitamente, ela registra um fragmento de conversação, captada ao acaso:

- Então eu disse - começou Solange... (1^a versão)

- Tinha esse quadro - prosseguiu Solange... (2^a versão, p. 16)

Como o segmento fica sem continuidade, à primeira vista parece que as duas opções servem, indiferentemente, aos propósitos do texto. Uma análise mais atenta, contudo, revela que a troca efetuada pela autora tirou toda a possibilidade de Alice participar do assunto. Antes Solange anunciava qualquer coisa ("Então eu disse: ..."), agora ela fala de algo con-

creto e conhecido ("esse quadro", não se trata de um quadro qualquer mas de um determinado, só conhecido pelo grupo). Se na primeira versão ela "começou" a falar, na atual consta que ela "prosseguiu" falando. Quer dizer, de forma sutil, reforçaram-se os índices de solidão que marcam o personagem principal.

Mais significativas são as alterações no plano da narração, compreendendo também supressão e acréscimo. A autora suprimiu alguns personagens supérfluos na segunda redação (Gisela, Carla e um garçom não nomeado), o que concentrou os diálogos entre poucos interlocutores, criando-se assim uma atmosfera de esgrima nas investidas verbais. Os acréscimos constituíram-se de cenas de infância em "flashback", índices de sexualidade e índices prenunciadores da epifania final. Entre as lembranças do passado, há três passagens da meninice:

... mamãe abria a porta e o cheiro da cesta de pães dourados, vem nenêm, escolhe sua rosquinha. (p. 17)

... relaxe, seu pescoço parece pedra, não endureça a boca porque desse jeito o doutor não vai poder arrancar o seu dentinho! e meu pai segurou forte na minha mão, vamos, filha, prometo que nem vai doer... (p. 17)

Meu pai me levava a caneca de chocolate quente e esperava eu virar a caneca até o fim, podia ter vivido até o fim e foi acontecer aquilo, ah! paizinho! (p. 18)

Os instantâneos do passado, a fixação na infância e a ênfase dada à imagem do pai ajudam a compor a personalidade sofrida da solteirona neurótica que Alice é, atormentada pelo jugo de sua sensualidade reprimida. A lembrança da cena do dentista é bem característica do processo de mascaramento pelo qual a libido costuma apresentar-se, e o mesmo se pode dizer das outras duas recordações associadas ao ato de comer, uma notória metáfora do intercâmbio sexual.

Outro dado que a autora modificou ao reescrever "Emanuel" foi a idade da narradora, envelhecendo-a em dez anos:

Sabe que a piada sou eu, a trintona feia, deselegante, pobre e com esses delírios. (1.^a versão)

Sabe que é de mim, a quarentona sem a menor graça e com esses delírios. Sonhando com homens me pedindo a boca, não essa, a outra! (2.^a versão, p. 15)

Dez anos a mais de solidão exacerbaram os desejos reprimidos de Alice, e o texto explicita os "delírios" apenas sugeridos na versão original, incluindo-se, então, cenas dos sonhos eróticos que a perseguem no sono e na vigília. Observe-se o simbolismo gestual que acompanha a reminiscência:

Fechei meu dedo na gruta da mão, agora me lembrava do sonho da véspera, da voz dizendo dentro do meu ouvido que queria a minha boca, minha boca! Abri a boca e a voz ficou mais obscura, mais secreta, queria a outra boca, a boca silenciosa. Esvazio o copo. (p. 15)

Os signos de sexualidade multiplicam-se, incluindo mesmo referências a animais reconhecidamente tidos como símbolos libidinosos, como cobras ("Serpentes deslizando no caixão", "Peguei uma vez numa cobrinha."), lebres ("o homem do lábio leporino", imagem que substituiu "o homem com cara de gladiador" da primeira versão) e, acima de tudo, o gato de estimação que se transforma no amante. Voltaremos a essas imagens da Parte 3, ao tratarmos especificamente do tema da antropomorfização nos contos da autora. Da mesma forma, os índices anunciadores da epifania - do surgimento efetivo de Emanuel no meio da noite - e que foram acrescentados à segunda versão também serão mostrados ali.

As modificações que apontamos na republicação de "Emanuel", embora constituindo apenas uma pequena amostra do minucioso trabalho revisional que Lygia Fagundes Telles levou a termo, são suficientes para comprovar que o processo metamórfico se verifica também a nível de texto. A rejeição à forma estática, fossilizada, é uma necessidade da ficcionista e de maneira nenhuma a revisão pode ser considerada uma atividade vã. Fazemos nossas, mais uma vez, as palavras de Vicente A-

taíde, quando afirma:

Com a republicação de contos já aparecidos em volume, Lygia Fagundes Telles prova que o trabalho paciente, laborioso é mais do que um capricho. É uma necessidade de comunicação. Ela não transforma o período, a oração ou a cláusula num fim em si mesmo. Se a frase recebe um tratamento novo, uma depuração, isso é motivado pelo fato de a autora buscar uma solução mais completa e mais precisa para a sua cosmovisão. Lygia tem o que dizer e por isso há um constante vigiar-se a fim de que venha a dizer as coisas de maneira definitiva.⁶

Conforme se pôde constatar, as alterações, sejam elas em caráter de expansão, sejam de condensação, foram introduzidas no texto original com vistas à efetiva realização dos propósitos criativos da autora. Em outras palavras, revelaram-se etapas de uma jornada progressiva. Assim, considerando que todo retrocesso é condenável, no prosseguimento desta exposição, os textos a serem citados como exemplos serão tomados em sua redação mais recente.

2.2. A Metamorfose dos Personagens

A metamorfose dos personagens nos contos de Lygia Fagundes Telles deve ser considerada da maneira mais abrangente possível, compreendendo essa abrangência a metamorfose no sentido ovidiano, ou de transformação física pela alteração da aparência do ser; no sentido goetheano, ou de transformação psíquica pela mudança de comportamento do indivíduo; e no sentido teleológico, ou a transformação última e definitiva do ser vivente, pela ocorrência da morte. Cada um dos sentidos apontados será objeto de um capítulo neste estudo, na sequência mencionada.

Ao observar a evolução havida no tratamento do tema da metamorfose em literatura, na PARTE I deste trabalho, ficou evidente que, além do ser em transformação, apresentavam-se com importância variável outros elementos temáticos, como as causas, os objetivos e o agente metamorfizante. Veremos

que, dependendo do sentido que a metamorfose assumir nos contos da autora, um ou outro desses elementos será privilegiado.

Poderíamos dizer que o processo metamórfico se reduz à fórmula: "A transforma B em C para conseguir D". Partindo dessa matriz básica, diversas combinações podem ser obtidas, conforme já foi visto. Agente e objeto podem ser idênticos (Zeus transforma a si mesmo em touro para raptar Europa) ou diferentes (Diana transforma Dafne em árvore para salvá-la do ímpeto amoroso de Apolo). O agente pode assumir um caráter valorativo - benéfico ou maléfico - em geral caracterizando-se nas imagens-protótipos de deus ou demônio (Atena metamorfoseia Ulisses em velho para não ser reconhecido em Ítaca; Mefistófeles transforma Fausto em jovem para que ele possa seduzir Margarida). O poder do agente é transferível para uma palavra ou para um objeto mágico, o que se verifica nos rituais religiosos e nas narrativas do gênero maravilhoso. Ele também pode aparecer sob a forma do moderno sucedâneo dos deuses e demônios tradicionais, a técnica eletrônica ou química, como se observa fartamente nas aventuras dos super-heróis. Finalmente, outra variação possível na matriz básica da metamorfose, no que concerne ao agente, é a sua supressão. Foi o que aconteceu na "Metamorfose" de Kafka, onde não se adverte a presença de agente algum causando a transformação do pobre Gregório Samsa.

Com relação ao papel desempenhado pelo agente, verifica-se que no "corpus" em análise ele fica quase sempre suprimido, ainda que, em alguns textos, a sua existência possa ser inferida a partir de certos índices. Isso se observa em narrativas como "Lua Crescente em Amsterdã", "Emanuel" e "A Estrela Branca", que relatam casos de metamorfose física. Nesses contos, a transformação opera-se unicamente pela força da vontade dos personagens. À semelhança das palavras mágicas nos contos de fadas, o desejo cria a realidade, o verbo pronunciado é sopro de vida. Tais textos guardam um certo parentesco com algumas narrativas de Edgar Allan Poe, em especial com o conhecido conto "Ligeia".

De fato, a força do pensamento, dirigida para a consecução de fins construtivos ou destrutivos, é um dos assuntos que mais têm apaixonado o homem ao longo dos séculos, e a potencialidade da mente tem sido posta à prova para domi-

nar a dor, subjugar as fraquezas próprias e a vontade alheia, vislumbrar o futuro e devassar os mistérios que pairam além dos umbrais da morte. Na PARTE 3, que versa sobre a metamorfose física dos personagens, poderemos observar a vontade atuando como agente metamorfizante em diversos textos.

Nas narrativas mitológicas, a metamorfose sempre supunha um merecimento. Alguém faz jus a um prêmio pelas suas virtudes ou façanhas audaciosas e a transformação o exalta (Ovídio considerava Júlio César um herói e transformou-o em estrela no seu poema), ou então, ao contrário, merece um castigo por seus atos condenáveis e a transformação o humilha (Zeus metamorfoseou Licaão em lobo para punir sua excessiva crueldade). A causa e o efeito podem recair em indivíduos diferentes, quando um paga pela culpa do outro, ocorrendo nesses casos a maldição ou o encantamento, tão comuns nas lendas folclóricas e nas histórias de fadas. Outra possibilidade, segundo já se viu através do exemplo de Kafka, é a total ausência de causalidade. O personagem sofre o castigo de uma transformação - em geral degradante - sem nada ter feito para merecê-lo.

A relação de causa e efeito, nos contos de Lygia Fagundes Telles, é mais nítida nas narrativas em que a metamorfose se apresenta no sentido goetheano, ou de alteração comportamental. O comportamento modifica-se devido a pressões sociais ou emocionais, e o tema da metamorfose, aqui, vai identificar-se ou ao tema da queda ou aos ritos de iniciação. Aliás, os dois últimos mantêm um vínculo muito estreito desde o texto bíblico do Gênesis, pois a perda da inocência e a aquisição do conhecimento ensejaram a queda do Paraíso. Como se verá na seqüência deste capítulo, a simbologia relacionada a esses temas é muito constante nas ficções da autora. Os contos que versam sobre a metamorfose comportamental, bem como a ênfase dada às relações de causalidade que presidem à transformação, serão objeto da PARTE 4 deste estudo.

Somente nos contos em que a morte é o principal evento - textos que serão estudados na PARTE 5 - percebe-se a existência de um objetivo no processo metamórfico. A metamorfose final tem um propósito de volta, de regresso a um estado anterior, de retorno ao paraíso perdido. Salvo esses casos,

existe a transformação pela transformação, ela não ocorre como um meio, mas como um fim em si mesma. Muitas vezes acontece de a narrativa interromper-se no momento mesmo em que a transformação acaba de se processar, como em "Seminário dos Ratos", ou até antes de terminado o processo de mutação, como ocorre em "As Formigas". Poucas vezes o ciclo se fecha e a história finda, pois Lygia insiste em resguardar a ambigüidade do texto.

As narrativas que submetem os personagens a uma metamorfose física, ainda que sejam as mais impressionantes, são em número bastante reduzido. A grande maioria das ficções desvendam a sutil transformação do comportamento do indivíduo, processando-se de dentro para fora, lenta e inexoravelmente. Se a metamorfose física desperta no leitor aquela incômoda estranheza própria do gênero fantástico, a metamorfose comportamental aparece como natural decorrência das circunstâncias, consequência previsível do mundo e do tipo de sociedade em que vivemos. Momentos há, contudo, em que se torna difícil distinguir os limites entre os dois tipos de transformação, quando a decadência do homem leva-o a alterar seu comportamento de forma tão drástica que ele se bestializa ao ponto de assemelhar-se até fisicamente a um animal. O dramático conto "A Recompensa" atesta isso de maneira eloqüente e o mesmo se pode afirmar de "Verde Lagarto Amarelo", dois textos que serão examinados mais de perto na secção final da PARTE 3.

Tudo muda, nada é estável. O dia transforma-se em anoitecer, a primavera e o verão alternam-se com o outono e o inverno, a juventude pouco a pouco se esvanece e a morte é o único dado certo que o homem conhece. "Carpe diem", já dizia o poeta há séculos, advertindo a devastação do tempo sobre os seres e as coisas. A obra ficcional de Lygia Fagundes Telles registra a todo momento a permanente mutação por que tudo passa, reprisando a cada texto, com maior ou menor destaque, o tema da metamorfose.

2.3. O Mitoestilo de Lygia Fagundes Telles

Lévi-Strauss chama a atenção para um dado peculiar ao mito, a sua traduzibilidade, dizendo que ele é "esta modalidade do discurso onde o valor da fórmula 'traduttore, traditore' tende praticamente a zero"⁷. Helder Godinho chama a

essas características que permanecem inalteradas e reconhecíveis, numa obra literária, não obstante as traduções, de mitoestilo:

Do Homero original perdemos os efeitos sonoros específicos de sua poesia ao perdermos a sua língua, devido às traduções. Mas Homero continua a ter um estilo que torna a *Iliada* estruturalmente diferente da *Eneida* ou esta de *Os Lusíadas*, embora os tenha influenciado. Ora, esse estilo que permanece para além das traduções por fazer parte integrante do jogo diferencial significativo que criou a obra, esse estilo não é do domínio do lingüístico, porque senão a obra ficaria irreconhecível depois de traduzida - esse estilo é do domínio do mítico, é o seu *mitoestilo*.⁸

O mitoestilo caracteriza-se pela insistência em um grupo restrito de temas que se repetem, pela recorrência de certas imagens e situações e pela utilização de determinados artifícios de estilo e de efabulação que têm a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas. Scheglov ressalva que a mera repetição de imagens não nos fornece necessariamente a chave que desvenda o mundo poético de um autor:

... a simples freqüência na ocorrência de várias palavras diz-nos muito pouco acerca da estrutura do mundo do poeta. Contudo, o fato de os poetas terem esse tipo de preferência evidentemente deve ser levado em conta de alguma forma em termos de tema, mundo poético e recursos expressivos.⁹

Essas imagens típicas ou recorrentes que tecem a linguagem de um autor formando uma rede sutil de significação mais densa do que a significação aparente do enredo, que unem um texto ao outro e assim ajudam a unificar e integrar a experiência literária do leitor Frye chama de arquétipos¹⁰. O termo, então, ganha um sentido um pouco diferente do que tinha em filosofia, com Platão, ou em psicanálise, com Jung. Frye ancora o arquétipo na linguagem, tornando-o, dessa maneira,

mais palpável, mais concreto do que é em psicanálise. Compartilha com Platão e Jung a noção de reconhecimento coletivo, de herança comum:

Os arquétipos são grupos associativos e diferem dos signos por serem variáveis complexas. Dentro do complexo existe sempre um grande número de associações específicas eruditas, comunicáveis porque sucede que grande número de pessoas, em dada cultura, se familiarizou com elas.¹¹

Quer dizer, os arquétipos caracterizam-se pela iteração e pela comunicabilidade. Eles dizem algo e o leitor consegue de modo mais ou menos preciso entender a sua mensagem, reconhecendo-a através dos registros internalizados de sua experiência cultural ou de sua herança racial.

Na obra ficcional de Lygia Fagundes Telles constituem seu mitoestilo a predominância do tema da metamorfose, a recorrência de imagens características, como o jardim, a fonte, a estátua e outras mais; a preferência por determinadas cores e por certos nomes próprios que se repetem; a insistência de gestos comuns a vários personagens em situações análogas; a presença de alguns animais no elenco dos personagens ou nas metáforas e comparações; o recurso da descrição paralela, desviando o centro de interesse da narrativa para ações menores que, contudo, sublinham a ação principal; e a coexistência dos diversos planos temporais numa temporalidade única que é a uma só vez presente, passado e futuro. Veremos um pouco de cada um desses elementos, com exceção do tema, que será objeto das partes seguintes deste estudo.

As imagens mais frequentes são o jardim, quase sempre com uma fonte e uma estátua; a escada e o banco de pedra; a grade, gaiola ou armadilha, e o caçador; as árvores, caminhos e alamedas. Todas são imagens de forte carga simbólica e o leitor imediatamente percebe que elas ultrapassam o denotativo, o cotidiano, deixando transparecer uma qualidade indefinível de essência, de primordial, de mítico. O jardim no conto "A Mão no Ombro", por exemplo, é nitidamente um lugar fora da realidade:

Diffícil saber se estava anoitecendo ou se já era manhã no jardim que tinha a luminosidade fosca de uma antiga moeda de cobre. Estranhou o úmido perfume de ervas. E o silêncio cristalizado como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário. Foi andando pela alameda atapetada de folhas cor de brasa mas não era outono. Nem primavera porque faltava às flores o hálito doce avisando as borboletas, não viu borboletas. Nem pássaros. Abriu a mão no tronco da figueira viva mas fria: um tronco sem formigas e sem resina, não sabia por que motivo esperava encontrar a resina vidrada nas gretas, não era verão. Nem inverno, embora a frialdade límosa das pedras o fizesse pensar no sobretudo que deixou no cabide do escritório. Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo, pensou. (p. 191)

A imagem de jardim conduz à idéia de paraíso, o Éden perdido pelo qual se anseia. Mircea Eliade comenta essa nostalgia que todo homem carrega dentro de si:

Tanto no *começo* quanto no *final* da história religiosa da humanidade, encontramos de novo a mesma nostalgia do Paraíso. Se levarmos em conta o fato de que esta nostalgia do Paraíso estava igualmente visível na conduta geral dos homens das sociedades arcaicas, justifica-se a nossa suposição de que a lembrança mítica de uma felicidade não-histórica assalta a humanidade desde o momento em que o homem percebeu sua posição no Cosmos.¹²

Situando o paraíso no início e no final da história religiosa - o paraíso perdido e o paraíso reconquistado -, segue-se como natural a imagem literária da busca do jardim do Éden pela travessia da morte, como se verifica no conto acima mencionado. Na tradição muçulmana, bem como no Cântico dos Cânticos da Bíblia, o jardim é o lugar privilegiado do amor e identifica-se com o corpo da mulher amada. Jung vê no jardim a imagem arquetipal da alma, interpretação que não chega a ser

incompatível com a de Freud, que nele vê a representação do sexo feminino. Mircea Eliade, comentando a teoria de Freud sobre a libido, estabelece uma ponte de ligação entre a noção de princípio e terminalidade próprias do jardim do paraíso e a interpretação sexual que é atribuída à mesma imagem. Diz ele que uma das descobertas de Freud foi a existência de uma época primordial para o homem, uma fase de sua vida em que tudo fica decidido, que é a infância. Transferindo essa teoria para o pensamento arcaico, poder-se-ia dizer que existiu uma vez um "paraíso" (o período pré-natal até o desmame), interrompido bruscamente por uma "catástrofe" (o trauma infantil)¹³. Ora, para o menino na primeira infância, o paraíso é o corpo da mãe, junto ao qual se sente seguro e protegido. Do arquétipo da mãe ao arquétipo da amada vai um passo, daí por que ser o jardim uma imagem essencialmente feminina.

Nos contos de Lygia o jardim é um cenário constante. Há o jardim de muros altos aprisionando um gatinho que deseja aventurar-se pelas ruas; o jardim suspenso no alto de um moderno prédio, jaula aérea de uma tigresa de estimação; o jardim de plantas aromáticas e medicinais, onde um velho surdo conversa com os vegetais; o pequeno jardim redondo como um ventre, palco de uma invulgar metamorfose; o jardim estranho e conhecido, por entre cuja folhagem se esconde o caçador. Às vezes ele se estende, transformando-se num bosque, situado no tempo futuro ou em algum recesso do passado. Com arbustos, fonte e estátua, ou reduzido a um canteiro mínimo, ele é uma nota marcante em boa parte dos contos da autora.

Alguns elementos costumam agregar-se à imagem do jardim. São a estátua, a fonte, o banco e a escada. A estátua quase sempre se apresenta mutilada ou disforme, como o São Francisco de mãos decepadas, em "A Caçada", e o anjo sem cabeça, em "Venha Ver o Pôr do Sol". Ela também pode sobrepor-se à fonte, compondo com ela uma só imagem, como se vê no conto a que já se aludiu, "A Mão do Ombro":

Aproximou-se da mocinha de mármore arregaçando graciosamente o vestido para não molhar nem a saia nem os pés descalços. Uma mocinha medrosamente fútil no centro do tanque seco, pisando com cuidado, escolhendo as pedras

amontoadas em redor. Mas os pés delicados retinham os vãos dos dedos corroídos por uma época em que a água chegava até eles. Uma estria negra lhe descia do alto da cabeça, deslizava pela face e se perdia ondulante no rego dos seios meio descobertos pelo corpete desatado. Notou que a estria marcara mais profundamente a face, devorando-lhe a asa esquerda do nariz, mas porque a chuva se concentrara só naquele percurso numa obstinação de goteira? Ficou olhando a cabeça encaracolada, os anéis se despencando) na nuca que pedia carícia. (p. 192)

O texto transcrito pertence a uma narrativa onírica e, como tal, traz no seu simbolismo o acréscimo do disfarce. Freud, em seu extenso tratado sobre a interpretação dos sonhos, esclarece que a representação onírica atende a dois princípios, o do deslocamento e o da condensação. Os elementos aparentemente heteróclitos reunidos nas situações de um sonho, que se apresentam em diversas narrativas do "corpus" em estudo, estão de fato unidos por um fio de misteriosa coerência, a coerência da lógica como simultaneidade. Ela congrega todos os dados do conteúdo latente do sonho, resultando disso uma síntese, situação e processo. Uma das formas de deslocamento, segundo a mesma teoria, é particularmente apropriada para explicar o aparente absurdo que tão fantásticamente disfarça o sonho. O deslocamento realiza-se com o objetivo de substituir uma expressão abstrata ou incolor contida nas idéias latentes por outra, que seja plástica e concreta. Isso ocorre porque o plástico é suscetível de representação e pode ser incluído num cenário, o que não é possível de acontecer com um dado abstrato. Ademais, a transformação do abstrato em concreto sob a forma de uma imagem serve também aos propósitos da condensação e da censura¹⁴. No caso do excerto transcrito, a estátua representa plasticamente a atitude do sonhador perante a vida, conforme ele próprio percebeu:

... um pouco mais e chegaria ao tanque seco. A moça dos pés cariados ainda estava em suspenso, sem se decidir, com medo de molhar os pés. Como ele mesmo, tanto cuidado em não se comprometer nunca, em não assumir a não ser as superfícies. (p. 199)

Nos contos de Lygia Fagundes Telles, o jardim é o lugar de regresso: a um tempo passado, a um estado de paz, à inocência perdida. É ao mesmo tempo o Éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação.

O banco e a escada remetem-nos infalivelmente ao episódio de Jacó, no Antigo Testamento. Tendo adormecido com a cabeça reclinada sobre uma pedra, sonhou que junto a si elevava-se uma escada aos céus, e por ela subiam e desciam anjos. Ao despertar, atemorizado, disse: "Quão temível é este lugar! É a casa de Deus, a porta dos céus." (Gên., 28, v. 17). Desde a antiguidade a escada é símbolo de partida e de mutação, passagem de um modo de ser a outro. Por isso, não é estranhável que no conto "A Mão no Ombro" a morte, simbolizada pelo caçador, desça a escada para buscar o protagonista. O texto não diz, mas espera-se que ambos subam juntos os degraus ao final. O banco, costumeiramente de pedra, assinala o instante de repouso e o momento da revelação. É sentado num banco que o sonhador se dá conta de que a morte o espreita; é sob um banco de pedra que um homem e uma mulher que já não se amam transformam-se em animais; é estirado sobre um banco de pedra junto à piscina que um jovem intruso percebe os primeiros sinais da hostilidade a cercá-lo; é num banco de praça que a mãe aflita recosta a cabeça e sonha mais uma vez com o filhinho morto. Os casos sucedem-se, registrando sempre um momento decisivo na vida do protagonista. Alice, no conto "A Ceia", por exemplo, percebe que perdeu para sempre seu amado, na última entrevista realizada em ambiente denso de simbolismo:

Deram alguns passos, contornando as mesas vazias. No meio do jardim decadente, uma fonte extinta. O peixe de pedra tinha a boca aberta, mas há muito a água secara, deixando na boca escancarada o rastro negro de sua passagem. Por entre as pedras, tufos de samambaia enredados no mato rasteiro. Ele sentou-se na pedra maior. (p. 99)

Da mesma forma, a narradora de "O Encontro" vê esboçar-se a revelação sobre seu passado quando, junto a uma fonte, encontra uma moça e senta-se "numa pedra verde de musgo" para com ela conversar.

A presença do caçador, conforme se pôde já observar, surge nos contos de Lygia como imagem da morte e tem como correlata a imagem da grade - que também pode apresentar-se como gaiola ou armadilha. No conto "Tigrela", por exemplo, em que mulher e fera compartilham igualmente o papel de caçador, há esta passagem:

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

Idêntica situação de vingança premeditada e artilosa vai repetir-se com os mesmos ingredientes do crepúsculo, da grade que se fecha sobre a vítima e da dissimulação no conto "Venha Ver o Pôr do Sol". Em "A Presença", o hóspede indesejável admira-se com o elevador antiquado e exclama: "mas é lindo, parece uma gaiola!" (p. 218); em "A Mão no Ombro", o sonhador acorda e sente um "dolorimento na gaiola do peito" (p. 196); em "A Caçada", o protagonista sente-se preso a uma tapeçaria antiga, obsessão que não o deixa nem em sonhos: "O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdeada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorrem até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços." (p. 27). Em todos esses excertos, a menção à rede constituiu-se em prenúncio de morte.

As árvores, caminhos e alamedas em geral complementam o ambiente do jardim. A árvore, como o jardim, estão relacionados ao paraíso e comportam a dupla interpretação de morte e de renascimento. A semelhança do tronco oco a um ataúde encerra o sentido de morte; a geração de frutos, o sentido de vida e maternidade. Freud vê na árvore um símbolo bissexuado, o que reforça a sua carga de significação vital e justifica em termos psicológicos a figura da "árvore da vida", tão frequente nas lendas e mitos de todo o mundo. A morte e o renascimento aparecem de forma clara no final de "O Muro", no delírio do moribundo que se vê, de novo menino, correndo sobre a copa das

árvores: morte, mas não se envolvem emocionalmente com o destino dos mortais:

Nunca se sentira tão firme como agora, cavalgando o muro, que fácil o muro! E que grande o quintal desse lado com as copas das árvores tão compactas que formavam um chão verde, poderia sair correndo em cima desse chão brilhante de sol - lá vou eu! ... (p. 136-7)

A árvore é vista mais frequentemente associada ao gesto de encostar-se ou abraçar-se a ela. Repetido amiúde, esse gesto traduz o entrecruzar de signos de morte e de vida, num instante altamente dramático para o personagem. Por exemplo, em "A Fuga", Rafael tenta desesperadamente lembrar o que lhe aconteceu, sai em fuga desabalada, encosta-se a uma árvore, apóia-se nela, pára diante de um banco de pedra, senta-se, recosta a cabeça e vê-se impelido a voltar para casa. Em *Mistérios*, o gesto renova-se diversas vezes, nos contos "A Caçada": "Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore!" (p. 27-8); "Lua Crescente em Amsterdã": "Molemente ela se recostou numa árvore" (p. 60); "O Encontro": "Encostei-me a um tronco e por entre uma nesga da folhagem vislumbrei o céu pálido." (p. 68); em "Venha Ver o Pôr do Sol": "Ele a esperava encostado a uma árvore" (p. 203); e como o parágrafo final de "Um Coração Ardente":

"Ergui-me de cara voltada para o sol. Aproximei-me de uma árvore. Abracei-a. E quando encostei a face no seu tronco rugoso, foi como se tivesse encostado a face na face de Deus." (p. 155)

Outros gestos extremamente repetidos são morder um fruto ou outro objeto arredondado, segurar objetos redondos na mão, esmagar uma folha ou flor com as mãos, segurar a cabeça. Simbolizam na maioria das vezes o poder de decisão, a possibilidade de alterar o curso do destino. A gênese do significado possivelmente esteja na imagem de Jesus Menino segurando o globo terrestre com as mãos, mencionado em uma das narrativas. Em "Os Objetos", a essa imagem superpõe-se a das irmãs Parcas, que detêm o fio da vida nas mãos, dispõem de poder sobre a

vida e a morte, mas não se envolvem emocionalmente com o destino dos mortais:

Ela esticou entre os dedos um longo fio de linha vermelha preso à agulha. Deu um nó na extremidade da linha e, com a ponta da agulha, espetou uma conta da caixinha aninhada no regaço. Enfiava um colar. (...) Com a ponta da agulha ela tentava desobstruir o furo da conta de coral. Franziu as sobancelhas. (...) Ela deixou cair na caixa a conta obstruída e escolheu outra. (p. 3)

À descrição dos gestos de Lorena compondo seu colar intercalam-se cenas e diálogos de sua convivência com Miguel, que está passando por um processo de alienação. Pela técnica do paralelismo de situações, a autora vai relacionando as duas ações, e o leitor percebe que, afinal, a conta obstruída que Lorena, depois de tentar consertar, decide jogar fora, é de fato o marido. Vicente Ataíde, comentando o conto "Um Chá bem Forte e Três Xícaras", chama a atenção para as ações que correm paralelas:

Como o leitor pode observar, a ação superpõe o drama íntimo de Maria Camila através do diálogo com a empregada e através do enunciado dos detalhes exteriores. Mas tudo é feito de tal sorte que o enredo não perde a sua unidade, pois a ação exterior é o reverso de uma medalha. A ação caminha paralela no diálogo e nos detalhes, completando-se reciprocamente. Esse é um dado característico da narrativa de Lygia Fagundes Telles ... 15

Completam, ainda, o rol dos elementos que compõem o mitoestilo da autora a insistência nas cores cinza e verde bem como a preferência por alguns nomes próprios, reprisados em várias narrativas. Laura, Alice, Miguel, Olívia, Camila e Emília são alguns dos apelativos que aparecem em mais de uma narrativa. Coincidentemente, Lygia Fagundes Telles compartilha com Poe a preferência por nomes contendo "l", que o autor americano apreciava por sua sonoridade.

O cinzento, cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, é deveras apropriado para as atmosferas de mistério em que se movem os personagens, debatendo-se nos meios-tons que separam a vida da morte. O velho moribundo "abriu os olhos viu o vulto esfumado, apenas um vulto em meio da sombra cinza-verde, o enfermeiro?" (p. 129); a moça antiga em quem a narradora se reconhece, tem a "face de um tom acinzentado de pedra" (p. 73); e é vestido em "largas calças de flanela cinza" que o convalescente primo botânico chega ao sítio (p. 29). O verde, cor ambígua também, que tanto pode representar a esperança e a juventude como a decomposição e a perfídia, espalha-se profusamente por cenários, pessoas e objetos. Há céus esverdeados de tempestade, bancos verdes de musgo, baile verde, perfume com o nome de "Vent Vert", um irmão ciumento que se imagina lagarto verde, um rio de águas verdes e quentes, vestidos e bolsas verdes, e até mesmo uma gentil moça vestida toda dessa cor, simbolizando a morte.

Evidentemente, a lista não está completa e os exemplos são insuficientes. Através dos dados aportados aqui, no entanto, percebe-se a existência de um entrelaçamento entre linguagem e efabulação, ambas reforçando o sentido de mutação e perplexidade que acometem o homem a todo instante, imerso que está, pelo desgaste inexorável do tempo, no tema da metamorfose.

PARTE 3: A METAMORFOSE FÍSICA DOS PERSONAGENS

De um modo geral, nos contos Lygia Fagundes Telles, a efetiva transformação física dos personagens ocorre devido a causas naturais ou a causas desconhecidas. No primeiro caso, a passagem do tempo, a instalação de uma doença ou um acidente lento e gradativamente vão despojando o personagem de seus antigos atributos. O leitor concentra sua atenção nas reações do personagem à metamorfose em si fica relegada ao segundo plano. No segundo caso, ao contrário, a transformação faz-se subitamente, colhendo personagem e leitor de surpresa, deixando a ambos perplexos, incapazes de se decidirem quer por uma interpretação racional. "Quando escrevo, gosto de abrir as portas do imaginário não dentro de um processo exorcizante, alienatório, mas como forma libertadora de chegar ao irreal através do real. Chegar à loucura pelo caminho da razão, mas repelindo sempre a visão maniqueísta; não há o Bem e o Mal separados, cada qual de um lado, como evidentemente não existe o racional e o irracional demarcados numa divisão de águas bem-comportadas. A ruptura é inevitável não só no processo da arte como da vida - uma coisa só. Essa ruptura é, em última análise, a esperança, porque é ela que não permite a instalação do estabelecido, com o universo organizado, hierárquico. Satisfeito. Nessa ruptura ficam livres os demônios, libertá-los porque nessa libertação é que se dá a revolução. O novo que surge do desequilíbrio da regra. Do convencional. É na explosão da estrela que a luz fica mais nítida, mais ardente."

De textos que guardam um vínculo com o gênero fantástico. (Lygia F. Telles, entrevista em *O Estado de São Paulo*)

PARTE 3: A METAMORFOSE FÍSICA DOS PERSONAGENS

3.1. Zoomorfismo

De um modo geral, nos contos Lygia Fagundes Telles, a efetiva transformação física dos personagens ocorre devido a causas naturais ou a causas desconhecidas. No primeiro caso, a passagem do tempo, a instalação de uma doença ou um acidente lento e gradativamente vão despojando o personagem de seus antigos atributos. O leitor concentra sua atenção nas reações do personagem e a metamorfose em si fica relegada ao segundo plano. No segundo caso, ao contrário, a transformação faz-se subitamente, colhendo personagem e leitor de surpresa, deixando a ambos perplexos, incapazes de se decidirem quer por uma interpretação racional quer por uma interpretação sobrenatural dos eventos. Essa vacilação compartilhada por leitor e personagem caracteriza as narrativas fantásticas.

Teorizando sobre o gênero fantástico, Todorov resalta a importância do leitor, que deve integrar-se ao mundo dos personagens, partilhando com eles a percepção ambígua dos acontecimentos relatados.¹ A ambigüidade é, pois, um dado fundamental do gênero e pode conservar-se até o final da narrativa, o que efetivamente costuma acontecer nos contos de Lygia. A ação interrompe-se no momento mesmo do clímax, ou até um pouco antes, deixando o leitor em suspenso, incapaz de escolher uma saída, seja ela racional ou sobrenatural. A impressão de estranheza acentua-se ainda mais quando o texto explora o tema da "experiência dos limites"², conjecturando acerca dos mistérios da vida para depois da morte, como a autora faz nos contos "A Caçada", "O Encontro" e "A Fuga".

Os textos que guardam um vínculo com o gênero fantástico, reunidos, em sua maioria, no volume *Mistérios*, apresentam a metamorfose física como zoomorfismo, antropomorfismo, além de outras manifestações metamórficas especiais. Em sua *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov arrola a metamorfose entre os temas dominantes do gênero, afirmando que o sobrenatural começa assim que passamos das palavras às coisas

por elas designadas. Portanto, as metamorfoses constituem uma transgressão da separação que se convencionou existir entre matéria e espírito.³ A perplexidade diante da ruptura das leis da lógica, esta é a característica mais marcante dos textos que envolvem uma inexplicável transformação física do personagem.

3.1. Zoomorfismo

Apenas dois contos, de todo o "corpus" em estudo, registram a ocorrência de zoomorfismo, "Lua Crescente em Amsterdã" e "A Caçada". Mesmo assim, conforme se verá, apenas o primeiro deles revela claramente a forma adotada pelos personagens centrais, ficando o segundo envolto pela ambigüidade geral que perpassa a narrativa.

"Lua Crescente em Amsterdã", como tantos outros contos de Lygia Fagundes Telles, principia quando acaba o amor entre dois parceiros. As primeiras frases já compõem o clima de magia que vai predominar no texto:

O jovem casal parou diante do jardim e ali ficou sem palavra ou gesto, apenas olhando. A noite cálida, sem vento. Uma menina loura surgiu na alameda de areia branco-azulada e veio correndo. (p. 59)

Percebe-se imediatamente a presença de um dos traços característicos do que chamamos de mitoestilo da autora, o jardim e seu complemento, a alameda. Diferentemente de outros textos, o jardim aqui mostra sem disfarce seu aspecto alegórico:

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

- Um abraço tão apertado - ele disse.

- Acho que este é o jardim do amor. (p. 59)

Tampouco faltam a estátua e o banco de pedra, uma situada num jardim da lembrança, o outro, no da narrativa:

Repete-se também o gesto de abraçar uma árvore: "Molemente ela se recostou numa árvore. Enlaçou-a " (p. 60). Numa terra estranha, famintos, sem dinheiro e sem amor os dois personagens descobrem que já não são mais os mesmos, uma transformação operou-se sem que dessem por isso:

- Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você.

- Nos sujamos quando acabou o amor. Agora vem, vamos dormir naquele banco. Vem, Ana. (p. 62)

O convite para dormir no banco reforça a carga simbólica do assento de pedra, remetendo-o à imagem de Jacó e de seu sonho. Isso, de certa forma, vai preparando o clima para uma intervenção do sobrenatural ou, pelo menos, do insólito. Se o sonho de Jacó tem na escada uma conotação positiva, de ascensão, a morte do amor dos dois protagonistas inverte o valor da imagem. Os anjos que sobem em direção à porta dos céus transformam-se nos anjos caídos do paraíso, no seguimento do diálogo:

- Mas você também - ela soqueou-lhe fracamente o peito - Nega que você também...

- Sim, nós dois. A queda dos anjos, não tem um livro? Ah, que diferença faz. Vem. (p. 62)

A ausência do amor tornou-os diferentes, o rapaz declarou possuir agora um coração de isopor, sem função e sem utilidade, incapaz de amar e imprestável até mesmo para ser transformado em um ensopado que lhes matasse a fome. Surpreendentemente, no entanto, era pesado:

Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. Só o coração pesando - não era estranho? De onde vinha esse peso? Das lembranças? Pior do que a ausência do amor, a memória. (p. 62)

Ana também se modificou: "A voz dela também mudara: era como se viesse do fundo de uma caverna fria. Sem saída." Surge-lhe a pergunta: "O que acontece quando não se tem mais nada com o amor? (p. 63) e a resposta que o companheiro lhe dá

constitui a senha para a metamorfose processar-se: "Sopra o vento e a gente vira outra coisa" (p. 64).

Se a metamorfose mesma se situa no terreno do mito, as condições em que ela se processa nas narrativas da autora em apreço pertencem antes ao domínio do ritual. Mito e rito sempre estiveram ligados por laços estreitos e interdependentes. No fazer literário, o escritor tira partido dessa íntima conexão, antecipando a metamorfose por certos sinais característicos, muitos dos quais vivem também na tradição oral criando a atmosfera propícia para as aparições sobrenaturais, especialmente as demoníacas. Referimo-nos ao poder mágico da palavra, manifestado seja pela invocação, seja pelas palavras de encantamento ou por orações optativas; ao ambiente em que a transformação se dá, preferentemente um jardim ou floresta; à hora mais adequada, que será o crepúsculo ou a escuridão da noite; às condições climáticas, compreendendo igualmente luar ou chuva tempestuosa, mas sempre tendo a necessária presença do vento; aos odores fortes, que tanto podem ser agradáveis ou não. A propósito, nas narrativas folclóricas, o cheiro ativo de enxofre denuncia a presença do demônio, enquanto que no conto "Lua Crescente em Amsterdã" apenas o agradável cheiro de bolo é mencionado várias vezes.

A abertura do conto descreve o ambiente como sendo um pequeno jardim, numa "noite cálida, sem vento" (p. 59). No momento em que se opera a metamorfose, a quietude do ar se desfaz: "O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara" (p. 64). Nesta narrativa o agente matamorfizante é a vontade dos dois personagens, expressando pela palavra sua intenção de "virar outra coisa":

- Sei lá. Não quero é voltar a ser gente (...) Queria ser um passarinho (...)

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

- É curta. (p. 64)

Como nas histórias maravilhosas, verbalizar um dese-

jo é vê-lo concretizado. Em vão a menininha procurou junto ao banco do jardim por um rapaz e uma moça. Em vez disso, "agachou-se para ver o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra" (p. 64).

No transcorrer de todo o texto, vemos a uma Ana pragmática, imediatista, racional. Suas preocupações são relacionadas à necessidade de sobrevivência, excluído todo e qualquer sentimentalismo. Por exemplo:

- Queria tanto aquele bolo, não sente o cheiro? Queria aquele bolo, uma migalha que fosse e ficaria mastigando, mastigando e o bolo ia se espalhar em mim, na mão, no cabelo, não sente o cheiro? (p. 60)

- Olha minhas unhas. Será que aqui também dão comida em troca de sangue? (p. 63)

- Queria um chocolate quente com bolo. O creme, eu enchia uma colher de creme que se espalhava na minha boca, eu abria a boca... (p. 63)

Enquanto Ana sonha com comida, seu companheiro, mais idealista e sentimental, vive de outro tipo de lembranças:

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

- ... na história que li o homem achou que tinha tanto sofrimento em redor, mas tanto que não agüentou e substituiu seu coração por um de acrílico, acho que era de acrílico (p. 61).

- Você sabia, Ana? Algumas estrelas são leves assim como o ar, a gente podia carregá-las numa maleta. Uma bagagem de estrelas. Já pensou no espanto do homem que fosse roubar es-

sa maleta? Ficaria para sempre com as mãos cintilantes, mas tão cintilantes que não poderia mais tirar as luvas (p. 63).

As evocações, como se pode perceber, reforçam o tema da metamorfose: o amante de mármore, o homem de coração de acrílico, o ladrão de mãos cintilantes. Em dois momentos diferentes da narrativa, os personagens expressam o que lhes afigura ser "uma prova de amor":

- Quero hoje! ela ordenou endireitando o corpo. Voltou para ele a face endurecida.
- Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. Meus cachorros gostavam de coração de boi. Não vai me fazer um ensopado com seu coração, não vai? (p. 60)

Ele sorriu:

- Estou ouvindo uma música, a gente podia dançar. Se a gente se amasse a gente saía dançando (p. 63).

Operada a transformação, constata-se que o índice de voracidade, que marcara o personagem feminino em todo o texto, passou para o personagem masculino, agora um "passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta" (p. 64). Ana metamorfoseada caracteriza-se agora pela leveza, atributo máximo das borboletas, que antes marcara o rapaz. Em diversas passagens ele dizia sentir-se oco e leve, capaz de voar. Portanto, devido à transposição desses índices, pode-se dizer que, a par da metamorfose física, processou-se também uma metamorfose comportamental nos personagens de "Lua Crescente em Amsterdã".

O conto "A Caçada" tem sua ambientação numa loja de antiguidades, com "cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça" (p. 23), tendo toda a parede do fundo tomada por uma carcomida tapeçaria. Frye esclarece que tanto as estátuas como as tapeçarias constituem variações da imagem do espelho⁴, marcando, pois, a transição entre o real e o fantástico. Ambas as imagens apresentam-se ao início do conto de Lygia. A tapeçaria da caçada,

então, representa na narrativa o portal mágico por onde o personagem terá acesso a um outro mundo, no qual toda metamorfose é possível, à semelhança do espelho de Alice. O tema da caça retratado na tapeçaria também reforça a carga simbólica de teor metamorfizante, segundo o mesmo Frye:

A imagem do caçador perseguindo um animal nunca está longe da metamorfose, ou da efetiva transformação do caçador em um animal.⁵

A propósito, Frye lembra a história de Acteon, despedaçado pelos próprios cães depois de ser metamorfoseado em cervo por causa de uma indiscrição involuntária.

Segundo o autor, atrás do caçador transformado em vítima, há uma busca de identidade tendendo à auto-destruição, motivada ao nível psicológico por tabus incestuosos, já que a floresta é uma imagem nitidamente feminina e maternal⁶. A trama de "A Caçada" reproduz esses elementos e poderia ser resumida assim: um homem sente a necessidade compulsiva de examinar amiúde uma velha tapeçaria representando uma caçada, exposta num antiquário. Sente que a cena lhe diz algo, que conhece o lugar e que o fato tem importância vital em seu destino. Tenta lembrar-se e tece mil conjecturas a respeito, até que, finalmente, descobre que ele era a caça, revivendo a cena e sendo atingido pela seta do caçador. A descoberta de sua identidade conduz o caçador da verdade à posição de vítima. Saber a verdade sobre seu passado implica também perder a vida. A ambigüidade do texto não nos revela em que espécie de ser o homem se transformou. Supõe-se, a partir dos estereótipos de caçada e de tapeçarias, que tenha sido num cervo, contudo, em momento algum a autora nos esclarece isso. Fala apenas em "vulto arquejante da caça", "ser em pânico", e expressões similares, aplicáveis tanto a homens como a animais. A descrição da tapeçaria requer a presença de um animal, a linguagem do texto, ao contrário, utiliza-se de atributos humanos (lábios, joelhos, mãos) nos parágrafos finais do conto:

Comprimiu 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 (p. 28).

A ambigüidade vai mais longe, pois o fato de ele tentar agarrar-se à tapeçaria desfaz a magia da floresta que já se tornava concreta até para o leitor, que se pergunta se, afinal, tudo não passou de uma fantasia do personagem. A tapeçaria na parede e o ferimento no peito são dados irreconciliáveis a sustentar o clima fantástico até depois do final da narrativa.

A vacilação costuma ser de duas espécies, a que opõe o real ao sobrenatural, pondo em dúvida a existência de forças sobre-humanas; e a que opõe o real ao imaginado, pondo em dúvida a correta interpretação dos sentidos. No texto de Lygia ocorrem os dois casos. O personagem tenta racionalizar a irresistível atração que a velha tapeçaria exerce sobre ele, e exorcizar o misterioso fascínio que o arrasta todo o dia à loja, que lhe aniquila a vontade, que lhe tira o sono e a paz. À aura sobrenatural que parece pairar sobre o tecido empoeirado, ele contrapõe diversas possibilidades ditadas pela lógica:

E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira... (p. 26)

Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção (p. 26).

E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem. Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. (p. 27)

O protagonista põe em dúvida a veracidade de interpretação de seus sentidos quando tem uma percepção diferente da que tem a dona da loja:

- Parece que hoje tudo está mais próximo - disse o homem em voz baixa. - É como se... Mas não está diferente?

A velha firmou o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.

- Não vejo diferença nenhuma. (p. 24-5)

Ou quando sente frio e não sabe se o frio é real ou se era a lembrança do frio da tapeçaria. Duvida de sua sanidade mental: "Que loucura!... E não estou louco", concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. "Mas não estou louco" (p. 26). Vacila mais uma vez quando a pequena loja se adensa numa floresta e todos os seus sentidos contrariam a lógica da razão, tornando concreto o inimaginável:

Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorratamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. (p. 27-8)

Novamente temos neste conto a metamorfose operando-se a partir de um comando do protagonista, ainda que de forma involuntária. De fato, existe ao início da narrativa todo um cenário preparado à espera de um sinal. Todos os dias o homem passa pela loja, entra, olha a tapeçaria e sente que ela lhe lembra algo, um mistério de seu passado. Suspensa no tempo, a caçada interrompe-se no momento dramático em que o caçador deve desferir a seta. A lembrança vem aos poucos e, com ela, as cores desbotadas reavivam-se e os contornos se tornam mais nítidos, o que é percebido somente pelo protagonista. Ao mesmo tempo, a atração exercida pela antiguidade torna-se mais forte:

Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora mas lá dentro, encravado no cenário! E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?... (p. 26)

Na manhã real, ele entrou na madrugada ainda escura da tapeçaria, cercado pelo cheiro forte de mato e de terra. A seta do caçador, no entanto, só rompeu sua imobilidade quando o protagonista recuperou a memória perdida, acionando, assim, o mecanismo da sua própria metamorfose: "Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira" (p. 28). Não foram necessárias longas palavras ou fórmulas invocatórias complicadas, um grito foi o bastante.

Se a palavra encantatória permaneceu como eclipse na forma de uma boca que se abre e de apenas um grito desesperado, também o vento, costumeiro anunciador das metamorfoses, sofreu uma minimização e um deslocamento. Encontramo-lo pouco antes de o homem viver seu momento de revelação, quando, despertando de um pesadelo, decide pôr fim à agonia e destruir o tapete:

Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não pas-

sava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la! (p. 27)

O vento é substituído por um sopro que, afinal, ficou só no discurso, não chegou a concretizar-se. O sopro é a tradicional imagem de infusão de vida. Paradoxalmente, nesta narrativa, o sopro de vida é a senha para regressar a uma existência anterior, mas isso também significa reprisar a morte. Se admitirmos que a morte é, da mesma forma, uma transformação, temos também neste texto uma dupla metamorfose do personagem. O ambiente de floresta, a hora fria e escura da madrugada e o cheiro forte dos eucaliptos completam os elementos ritualísticos do quadro.

Ainda que o gênero fantástico, a que indubitavelmente pertence "A Caçada", exija uma leitura que não seja nem poética nem alegórica, sempre é possível vislumbrar nas entrelinhas do texto e no simbolismo das imagens uma interpretação que ultrapasse o plano do narrativo. Sônia Régis, por exemplo, em sua análise de *Mistérios*, propõe uma interpretação alegórica para a tapeçaria, motivo central do conto:

O belíssimo conto "A Caçada" é uma narrativa que se desdobra tendo como apoio o questionamento da representação, fazendo de uma tessitura (o tapete dependurado na parede do antiquário) uma metáfora da criação literária, onde personagem e leitor se enredam pouco a pouco, aproximando-se da cena, convivendo com o seu tempo e a sua realidade até distanciarem-se completamente do tempo exterior para se confundirem com as malhas do tecido narrativo. O narrador exige o deslocamento do personagem, fazendo-o atravessar o espaço que o separa da urdidura para neutralizar os limites impostos ao seu reconhecimento, obrigando-o a se confrontar com um futuro que repete o passado, inevitável e sem nenhuma possibilidade de fuga, de voltar atrás. Tudo pela expectativa de uma transformação. 7

Trata-se de uma interpretação válida, como ainda ou-

tras possibilidades de leitura mais, que o texto, por causa de sua extrema ambigüidade, permite. Seja qual for a leitura que dele fizermos, contudo, o signo da transformação permanece como o dado mais significativo a desafiar a imaginação do leitor.

3.2. Antropomorfismo

Assim como no conto que se acabou de analisar, os casos em que se processa a antropomorfização estão envoltos numa densa atmosfera de ambigüidade. São três as narrativas que sugerem a antropomorfização: "Emanuel", "Tigrela" e "Seminário dos Ratos", todas elas incluídas também no volume *Mistérios*. A primeira, conforme já se teve oportunidade de verificar, relata a transformação sofrida misteriosamente por um gato de estimação, alçado à condição de um belo jovem de olhos verdes e Mercedes branco. "Tigrela" conta a história de uma tigresa, criada em um apartamento como se fosse meramente um gato, e que algum dia, suicidando-se, transforma-se em uma moça. "Seminário dos Ratos", por sua vez, é um conto que difere do geral da obra de Lygia Fagundes Telles por causa do seu tom irônico, ridicularizando a máquina burocrática que rege a vida de hoje. Esse texto, cujo final lembra bastante o desfecho da *Animal farm* de Orwell, inverte a posição de homens e ratos na realização de um seminário visando ao extermínio do inimigo. Temos, então, nos três contos a presença de gato, tigresa e ratos transformando-se em humanos.

A autora demonstra ter uma predileção especial por gatos, sempre presentes em suas ficções. Em *A disciplina do amor* ela lembra uma gata que teve e comenta:

Fragmento do Paraíso, eu disse. "Mas tem parte com o Diabo" - disse minha tia que chegou a se benzer quando Iracema, do fundo da noite, varou como uma seta a nossa janela e - vupt! - foi cair de pê no meio da sala. Sagrados e profanos. Por que às vezes as orelhas se aguçavam para trás, pontudas, malignas, e o pêlo se eriçava elétrico, o rabo na vertical. Também o olho diferente, o verde invadido pelo negro da pupila dementada, retida apenas por um

aro de brasa - por que a metamorfose? De curta duração, ser Diabo é por demais laborioso e ela era uma indolente, companhia voluptuosa dos contemplativos. Das bruxas cismarentas. Dos amantes na idade da razão e depois ainda, memória e cinza. Amei meu gato quando descobri Baudelaire, "viens mon chat, sur mon coeur amoureux..." 8

Temido pelos supersticiosos, amado pelos indolentes, exorcizado pelos caçadores de bruxas de outrora, eminentemente individualista e avesso a toda e qualquer sujeição, o gato enquadra-se à perfeição nos ambientes de mistério das narrativas fantásticas, desde o célebre "Gato Preto", de Poe. Na sua teoria interpretativa dos sonhos, Freud arrola-o, juntamente com o peixe, o caracol, o rato e a serpente, entre os símbolos fálicos⁹. Com efeito, tanto "Emanuel" como "Tigrela" são contos de alto teor simbólico sexual, o primeiro, um caso de libido reprimida, o outro, uma possível relação de caráter homossexual.

O título desta secção, "Antropomorfismo", não passa de uma suposição. Realmente, nos três textos em estudo, a autora mantém em suspenso o leitor quanto à efetiva realização da metamorfose. O final de "Emanuel", por exemplo, mostra Afonso, um personagem secundário, irrompendo na sala depois de atender à campainha, com a notícia: "É o Emanuel que veio te buscar." Com essa declaração o conto se fecha. Várias possibilidades se oferecem para o leitor, bem como para Alice. O milagre pode ter acontecido e, neste caso, optando pelo maravilhoso, o gato virou homem; o estranho também seria viável, se um desconhecido coincidentemente denominado Emanuel tivesse batido à porta justamente naquela hora; uma terceira alternativa ainda, que não pode ser descartada, seria uma brincadeira de mau gosto de parte de Afonso para divertir-se às custas da pobre Alice. Todas as opções são possíveis, contudo a escolha dependeria de uma continuidade, que não houve.

"Tigrela" é uma história recontada, o que inclui a dúvida adicional sobre a confiabilidade dos dois narradores sucessivos. Além de leitor e narrador ficarem hesitantes quanto à ocorrência ou não da metamorfose, insinua-se ainda a

possibilidade de tudo não passar de metaforização. Quer dizer, Tigrela bem pode ser de fato uma moça que mantém uma relação lésbica com Romana, a primeira narradora, dissimulada na narrativa sob a capa de uma metáfora. O triângulo amoroso, inclusive, está muito bem delineado na história entre Romana, Tigrela e Yazbeck, um amante que subitamente regressa do passado interpondo-se entre as duas. Romana espera levar Tigrela ao auge do ciúme, induzindo-a à embriaguez e ao suicídio. O final do conto deixa tudo em suspenso: *...mas por causa do medo?*

Da sinaleira 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. (p. 99)

"Seminário dos Ratos" relata os eventos ocorridos na véspera da instalação do VII Seminário dos Roedores, sob a responsabilidade do Secretário do Bem-Estar Público e Privado e de seu assessor, o Chefe das Relações Públicas. Num país em que os gatos desapareceram, devorados pela população faminta, os ratos multiplicaram-se assustadoramente, atingindo a proporção de cem para cada habitante. A burocracia cria órgãos como a RATESP e promove seminários sucessivos, com muito ônus para o Estado e nenhum resultado concreto. Ao anoitecer da véspera do VII Seminário, pouco antes do jantar, os ratos invadem aos milhares a casa de campo restaurada para o evento e transformam-na em ruínas. A ação dos roedores é fulminante e certa. Escapa o Secretário, que tivera a boa idéia de se esconder na geladeira:

Abriu a porta da geladeira, e espiou. Um tênue raio de luar era a única presença na cozinha esvaziada. 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 dos Debates e teve a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas. Não se lembrava sequer como conseguiu chegar até o campo, não poderia jamais reconstituir a corrida, correu quilômetros. Quando

olhou para trás, o casarão estava todo iluminado. (p. 89-90)

Mais uma vez, a metamorfose fica nas entrelinhas. Os ratos teriam realmente assumido atitudes ou até mesmo a forma humana ("me representou um homem vestido de rato!" dissera o cozinheiro ao Secretário) ou tudo seria apenas produto da imaginação, numa ampliação da realidade, impressionáveis que se encontravam todas as pessoas por causa do medo?

Os sinais preparatórios à metamorfose encontram-se presentes também nestes textos. Em "Emanuel" o clima é intencionalmente dramático e o surgimento do rapaz do meio da noite tem um caráter epifânico. O próprio nome já contribui para isso, visto ser o nome do Messias, "o que há de vir". No início do conto, assim que Alice declara o nome de seu amado, Afonso observa: "Tive um colega com esse nome mas parece que morreu" (p. 13). Sutilmente, com essa observação, a autora já vai abrindo espaço para a ocorrência do sobrenatural. Mais ou menos na metade da narrativa, a protagonista, acossada pela curiosidade de sua amiga e enredada nas malhas de sua mentira, manifesta o desejo de metamorfosear-se:

Mastigo um croquete fumegante. Sopro a fumaça, queria ficar uma formiguinha para entrar nesse vulcão... (p. 17)

Há o desejo e o sopro, mas a metamorfose não ocorreu porque não deveria ser a narradora o sujeito em transformação. O índice mais importante a anunciar a metamorfose é a tempestade que subitamente se desencadeia. Este dado foi acrescentado pela autora na segunda versão do conto e muito contribuiu para a dramaticidade do texto. A chuva tempestuosa coincide com o toque da campainha. Loris, a amiga que sabe ser tudo mentira, quer por força desmascarar Alice e alerta todos os convidados para o personagem recém-chegado: "Mas se não estou esperando mais ninguém! Então é ele, só pode ser ele!" (p. 19):

A campainha outra vez e agora mais forte, estremeço inteira, o som agudo é o de uma cigarra me serrando pelo meio, ô Deus!

Filhote. chuva e Loris de pé, oscilando triunfante na
na Ásia: proa do barco. (p. 29)

Ao longo da narrativa a protagonista vai desenvolvendo a metáfora da pesca, em que ela própria é o peixe e Loris o pescador. A identificação é feita com o filme "O Velho e o Mar", com uma pesca de valor mítico, portanto, em que o grande peixe, não obstante sua força, há de sucumbir. Sem dúvida, mais uma vez repete-se o tema da caçada e mais uma vez a protagonista é a vítima.

Acrescida ao nome do amante, outra imagem bíblica apresenta-se quando Alice diz "Aperto contra a boca o copo vazio" (p. 20), numa alusão ao sacrifício inevitável. Em outras palavras, ela se propusera a beber o cálice da amargura até o fim. Contrastando com sua solidão e desespero, ocorre uma repentina agitação no ambiente:

... eu vazia e a plenitude da chuva e das falas, todos falam ao mesmo tempo enquanto a janela se escancara e a cortina derruba garrafas, consegui tumultuar a festa que parece rodopiar na ventania com a voz de Afonso pairando sobre as águas, voltou arfante porque subiu a escada correndo... (p. 20)

Os componentes mágicos estão presentes na escuridão da noite, na tempestade e no vento. No excerto transcrito novamente a autora intercala uma alusão bíblica, presente também apenas na versão mais recente, que nos remete ao início do Gênesis: "A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas" (Gen. I, 2). Ora, essa citação corresponde à criação do mundo, antes de o homem ser criado. Da mesma forma, a voz de Afonso vai anteceder a aparição de Emanuel, o qual, conforme já se comentou, tem na palavra criativa de Alice a sua gênese.

Em "Tigrela", os índices anunciadores da metamorfose são bastante tênues, já que ao final do conto não se sabe se a transformação ocorreu ou se ela se dará em alguma outra noite. Diferentemente de outras narrativas, a metamorfose de Tigrela processa-se gradativamente, desde o dia em que, ainda

filhote, foi presenteada a Romana por um namorado que estivera na Ásia:

... na bagagem trouxe Tigrela dentro de um cestinho, era pequenina assim, teve que criá-la com mamadeira. Crescera pouco mais do que um gato, desses de pêlo fulvo com listras tostadas, o olhar de ouro. Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi-se humanizando e agora (p. 93).

O nome dado à pequena tigresa inclui-se igualmente entre os índices metamórficos, visto que poderia ser decomposto nos elementos tigre + ela, um apontando para a sua natureza animal, o outro para a sua humanização.

A história se passa em uma cidade grande, num apartamento, e é relatada à narradora em um movimento bar, à noite. Muita ênfase é dada ao horário, Romana por diversas vezes pergunta as horas, pois, de acordo com seus cálculos, o suicídio e concomitante metamorfose de Tigrela devem dar-se por volta da meia-noite. É a hora das transformações de vampiros e lobisomens, hora das aparições dos demônios e dos festins das bruxas.

Longe de ser prosaico, o apartamento onde mulher e tigresa se instalam apresenta um ambiente irreal, mágico, pleno de exotismo:

Não tinha vizinhos, um apartamento por andar num edifício altíssimo, todo branco, estilo mediterrâneo, você precisa ver como Tigrela combina com o apartamento. Andei pela Pérsia, você sabe, não? E de lá trouxe os pânos, os tapetes, ela adora esse conforto veludoso, é tão sensível aos tatos, aos cheiros. Quando amanhece inquieta, acendo o incenso, o perfume a amolece. Ligo o toca-discos (p. 95).

Nem mesmo uma réplica de floresta falta a esse ambiente de magia: "o apartamento fica no meio de um jardim que mandei plantar especialmente, uma selva em miniatura" (p. 98). O jardim suspenso no prédio altíssimo bem pode representar um Éden particular de onde, mais dia menos dia, um anjo há de cair.

Em alguns dos contos de Lygia Fagundes Telles, entre os quais está incluído o texto "Tigrela", a metamorfose se processa em duas direções simultaneamente, num movimento dialético de mútua influência. À medida que a tigresa vai, pouco a pouco, assumindo atitudes humanas, sua dona, Romana, vai também transformando-se em tigresa, a tal ponto que chegam a um estado de equilíbrio de forças. Essas informações são passadas em vários trechos do conto:

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

Tigrela adquiriu, em sua transformação gradativa, os hábitos e os vícios dos humanos. Bebia, "gostava de uísque essa Tigrela mas sabia beber era contida, só uma vez chegou a ficar realmente de fogo" (p. 94); apreciava música clássica, "Bach, sim, Bach, insistia sempre nas mesmas músicas, particularmente a *Paixão Segundo São Mateus*" (p.95-6); gostava de jóias e de roupas finas:

Uma noite, enquanto me vestia para um jantar ela veio me ver, detesta que eu saia mas nessa noite estava contente, aprovou meu vestido, prefere vestidos mais clássicos e esse era um longo de seda cor de palha, as mangas compridas, a cintura baixa(...) começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar. Quer para você? perguntei e ela grunhiu delicada mas firme. Tirei o colar e enfiei no pescoço dela. Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer. Depois lambeu minha mão e lá se foi com o colar pendurado no pescoço, as contas maiores roçando o chão. (p. 96)

Vaidosa, olhando-se ao espelho; ciumenta, repelindo igualmente os namorados e as empregadas jovens, revestiu-se

com os atributos ditos do sexo frágil. Agressiva, despeitada, vingativa, não hesitou em avançar sobre Romana por causa de seus ciúmes: "... respirou com esforço afrouxando o laço da echarpe. A nódoa roxa apareceu em seu pescoço, me desviei para a parede" (p. 97). Como uma pessoa, Tigrela tenta em vão dissimular o ciúme que sente:

Finge que não liga mas a pupila se dilata e transborda como tinha preta derramando no olho inteiro, já falei nesse olho? É nele que vejo a emoção, o ciúme. Fica intratável. Recusa a manta, a almofada e vai para o jardim ... Fica lá o dia inteiro, a noite inteira, amoitada na folhagem, posso morrer de chamar que não vem, o focinho molhado de orvalho ou de lágrimas. (p. 98)

É sabido que os animais não choram, portanto a referência às lágrimas constitui mais um índice humanizante na metamorfose de Tigrela. O curioso é que quando ela exacerbava as atitudes humanas, Romana a descreve com expressões relacionadas a animais, dizendo que "ficou uma fera", ou que permaneceu "entigrada". A dona vai assumindo comportamento de tigre. No bar, conversando com a amiga, cheira o uísque antes de beber e lambe o sal da cenoura antes de mordê-la, atitudes não muito educadas para uma dama em lugar público.

A identificação entre ambas chega ao ponto máximo quando, havendo a necessidade de eliminar um dos lados do triângulo amoroso que se formou, empenham-se num jogo dissimulado de espreita e tocaia, como uma caçada de felinos na selva. No primeiro parágrafo do conto isso já fica sugerido com a descrição feita do olhar de Romana: "o olhar que se transformava de caçador em caça" (p. 93). Depois de evitar o assunto, revela seu plano à narradora:

Ainda não aconteceu mas vai acontecer, disse (...). Uma noite dessas, quando eu voltar para casa o porteiro pode vir correndo me dizer, a senhora sabe? de algum desses ter-
raços... Mas pode também não dizer nada e terei que subir e continuar bem natural para que não

perceba, ganhar mais um dia. Às vezes nos me-
dimos e não sei o resultado, ensinei-lhe tan-
ta coisa, aprendi outro tanto... (p. 97)

O tamanho de Tigrela parece misterioso, sujeito a rápidas transformações, como as imagens cambiantes que se refletem na casa de espelhos dos parques de diversões. Ora tem-se a impressão de que ela é pequena, "um gato desenvolvido", "um gato aumentado"; ora parece grande, "um gatarrão que exorbitou". Quando Romana conta: "Despencou com metade do lustre no almofadão e aí dançamos um tango juntas, foi atroz" (p.94), dá para imaginar um animal muito maior do que um mero gatão. Foi exatamente devido a seu incontrolável crescimento, ocupando o espaço que poderia ser preenchido por um amante, que Romana se decidiu a enfrentá-la numa espécie de duelo, do qual a mais astuta e racionalista sairia vitoriosa:

O pouco espaço do apartamento condicionou o crescimento de um tigre asiático na sábia mágica da adaptação, não passava de um gatarrão que exorbitou, como se intuísse que precisava mesmo se restringir: não mais do que um gato aumentado. Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que. (p. 94-5)

A exclusividade no amor aliada à lei inexorável da selva caracterizam essa estranha caçada, cujo desfecho fica apenas sugerido, confundindo-se caçador e caça, mulher e fera, nesse jogo fatal, simultaneamente de amor e de morte.

No conto "Seminário dos Ratos", a metamorfose consiste na inversão de papéis ocorrida entre homens e animais, num país regido e entravado pela máquina burocrática. As incríveis cifras estatísticas revelam que a inversão se verifica a nível nacional, com a população roedora multiplicada muito acima da humana, na proporção de cem por um. Também no remanso de paz da propriedade rural, restaurada a elevados custos para a realização do encontro, numa tentativa de camuflar aos olhos estrangeiros os escandalosos números estatísticos, a inversão manifesta-se de maneira fragorosa. Vindos

não se sabe de onde, com a força incontrolável de uma erupção vulcânica, os ratos surgem aos milhares, levando tudo e todos de roldão:

... a casa foi sacudida em seus alicerces. As luzes se apagaram. Então deu-se a invasão, jorrando espessa como se um saco de pedras borrachosas tivesse sido despejado em cima do telhado e agora saltasse por todos os lados na treva dura de músculos, guinchos e centelhas de olhos luzindo negríssimos (p. 89).

Sua aparição é precedida de alguns sinais característicos, como um surdo barulho subterrâneo, a princípio quase inaudível, que vai crescendo em intensidade até transformar-se num terremoto que sacode a casa, como se os ratos estivessem brotando do seio da terra, quais demônios; ou, ainda, como um forte cheiro empestando o ambiente:

- E esse cheiro? O barulho diminuiu, mas não está sentindo um cheiro? - Franziu a cara: - Uma maçada! Cheiros, barulhos... E o telefone que não funciona, por que o telefone não está funcionando?... (p. 86)

Cheiros estranhos, barulhos suspeitos, tremores de terra e aparelhos que não funcionam. some-se a isso a hora em que tudo acontece, logo após o pôr do sol, e teremos o ambiente propício para o desenrolar de acontecimentos no mínimo incomuns. O caos apocalíptico que se seguiu enseja uma metamorfose concomitante em homens e ratos, pela inversão de atitudes. Os criados e os participantes do seminário fogem espavoridos, enquanto o Chefe das Relações Públicas, antes tão confiante e cheio de si, esconde-se para sobreviver num depósito de víveres, exatamente como fazem os ratos. Estes, por sua vez, senhores da situação, enfrentam os homens sem nenhum temor, assumindo-lhes as maneiras:

... E cada ratão, viu? Deste tamanho! A Euclídea pulou em cima do fogão, eu pulei em cima da mesa, ainda quis arrancar uma galinha que um deles ia levando assim no meu nariz, taquei o vidro de

suco de tomate com toda força e ele botou a
galinha de lado, ficou de pé na pata traseira e
me enfrentou feito um homem, pela alma de minha
mãe, doutor, me representou um homem vestido
de rato! (p. 87)

Sobrevivente da catástrofe, depois de permanecer por um tempo indefinido "dentro da geladeira, enrodilhada com um feto, a água gelada pingando na cabeça, as mãos endurecidas de câimbra" (p. 89), o Chefe das Relações Públicas presenciou a abertura do esperado seminário, desta vez com a participação dos próprios ratos. Evidentemente, ele não assistiu à transformação de fato, apenas tirou suas conclusões ao ouvir os sons provenientes da sala de debates e ver a casa iluminada.

O título dado ao conto revela-se, afinal, bastante ambíguo, já que comporta duas interpretações. No início da narrativa, os ratos são o tema do VII Seminário dos Roedores, então lê-se "Seminário de homens sobre ratos". No final, com os animais assumindo a realização do encontro, o mesmo título será lido: "Seminário de ratos sobre homens". Quer dizer, de uma leitura para outra, os ratos transformaram-se de objetos em sujeitos de seu seminário.

Considerando que o conto é de teor satírico, podemos acolher uma interpretação alegórica dos eventos. A avalanche de ratos insubmissos, surgidos do nada, dotados subitamente da força de coesão que a fome e o desespero proporcionam poderia ser uma imagem do povo faminto e insatisfeito, cansado de ser uma farsa das soluções de gabinete. O diálogo entre o Secretário do Bem Estar Público e Privado e o Chefe das Relações Públicas sugere isso:

- O povo, o povo - disse o Secretário do Bem Estar Público entrelaçando as mãos. A voz ficou um brando queixume: - Só se fala em povo e no entanto o povo não passa de uma abstração.

- Abstração, Excelência?

- Que se transforma em realidade quando os ratos começam a expulsar os favelados de suas casas. Ou roer os pés das crianças da periferia, então sim, o povo passa a existir nas manchetes da imprensa de esquerda. Da im-

prensa marrom, enfim, pura demagogia. Aliada às bombas dos subversivos, não esquecer esses bastardos que parecem ratos... (p. 84)

3.3. Outras Manifestações Metamórficas

A par da metamorfose definível claramente como antropomorfismo e zoomorfismo, ocorrem nos contos de Lygia Fagundes Telles diversas situações de caráter metamórfico que não são passíveis de conformar-se a esse esquema inicial. Tentar-se-á uma sistematização dessas manifestações singulares agrupando-as de acordo com suas semelhanças em quatro subtítulos. No primeiro, estarão reunidos os casos em que a metamorfose física é explicável, motivada por causas naturais ou previsíveis. No segundo, será observada a presença dos anões nas narrativas da autora, recaindo a ênfase no conto "As Formigas", onde um anão sofre uma estranha metamorfose de volta à vida. A seguir, serão mostrados os numerosos casos em que um personagem tem o seu duplo e a possível relação mítica que eles mantêm com os temas do espelho, de Narciso e dos dióscuros. Por fim, restam os contos que situam a metamorfose física no limite da comportamental, quando a metáfora quase se transforma em realidade. Nessa última secção veremos os contos "Verde Lagarto Amarelo" e "A Recomenpensa".

3.3.1. A Decadência Explicável

Para haver transformação, não é imprescindível o clima fantástico que caracteriza as narrativas de antropomorfismo e zoomorfismo que vimos. O tempo, a correr inexorável, saqueia-nos pouco a pouco, submetendo-nos à progressiva e lenta metamorfose do envelhecimento. Nas ficções da autora deparam-se-nos às vezes personagens que de repente se dão conta da devastação causada pelo tempo e tentam reagir inutilmente. É o caso, por exemplo, de Alice, do conto "A Ceia", e de Tomás, de "A Chave", que buscam a juventude no corpo de um amante jovem. A tentativa parece dar bons resultados durante algum tempo para depois fracassar redondamente, deixando nos personagens amargura e solidão. A contista escolhe exatamente o momento de ruptura da ilusão para criar sua narrativa.

Alice encontra-se com Eduardo num bar pela última

vez, à noite. É a despedida, seu amado vai casar-se com uma jovem. A diferença de idade entre as duas dá subitamente a Alice a dimensão de seu desgaste e ela utiliza-se de artifícios diversos para minimizar as marcas do tempo nessa última entrevista. Muda de perfume e de penteado ("Cortei o cabelo. Remoça, não é mesmo?"), melindra-se com relação à sua idade ("Tão graciosa. E já sabe tudo a meu respeito, não? Até a minha idade.") e demonstra uma exagerada fotofobia, apagando o abajur da mesa e fugindo da luz do isqueiro:

A chama rompeu azulada e alta. A mulher recuou batendo as pálpebras. E se manteve afastada, o cigarro preso entre os lábios repentinamente ressequidos, como se a chama lhes tivesse absorvido toda a umidade.

- Como é forte! ... queixou-se, recuando mais, à medida que ele avançava o isqueiro. Apagou a chama com um sopro e tragou, soprando a fumaça para o chão. Tremia a mão que segurava o cigarro. - Detesto isqueiros, você sabe disso. (p. 94)

Como "Lua Crescente em Amsterdã", também este é um conto que inicia quando morre o amor. No primeiro a solução achada pelo casal foi a metamorfose, aqui, Eduardo explica, a saída é encarar o rompimento com naturalidade, "... o que passou, passou. Disco na prateleira..." (p. 96). Para ela, fica a solidão, para ele, a renovação de um novo amor. As ruínas desse amor fanado espelham-se no jardim decadente do bar, ornamentado por uma fonte seca, cuja estátua, uma peixe de pedra, em vão permanece de boca escancarada. Da antiga água borbulhante ficou só o rastro negro marcando o trajeto de sua passagem. Também no rosto de Alice manchas negras de pintura marcam a trajetória das lágrimas amargas.

Depois de Carroll, Alice deixou de ser um apelativo como qualquer outro, para transformar-se em um nome de sentido mágico. Evoca-nos a menina inglesa, com um pé no sonho, outro na realidade, duvidando de seus olhos, mas adaptando-se depressa às novas situações, transformando-se a todo momento, ora tão grande que bate com a cabeça no teto, ora tão pequena que se afoga nas próprias lágrimas. Na ficção de Lygia Fagundes Telles esse é um nome que surge em diversas narrativas re-

forçando, com sua carga simbólica, o tema da metamorfose. Em "Emanuel" tínhamos uma Alice narradora, em virtude de cujo verbo um gato se transformava em homem, em "A Ceia" encontramos uma Alice que se acreditava da mesma estatura das outras mulheres e que subitamente se reduz a um nada, desfazendo-se em lágrimas. Esse e outros nomes próprios recorrentes também fazem parte dos elementos que compõem o mitoestilo da autora, caracterizando seu mundo poético particular.

"A Chave" conta a história de Tomás, que troca sua esposa de meia-idade por uma adolescente, acreditando ser um novo Pigmalião capaz de modelar a mulher ideal a seu gosto:

... há alguns anos, que enternecedor vê-la roendo as unhas quando se intimidava. Ou morder o lábio inferior quando não sabia o que dizer. E nunca sabia o que dizer. "Vai desabrochar nas minhas mãos" - pensou, emocionado até as lágrimas. Desabrochara, sem dúvida. Lançou-lhe um olhar. "Mas não precisava ter desabrochado tanto assim." (p. 55)

A adolescente tímida transformou-se numa bela mulher da sociedade, fútil e vazia, ocupada apenas em tratar de seu corpo para exibi-lo com desenvoltura a qualquer platéia disponível, "uma exibicionista. Se soubesse a data da morte, doaria depressa o esqueleto à Faculdade de Medicina, para continuar..." (p. 56). Enquanto isso, Tomás vai sucumbindo à velhice, cada vez mais suscetível ao cansaço, ao frio, às extravagâncias alimentares. Inutilmente tenta ludibriar o tempo com pequenos artifícios:

... Magô era jovem e os jovens gostam de cores fortes, principalmente os jovens que vivem em companhia de velhos. E que desejam disfarçar esses velhos sob artifícios ingênuos como meias de cores berrantes, camisas esportivas, gravatas alegres, alegria, meus velhinhos, alegria! Dia virá em que ela vai querer que eu pinte o cabelo. (p. 55)

Se Alice detestava expor sua decadência aos olhos alheios, fugindo, por isso, da luz, Tomás evita a própria confrontação com sua ruína fugindo aos espelhos, multiplicados

em sua casa pela vaidade de Magô. Com o espelho "aprendera que envelhecer é ficar fora de foco: os traços vão ficando imprecisos e o contorno do rosto acaba por se decompor como um pedaço de pão a se dissolver na água" (p. 58).

Incapaz de acompanhar o ritmo da juventude de sua companheira, Tomás decide assumir sua idade, entregando-se ao repouso, ciente embora de que, mais dia menos dia, será brindado com a infidelidade da mulher. Pela porta do sono regressa ao passado e devolve à primeira esposa a chave da liberdade que ela lhe concedera havia dez anos. O mundo do sonho em que mergulha é o mesmo das narrativas fantásticas já observadas, com os mesmos elementos da paisagem, os mesmos detalhes e rituais da transformação:

Tudo escuro, tudo quieto. O perfume foi-se suavizando e ficou o perfume de um jardim de estátuas, estátuas alvíssimas que dormiam sem pupilas... (p. 61)

Outro agente que pode, junto com o tempo, ir transformando o corpo lentamente é a doença. Em "As Pérolas" vemos a um outro personagem denominado Tomás roído pela enfermidade, acossado por vertigens, asfixiado pela falta de ar, dissolvendo-se em suor:

Vergou o tronco até tocar o queixo nos joelhos, o suor escorrendo ativo pela testa, pelo pescoço, a boca retorcida, "meu Deus!" O quarto rodopiava e numa das voltas sentiu-se arremessado pelo espaço, uma pedra subindo aguda até o limite do grito. E a queda desamparada no infinito, "Lavínia, Lavínia! ..." Fechou os olhos e tombou no fundo da poltrona, tão gelado e tão exausto que só pôde desejar que Lavínia não entrasse naquele instante, não queria que ela o encontrasse assim, a boca ainda escancarada na convulsão da náusea. Puxou o xale até o pescoço. Agora era o cansaço atroz que o fazia sentir-se uma coisa miserável, sem forças sequer para abrir os olhos. (p. 61)

Motivadas por causas naturais, tanto a metamorfose por envelhecimento como por doença trazem como consequência a metamorfose comportamental. Alice, frente ao fantasma da solidão, torna-se amarga e irônica num momento, para logo em seguida abandonar todos os resquícios de amor-próprio e mendigar migalhas de amor: "...venha ao menos de vez em quando para me dizer bom-dia, não peço mais nada" (p. 97). Pela linguagem descritiva paralela, a autora resume a situação pela voz de Eduardo, que observa a casa onde agora se instala o bar e comenta:

- Secou a fonte, secaram as flores, imagino como devia ter flores neste jardim e como essa casa devia estar sempre cheia de gente, uma família imensa, crianças, velhos, cachorros. Desapareceram todos. Ficou a casa, as portas escancaradas... (p. 100)

Alice percebe a similaridade. É ela a velha casa abandonada pela vida e pelo amor, transformada agora num local feio e vulgar, próprio apenas para encontros rápidos, sem nenhuma importância. Nervosa, pergunta a Eduardo se tudo acabou, águas, flores e gente, obtendo como resposta:

- Não acabou, Alice, transformou-se apenas. Transformou-se, passou de um estado para outro, o que é menos trágico. As coisas não acabam. (p. 100)

Não há o fim, apenas a transformação. O amor converte-se em solidão. A revelação abate-se sobre o personagem causando impacto até em Eduardo que "continuou olhando aquela silhueta curva e desfeita" com piedade. Contudo, aos olhos do leitor só se descobrem as verdadeiras dimensões que o processo de envelhecimento tomou em Alice quando, ao final do conto, o garçom lhe diz: "- Também discuto às vezes com a minha velha, mas depois fico chateado à beça. Mãe sempre tem razão" (p. 103).

Tomás, do conto "A Chave", submeteu-se também à dupla metamorfose. Envelhecendo, tornou-se anti-social, desprezava agora o "círculo dos superficiais, dos tolos engravatados, embotinados, condenados a ouvir e a dizer besteiras por

toda a eternidade" (p. 53). Comodista, era-lhe já penoso "ter que se barbear, escolher a gravata, encolher a barriga (...) e armar a expressão cordial e ficar sorrindo até às cinco da manhã, os olhos escancarados, aqueles olhos mortos de sono..." (p. 54). Rabugento, resmunga sozinho, diz inconveniências. Desiludido com a falsa realidade que buscara na companheira tão jovem, refugia-se, por fim, no saudosismo e anseia por "voltar sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação" ao lar antigo (p. 61).

O outro Tomás, de "As Pérolas", herdara da mãe "os olhos de ver na distância" (p. 61), capazes de adivinhar o futuro. Doente, sabe que está no fim, mas, para poupar a mulher e esquivar-se da compaixão alheia, torna-se dissimulado com o progressivo avanço da doença:

... Uma ligeira vertigem turvou-lhe a visão. Fechou os olhos quando as tábuas do teto se comprimiram num balanço de onda. Esboçou um gesto impreciso em direção à mulher:

- Sinto-me tão bem...

- Pensei que você estivesse com alguma dor.

- Dor? Não. Eu estava mas era pensando (p. 56).

Disfarça os gestos e enverga "o sorriso postiço" num jogo de dissimulação motivada por seu amor à esposa. Com sua vidência estranha, ele sabe que precisamente nesta noite, numa reunião social, sua mulher vai rever o cunhado Roberto e que, desse encontro, uma paixão nascerá. A consciência da própria morte a aproximar-se infunde-lhe a sensação de abandono e solidão, despertando sentimentos de ciúme e despeito. O limiar da morte torna-o um ser ambivalente, ao mesmo tempo fraco e poderoso. Fraco fisicamente e poderoso por seu dom de previsão. Saber o que vai acontecer implica ser capaz de mudar o curso do destino. Com esse significado vemos em "As Pérolas" repetir-se várias vezes o gesto de fechar algo na mão, mencionado entre as características do mitoestilo de Lygia Fagundes Telles. Por exemplo:

Apertou os olhos que foram se reduzindo, concentrados no vaso de gerânios no pei-

toril da janela. "Eles sabem que nem chegarei a ver este botão desabrochar". Estendeu a mão ávida em direção à planta, colheu furtivamente alguns botões. Esmigalhou-os entre os dedos. (p. 58)

Para modificar em alguma coisa o rumo dos acontecimentos futuros, toma o colar de pérolas da mulher e esconde-o no bolso:

Tudo ia acontecer como ele previra, tudo ia se desenrolar com a naturalidade do inevitável, mas alguma coisa ele conseguira modificar, alguma coisa ele subtraíra de cena e agora estava ali na sua mão: um acessório, um mesquinho acessório, mas indispensável para completar o quadro. (p. 63)

À última hora, decide-se a entregá-lo à mulher que está de saída para a festa. A decadência física de Tomás corresponde um proporcional aguçamento da sua percepção. Fraqueza e força equilibram-se mais uma vez em um processo metamórfico que se opera em duas direções simultaneamente.

Um caso extremo de metamorfose física justificável, ainda que talvez não tenha sido motivada por causas naturais, está no conto "O Dedo". A narradora relata um passeio à beira mar e a descoberta de diversos objetos - conchas, cipós, estrelas do mar, caramujos - e de um fragmento de dedo humano, ainda ostentando um anel. O texto nos defronta apenas com a realidade de um "dedo meio enterrado na areia, uns restos de ligamentos e tecidos flutuando na espuma das pequeninas ondas" (p. 42). A partir daí, tudo o mais são conjeturas.

O mar, imagem arquetipal do inconsciente, parece poder conter paradoxalmente toda a lembrança e todo o esquecimento, daí por que serem relativamente frequentes as narrativas folclóricas e maravilhosas que tratam de objetos perdidos e reavidos no mar. Assim, tudo é possível na reconstituição do corpo e do passado do dedo, tarefa ociosa a que a narradora se entrega antes de devolvê-lo ao mar. Tudo é possível, desde um acidente ("A elegante passageira de um transatlântico de luxo que afundou na tempestade?" p. 43), ou um suicídio ("Podia ser

ainda uma suicida, dessas que entram de roupa pelo mar adentro, que o desespero é impaciente, mal teve tempo de encher os bolsos com pedras", p. 44) e até mesmo poderia ter sido um crime perfeito, morte seguida de esquartejamento, sem vestígios ("Um crime misterioso, já arquivado: mulher bonita. Marido rejeitado." p. 44). A transformação de um corpo de mulher em um insignificante fragmento de dedo aconteceu, porém as causas e o processo dessa metamorfose ficam somente no nível das hipóteses.

3.3.2. Os Anões em Lygia Fagundes Telles

Outro elemento que aparece com frequência nas ficções de Lygia Fagundes Telles é a imagem do anão. Ser estranho, cujo processo de crescimento se interrompeu misteriosamente antes de concluído, sua presença é um dado que causa mal-estar por fugir à normalidade. Em "O Moço do Saxofone", o narrador resume sua aversão por anões ao declarar simplesmente: "Anão me enche" (p. 35). Se Velazquez conseguiu dar aos anões que retratou o toque de personalidade e de dignidade que os tirava do anonimato, tornando-os mais do que meros bobos da corte, nas narrativas de Lygia eles aparecem despidos de toda individualidade. No conto citado, há uma passagem em que o narrador vê diversos anões e pensa equivocadamente estar vendo um só:

Quando subi a escada de caracol, dei com um anão que vinha descendo. Um anão, pensei. Assim que saí do reservado, dei com ele no corredor, mas agora estava com uma roupa diferente. Mudou de roupa, pensei meio espantado, porque tinha sido rápido demais. E já descia a escada quando ele passou de novo na minha frente, mas já com outra roupa. Fiquei meio tonto. Mas que raio de anão é esse que muda de roupa de dois em dois minutos? Entendi depois, não era um só, mas uma trempe deles, milhares de anões louros e de cabelo repartidinho do lado. (p. 35)

Paralelamente à multidão de anões, existe uma multidão de homens que frequentam o quarto da mulher do moço do

saxofone - "a mulher engana ele até com o periquito", depõe ao narrador um dos hóspedes mais antigos da pensão (p. 34). O narrador, motorista de caminhão fazendo refeições ocasionais na pensão, também decide engrossar a fila que desemboca na "porta que fica ao lado da escada, à direita de quem sobe" (p. 38). No horário combinado, no entanto, erra e entra no quarto do marido, que lhe informa qual a porta certa, de saxofone em punho, esperando apenas que a mulher se feche com o amante para começar a tocar. Sua reação à atitude indecente da mulher era apenas essa, tocar plangentemente seu instrumento:

E então? Foi quando começou bem devagarinho a música do saxofone. Fiquei broxa na hora, pomba. Desci a escada aos pulos. Na rua tropecei num dos anões metido num impermeável, desviei de outro, que já vinha vindo atrás e me enfurnei no caminhão. Escuridão e chuva. Quando dei a partida, o saxofone subia num agudo que não chegava nunca ao fim. (p. 39)

Diminuído em sua virilidade, o narrador converte-se simbolicamente também em mais um dos anões da casa. Em "Emanuel", a narradora faz do anão uma metáfora depreciativa, ao comentar a respeito de um dos convidados de Loris: "Até o homenzinho de cravo no peito também fez aquelas caras, mal me conhece e já se incorporou ao grupo, o anão. Um anão cretino, ridículo, ô Deus!" (p. 14). Depreciativa também é a roda de anões em torno do chafariz, em *Ciranda de pedra*, apertado círculo de personagens estagnados no tempo e na mediocridade, recusando o acesso de estranhos a seu limbo.

Em algumas narrativas o anão aparece ligado ao tema da morte, como, por exemplo, no conto "Os Objetos", quando Miguel lembra a Lorena a loja do antiquário grego que ambos visitaram numa viagem ao exterior:

- Tinha um anão na loja?

- Tinha. Estava morto, um anão morto, como de smoking, o caixão estava na vitrina. Luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas estavam velhas (p. 8).

Significativamente, o anão - de que, aliás, somente Miguel se recorda - encontrava-se próximo de um quadro que retratava o enterro de um Cupido menino, intitulado "Os Funerais do Amor". Também neste conto os personagens principais, Lorena e Miguel, defrontam-se com uma relação desgastada, em que a antiga chama cedeu lugar à mera tolerância mútua. Partindo-se do princípio de que na ficção bem arquitetada nada é gratuito, podem perceber-se traços de semelhança ligando Miguel, o anão da vitrina e o cupido da pintura e daí descobrir-se a lógica que norteou o protagonista na busca de uma saída para seu estado conflitante via suicídio.

Assim como o centauro, ser mitológico sem equivalente real, congrega em si a natureza humana e a animal ao mesmo tempo, o anão parece reunir características de menino, pela estatura reduzida, e de homem, pelo desenvolvimento das demais faculdades. Essa ambivalência aparece claramente no anão do antiquário, vestido de smoking, porém calçado com infantis "sapatinhos de fivela" (p. 8); repete-se no quadro exposto em que cupido era "um menininho encaracolado e nu" (p. 7), não obstante ter como companheira uma mulher, "a amante tão pálida, tão dolorida" (p. 7); e em Miguel, marido de Lorena, que mantém conversações próprias de criança, como faz ao imaginar que o peso de papel é uma bola de cristal e ali vê a si mesmo "entrando de cabeça para baixo, andando nas mãos" (p. 7), plantando bananeira sem conseguir voltar.

Admitindo-se a equivalência desses personagens, forçosamente temos de admitir também que todos deverão seguir o mesmo destino. Os três anões, ou meninos-homens, porém, encontram-se em etapas diferentes da mesma jornada. Cupido encaminhava-se para o túmulo, "tinha flores espalhadas pela estrada, o cortejo ia indo por uma estrada" (p. 7). O anão aguardava o cortejo, já tardio, pois as flores estavam velhas, "as rosas brancas murcham mais depressa. E fazia calor" (p. 8). Quanto a Miguel, este ainda estava vivo. Sua alternativa só poderia ser uma, tomar a adaga, sair e matar-se, pois, como ele próprio diz:

Se ninguém me ama, viro uma coisa
ainda mais triste do que essas, porque ando,
falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, va-

zio (...) fico aquela adaga ali fora do peito.
Para que serve uma adaga fora do peito? (p. 5)

Frye situa anões e gigantes no mesmo domínio mítico¹⁰ visto que uns e outros fogem do padrão comum da normalidade. Numa interpretação psicológica, eles podem ser tomados como projeções da personalidade do protagonista, que aumenta ou diminui a realidade a seu redor, de conformidade com seu estado de espírito. Na narrativa em questão, Miguel enxerga a si mesmo pela lente diminutiva. Auto-depreciando-se, espelha-se no anão que aguarda o enterro. Peças desajustadas de um quebra-cabeças, encontram-se à margem da vida os anões, os aleijados, os retardados, os dementes. Miguel equilibra-se com precariedade no limite que separa a loucura da razão, ciente de que esse equilíbrio em breve se há de romper. Metaforicamente expressa isso quando descreve o que vê na suposta bola de cristal:

- Espera, está entrando alguém, entrando de modo tão esquisito... eu, sou eu! Estou entrando de cabeça para baixo, andando nas mãos, plantei uma bananeira e não consegui voltar. (p. 7)

Se o anão de "Os Objetos" comporta uma leitura francamente alegórica, isso já não é possível com o do conto "As Formigas", onde, semelhantemente a um filme rodado de trás para frente, um esqueleto de anão regressa à vida tendo por testemunhas de sua metamorfose duas atônitas jovens estudantes.

Exemplar pertencente ao gênero fantástico, "As Formigas" apresentam o tema da metamorfose sob as mais variadas formas, confirmando a teoria de Todorov, quando diz que nessas narrativas a passagem do espírito para a matéria tornou-se possível¹¹. A casa antropomorfiza-se, primeiro em comparação, na abertura do conto, e, nas linhas finais, em vívida metáfora beirando o paradoxo:

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

Por fim, No céu as últimas estrelas lá empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra. (p.38)

A ação desenrola-se no interior do quarto da pensão, como a maioria dos contos de Poe que têm na ambientação interior a representação simbólica das ações ocorridas a nível de imaginação, isto é, dentro da cabeça do narrador. A descrição do quarto ocupado pela narradora e sua prima, a propósito, sugere a disposição dos elementos da face: "Duas camas, dois armários", uma mesa¹² "e uma cadeira de palhinha pintada de dourado" (p. 32). Dois pares de elementos e duas unidades, como os olhos, as orelhas, a boca e o nariz. Coincidência, talvez, no entanto o paralelismo contribui para reforçar o clima de expectativa que a autora cria diante dos misteriosos acontecimentos.

A metamorfose mais evidente é a do anão, cujos ossos amontoados num caixotinho, herança do inquilino anterior, vão progressivamente organizando-se sob a ação diligente das formigas até completar o esqueleto. Entre as formigas e as moças, inquilinas do quarto mal-assombrado, ocorre também um processo metamórfico mútuo, pelo intercâmbio de atitudes:

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

Uma formiguinha desgarrada (a mesma daquela noite?) sacudia a cabeça entre as mãos. (p. 37)

- Voltaram - ela disse. Apertei entre as mãos a cabeça dolorida.

- Estão aí?

Ela falava num tom miúdo como se uma formiguinha falasse com sua voz. (p. 37)

Por fim, a própria dona da pensão é descrita com um toque de ironia em sua tentativa inútil de resgatar a juventude perdida através de artifícios comuns: (p. 38)

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

Mais adiante, menciona-se que ela tem um gato. Completa-se, então, a perfeita imagem de bruxa, confirmada ao final da narrativa, quando a prima insiste em abandonar a casa antes "que a bruxa acorde" (p. 38). Embora não mencionada explicitamente, parece que nem mesmo faltou a famosa vassoura voadora exercendo seus dotes mágicos para eliminar do chão os vestígios das formigas mortas:

Mencionou-se que a imagem da escada é um dos elementos característicos da autora. Seus degraus, que sempre supõem - Até agora, nenhuma.
 - Você varreu as mortas?
 Ela ficou me olhando.
 - Não varri nada. Estava exausta. Não foi você que varreu?
 - Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então quem?!
 (p. 35)

O taxote de ossos pertencera ao inquilino anterior, também. O agente metamórfico é ambíguo, tanto pode ser a multidão de formigas como algum ser sobrenatural utilizando-se das formigas. Isto é, as formigas podem ser agentes ou instrumento de transformação. Durante três noites consecutivas elas "entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro" (p. 33), num caminho só de ida. Entrementes, o esqueleto tomava forma:

cheirel e ossotinho. - Você não está ventilando um cheiro - Você lembra, o crânio entre as omoplatas, não deixei ele assim. Agora é a coluna vertebral que já está quase formada, uma vérte-

bra atrás da outra, cada ossinho tomando seu lugar, alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um pouco e... Venha ver! (p. 36)

Quem seria "alguém do ramo"? A vacilação diante do fenômeno toma conta dos personagens e se estende até o leitor. Mais uma vez oferecem-se alternativas no domínio do estranho e do maravilhoso, como no conto "Emanuel". Existe a possibilidade de intervenção sobrenatural, de coincidência no remexer das formigas no caixote, de uma brincadeira de mau gosto de parte da dona da pensão. Além disso, já que a narradora declara nada ter visto pessoalmente ("Credo, não quero ver nada.", p. 36) também se apresenta a opção de nada haver acontecido. A prima estudava seus pontos de medicina até alta madrugada, talvez ela estivesse apenas "vendo coisas" devido a um processo de estafa. Como a autora não esclarece nada, a ambigüidade se mantém até o final da narrativa.

Mencionou-se que a imagem da escada é um dos elementos característicos do mitoestilo da autora. Seus degraus, que sempre supõem um movimento, seja ascendente ou descendente, têm o valor simbólico da gradação e da passagem de um nível existencial ou psicológico para outro. A passagem implica ruptura, por isso, simbolicamente, a escada contribui para a criação da atmosfera propícia aos acontecimentos insólitos. Significativa é a presença de duas escadas no velho sobrado, "a escada velhíssima cheirando a creolina" e "a estreita escada de caracol" que dava no quarto do sótão.

O caixote de ossos pertencera ao inquilino anterior, também estudante de medicina, e parece que aguardava apenas a chegada do momento próprio para iniciar sua transformação, como sucedera com a tapeçaria, em "A Caçada". A chegada das duas moças desencadeia o processo de metamorfização. O ritual inclui o cheiro que antecede o surgimento das formigas:

- De onde vem esse cheiro? - perguntei farejando. Fui até o caixotinho, voltei, cheirei o assoalho. - Você não está sentindo um cheiro meio ardido? (p. 33)

O cheiro torna a repetir-se na noite seguinte, e a

narradora tem a impressão de que não "parecia um cheiro assim inocente" (p. 35). Outro dado de teor ritualístico, presente também em inúmeros contos folclóricos, é o lapso de tempo: tudo transcorre em três noites. De valor mágico, esse número ocorrera igualmente em "Seminário dos Ratos" (três vezes o Secretário ouve o barulho dos ratos antes de eles aparecerem) e em "A Caçada" (três vezes o homem é mostrado visitando o antiquário até sofrer a metamorfose). O horário evidentemente segue também o padrão ritual, as formigas "só atacam de noite, antes da madrugada" (p. 36). Como as fadas, duendes e os fantasmas, seu poder só vige na escuridão:

Ela dormia ainda quando saí para a primeira aula. No chão, nem sombra de formiga, mortas e vivas, desapareciam com a luz do dia.

(p. 37)

O suspense mantém-se até o final, pois, vendo que o pequeno esqueleto estava quase completo, as moças fogem. Na rua, ouvem um som estranho vindo da casa: "Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?" (p. 38). A pergunta fica sem resposta, mas superpõe as imagens do gato e do anão. Aliás, no sonho da narradora, já se haviam superposto as imagens do anão e da dona da pensão: "No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto" (p. 33) através do índice final (fumar charutos). Essas duas passagens do texto estabelecem, por assim dizer, uma relação de equivalência entre gato, anão e mulher, dotando os três de propriedades mágicas e tornando mais verossímil a ressurreição do anão (não são os gatos famosos por suas sete vidas e não são as bruxas capazes de prodígios?). Ainda esta vez, a ambigüidade do texto dá azo a todas essas especulações, sem que seja preciso personagem e leitor decidirem-se por qualquer delas.¹³

3.3.3. O Personagem e seu Duplo

Generalizando o fenômeno da metamorfose, Todorov declara ser possível uma pessoa multiplicar-se facilmente e cita Nerval, que diz: "Em todo homem há um espectador e um ator, o que fala e o que responde"¹⁴. Essa imagem do duplo, tão frequente em literatura e nos contos da autora, tem suas raízes

fincadas no solo fértil da mitologia, podendo ser encontrada sob diferentes aspectos em narrativas sagradas e profanas. Projeção de si mesmo, aliado ou inimigo, complemento ou contraste do sujeito, o outro apresenta-se como um desafio. Precisa ser encontrado ou destruído. Muitas vezes, encontrá-lo é destruir-se. Na tradição hebraico-cristã temos as célebres duplas de irmãos inimigos, Caim e Abel, Esaú e Jacó, que vão repetir-se em numerosas obras literárias, sempre temperadas pelo condimento forte da inveja. Na mitologia grega, Narciso mergulha em si mesmo e perde-se por amar a própria imagem fugidia. Em literatura, o tema do espelho repete o duplo irreal, a falsa imagem que não se deixa prender. O tema do espelho apresenta a nuance dos irmãos gêmeos, aliados ou rivais, que na mitologia podem ser encontrados nas duplas Castor e Pólux, Rômulo e Remo, tendo uma variante nos dióscuros, conforme veremos.

Nos contos de Lygia Fagundes Telles a presença do duplo pode ter a função de busca da identidade, de busca da libertação ou pode representar uma projeção da personalidade do indivíduo.

Algumas narrativas mostram o protagonista em busca de sua identidade, ansioso por desvendar o mistério que envolve seu passado - que pode ser um passado recente ou longínquo, em outra vida - ou o seu futuro. Seu outro "eu", sua imagem no espelho, pode esconder-se por detrás de séculos, como se observa em "A Caçada" e "O Encontro". São o que Frye chama de "duplos no tempo"¹⁵. No primeiro desses contos, o protagonista perturba-se ante a visão da antiga tapeçaria carcomida de traças, pressente que ela é a chave que abre as portas de seu passado misterioso:

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

O final já sabemos: entrando na tapeçaria, encontra a si mesmo metamorfoseado em caça e reprisa sua morte, em outra vida. Frye chama a atenção para o fato de que muitas vezes a imagem do gêmeo, ou de Narciso, transforma-se em uma figura sinistra, o "doppelganger", que se projeta junto ao per-

sonagem como uma sombra, marcando-o com o sinal da morte ou da solidão.¹⁶ O outro como o portador da morte volta a repetir-se em "O Encontro", conto em que a narradora diz chegar a determinado lugar pela primeira vez, sentindo a estranha impressão de familiaridade:

"Onde, meu Deus?! perguntava a mim mesma. - Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?..." (p. 67)

É quase com as mesmas palavras que os personagens dos dois contos expressam sua perplexidade. Em ambos os textos uma força incontrollável comanda os protagonistas, quais títeres, forçando o confronto com o outro, sem possibilidade de fuga. A narradora do segundo conto antecipa o encontro com o duplo, fracionando-se ela mesma, dividida entre a razão enfraquecida e o poder magnético que a impele a seguir sempre avante:

Dirigi-me ao bosque. E se fugisse? Seria fácil fugir, não? Meu coração se apertou, inquieto. Fácil, sem dúvida, mas eu prosseguia implacável como se não restasse mesmo outra coisa a fazer senão avançar. "Vã-se embora depressa!" - a razão ordenava enquanto uma parte do meu ser, mergulhada numa espécie de encantamento, se recusava a voltar. (p. 68)

Ela prossegue o caminho, "entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento" (p. 69), até encontrar uma moça de fisionomia também familiar junto a uma fonte, com roupa extravagante e o ar devastado. Fragmentos de memória tentam em vão recompor o quadro já visto. Uma rixa, um disparo, faces endurecidas de ódio, um amor perdido e, acima de tudo, a impressão de uma tragédia iminente, tudo a memória tenta costurar com fio precário. Quando a quietude do ar se desfez, cedendo lugar a "um vento gelado" (p. 72), ao mesmo tempo em que a repentina escuridão anunciava a tormenta, "desatou-se o nó na explosão da tempestade" (p. 73). A narradora teve o momento da revelação: "Meus cabelos se eriçaram" e descobriu que a moça de roupa antiga encravada na paisagem conhecida era ela própria. "Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o

meu" (p. 73). Diferentemente do conto "A Caçada", o momento da revelação da identidade não acarreta a morte do protagonista, mas somente de seu duplo:

Um relâmpago estourou e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma 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 despencando no abismo.

(p. 73-4)

No conto "A Fuga", Rafael é preso de amnésia. Sabe que algo de horrível aconteceu, que ele está envolvido nesse acontecimento funesto bloqueado pela memória e sabe que o palco foi a sua própria casa. Angustiado, foge para o parque, enquanto relembra fatos e situações do seu cotidiano. Esbarra, porém, sempre na "coisa medonha" (p. 65) que sua consciência se recusa a aceitar. Narrativa densa de suspense até a última linha, ela mantém oculta a presença do duplo até a revelação final. Pouco a pouco, sutilmente, a autora vai inserindo os índices reveladores da verdade ignorada pelo protagonista e pelo leitor. Sabe-se que Rafael está vestido formalmente ("Arumou a gravata torcida") (p. 65), contudo, fato estranho, está sem relógio e não consegue encontrar nos bolsos vazios nem o lenço nem os cigarros. Passa a mão no rosto escanhado e sente a face afundada. As mãos estão frias e "como nos sonhos as pernas anestesiadas" (p. 71) não obedecem a seu comando. Retornando sobre seus passos até a casa, sentindo-se oprimido por uma névoa espessa, depara-se-lhe um caixão na sala e o mistério se esclarece:

Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro. (p. 71)

"A Mão no Ombro" mostra um confronto semelhante, ainda que o tempo, ao invés de passado, seja futuro. A relação de duplicidade então se estabelece entre o presente, representado pelo homem que sonha, e seu estado futuro, representado por ele mesmo como personagem de seu sonho. Frye ressalta essa

dupla posição assumida pelo sonhador:

Se eu sonhar comigo mesmo, eu terei duas identidades, eu como sonhador e eu como personagem do meu sonho. O sonhador é, por assim dizer, um deus em relação a seu eu sonhado: ele o criou, mas permanece por detrás dele observando.¹⁷

Um processo de influência mútua comanda as ações do sonhador e de seu duplo. A consciência de que está sonhando impede a aproximação da morte, prestes já a tocar-lhe o ombro num convite de partida: "Preciso acordar, ordenou se contraindo inteiro, isso é apenas um sonho! Preciso acordar! acordar. Acordar, ficou repetindo e abriu os olhos" (p. 194). Assim como o sonhador interveio no sonho, a revelação desse sonho profético dá nova luz e novo significado às menores ações do dia seguinte:

Cumpriu a rotina da manhã com uma curiosidade comovida, atento aos menores gestos que sempre repetiu automaticamente e que agora analisava, fragmentando-os em câmara lenta, como se fosse a primeira vez que abria uma torneira. Podia também ser a última. (...) não sabia que amava assim a vida. (p. 196)

Como no tema mitológico de Narciso, encontrar a identidade perdida, esquecida ou ignorada, mergulhar nas águas profundas do inconsciente equivale a atravessar os umbrais da morte.

O outro nem sempre exerce uma atração motivadora de busca; ele pode, ao invés disso, agir como uma força oposta, de natureza repulsiva. Nesse caso, em lugar de o protagonista desejar o encontro com seu duplo, ele antes deseja seu afastamento, procura uma libertação. Os irmãos inimigos constituem o modelo exemplar dessa variante do tema do duplo, exemplificados nos contos "Verde Lagarto Amarelo" e "As Pérolas".

Os dois textos apresentam interessantes pontos de

semelhança, a partir já da ausência de acontecimentos no plano episódico. Num e noutro conto a autora retrata um momento de conversação aparentemente banal, em que um dos interlocutores filtra as informações através de sua ótica particular, carregando suas frases de meios-tons, de subentendidos e de ressentimentos ancorados no passado ou no futuro. Em ambos delineia-se, nítido, um triângulo amoroso: Rodolfo, Eduardo e Olívia, em "Verde Lagarto Amarelo"; e Tomás, Lavínia e Roberto, em "As Pérolas." Desse triângulo, ao que parece, somente o protagonista está ciente, o que lhe dá a amargura adicional da dor não compartilhada.

Se a relação entre Rodolfo e Eduardo é de inveja (ele desejaria possuir a beleza, a espontaneidade e o amor que o irmão tem), entre Tomás e Roberto a relação é de ciúme (desagrada-lhe perder em favor do irmão os bens que possuiu até então, a vida e a esposa amada). Esses dois sentimentos, tão próximos, podem muito bem ser redutíveis a outro, mais forte e cruel, o ódio. Em estudo sobre "Verde Lagarto Amarelo", Guillermo Coronado comenta, a respeito da fraternidade humana:

A inveja é (...) o primeiro sentimento de que temos notícia na história da fraternidade humana; inveja primeira que gerou o primeiro ódio, que causou a primeira morte: um fratricídio.

A primazia histórica desta forma de relacionamento fraterno empresta-lhe um muito especial valor simbólico, que a história da família humana não conseguiu desmentir. É como se o parentesco e, em particular a fraternidade, criasse um condicionamento específico, propício para a inveja. 18

A mitologia grega registra uma variante do tema dos irmãos, que são os dióscuros. São os dois sóis, o sol poente e o sol levante, o mortal e o imortal. Jung interpreta a imagem à luz da psicologia, dizendo que essa mitologia solar nada mais é do que uma projeção da psique humana refletida na natureza, por isso seu sentido principal seria a existência de dois elementos distintos dentro do homem, um mortal, outro imortal (corpo e alma, em termos religiosos), como a dupla de

sóis irmãos. Certamente, afirma, o homem é mortal, porém há exceções, existem alguns homens imortais, ou então há em nós alguma coisa que não morre. Esse elemento imortal é a própria continuidade da vida, transferida de pai para filho, congregando todos os homens em um todo que continua, que permanece.¹⁹ Num contexto literário, o elemento imortal pode estar representado pela procriação, que transplanta a vida do pai para o seu rebento, ou pela arte, que mantém acesa a chama do artista pelo tempo afora.

Em "As Pérolas", vemos os dois irmãos, Tomás e Roberto, reprisarem o tema dos dióscuros: um morre, o outro entra em cena, despertando o amor da cunhada. Não se faz nenhuma referência a filhos do moribundo, contudo a presumível juventude de Lavínia e de Roberto cria a expectativa de que o segundo casamento venha a ser frutuoso, garantindo-lhe a imortalidade. No conto "Verde Lagarto Amarelo", também um dos irmãos é casado e o outro é solteiro. A situação, no entanto, inverte-se, pois Eduardo está às vésperas de ser pai, enquanto Rodolfo, qual bicho de concha, fecha-se em sua solidão. Tenta a compensação através da arte, caminho buscado com esforço: "Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em guarda seu caminho." (p. 133), mas até este difícil acesso à imortalidade lhe é roubado à última hora pelo irmão.

Se em "Verde Lagarto Amarelo" e "As Pérolas" tínhamos como duplos os irmãos antagonistas, diferentes em tudo, no conto "W M" a dupla reúne um irmão e uma irmã ligados por estreitos laços de amor e afinidade. Wanda não consegue equilibrar-se sobre o frágil fio da razão e Wlado tudo faz para resgatá-la de seu abismo:

Wanda, minha irmã. Por esse W ela foi subindo ágil com seu passo elástico, atingiu a ponta aguda da letra cor-de-rosa se apurando no seu exercício mais raro, as sapatilhas de cetim num prolongamento do ângulo. Desequilíbrio e rolou pela encosta da letra até ficar comprimida no fundo, nesse segundo vértice que toca o chão. No escuro, presa entre as duas paredes

ela continua até agora. Seu silêncio é suave porque ela é suave. Mas o olhar não vai além da parede em frente. Wanda, minha irmã, não quer mais vestir sua linha malha e tentar subir de novo? (p. 64)

O conto é extremamente ambíguo, ambigüidade reforçada pelo fato de a narração ser feita em primeira pessoa, por Wlado. Ele conta que sua irmã está tomada pela estranha compulsão de marcar tudo que vê com suas iniciais WM, entretentes, acrescenta: "No vidro embaçado, com o dedo escrevo um W e um M, duas letras recortadas na folhagem brilhante de chuva, o resto é névoa" (p. 64). Relembra uma cena de infância, em que Wanda marcara furiosamente livros, móveis, janelas e paredes com as duas letras, e curiosamente a mãe sacode o menino, não a irmã. Em outra ocasião, anos mais tarde, a cena se repete e ele sai a procurar Wanda:

Fui cambaleando até o quarto da mamãe. Ela escrevia suas memórias mas devia estar num pedaço triste, tinha o olhar apagado. A Wanda, onde ela foi? perguntei. Mamãe apertou minha mão e começou a chorar: mas meu querido, a Wanda morreu faz tanto tempo! Você fica falando nela, fica falando e faz tanto tempo que ela morreu! (p. 68)

Com a mãe apresenta um perfil evidentemente neurótico, fica-se em dúvida sobre a veracidade de sua informação. Wlado arranja uma amante chinesa que partilha as mesmas iniciais WM, previne-a sobre a perigosa mania de Wanda, mas um dia encontra-a com as letras fatais tatuadas nos bicos dos seios. Recrimina a moça por ter permitido a entrada da outra no apartamento, ao que ela admirada responde ter ido ao tatuador com o próprio Wlado. Ele sai à procura da irmã para esclarecer o mistério e aventa-lhe a possibilidade de uma internação:

... se ele achar que você está precisada de um tratamento mais intenso, se aconselhar o sanatório, promete que não vai resistir? Que não vai desobedecer? Ela ficou me olhando através do espelho e seu rosto secreto era um reflexo do meu (p. 71).

No sanatório, aguardando o médico, Wlado descreve outra cena ainda mais brutal que se lhe deparou no pequeno hotel onde alojara Wing, a chinesinha, morta agora, com o coração à mostra:

... Wing Wing não abra a porta! ela vai pedir vai implorar mas não abra e agora esse rasgão na roupa e esse peito rasgado Wanda morreu faz tanto tempo mamãe disse não sabia que ela era inaparente porque eu ia atrás limpando por onde passava mas se eu limpar essa crosta no peito de Wing vai aparecer o W e o M de lábios azuis de tão frios deixando entrever bem no vértice seu pequenino seu amado coração. (p. 71-2)

O tema do duplo costuma ser resolvido pela morte do outro. Rômulo e Remo, Caim e Abel, Narciso e sua imagem, o sol nascente e o poente são amostras disso. Nem sempre a morte é real, podendo ser efetivada também no plano simbólico, através da aniquilação moral do duplo, da frustração às suas expectativas de auto-afirmação, ou pela tomada de um direito que lhe pertence. Esaú, por exemplo, "morre" socialmente ao ser furtado em seu direito de primogenitura. O narrador de "A Estrela Branca", conforme veremos a seguir, foi igualmente lesado em seu direito de comandar a própria visão. Rodolfo, o verde lagarto amarelo, vê-se frustrado em suas expectativas de escritor quando o irmão também decide trilhar o mesmo caminho. A morte, assim, processa-se a nível de metáfora, simbolicamente. Interessante é constatar-se, em vista disso, que em "W M" ocorra a morte de Wing, quando o padrão normal pediria a de Wanda. Voltar-se-á a este particular mais adiante.

A ambigüidade do conto deixa margem a pelo menos três suposições acerca da Wanda: ela de fato existe e seu irmão, diligente e amorosamente, procura ajudá-la a libertar-se da loucura; ela morreu na infância, conforme o depoimento da mãe, e Wlado neuroticamente incorpora a sua personalidade e a sua insensatez vivendo uma vida dupla; ou então Wanda nunca existiu, constituindo-se simplesmente na "anima" mal integrada do irmão em seu processo de individuação. As três interpretações são possíveis, ainda que a autora pareça favorecer a se-

gunda delas, a julgar pela deliberada ausência de pontuação do último parágrafo, em contraste com o restante do conto, o que denota um estado mental altamente perturbado de parte do narrador.

Bem mais clara é a configuração do papel do duplo na narrativa "A Estrela Branca", onde se relata o caso de um jovem que é impedido de suicidar-se pela intervenção de um médico. Propõe-se o Dr. Ormúcio a curar a cegueira do rapaz, fonte de seu desespero. Hospeda-o em sua casa e, quando o futuro doador dos olhos está à morte, prepara o transplante, feito então o inédito na medicina.

Tudo parece perfeito: o doador, um miserável recolhido na rua, nada perde, ao contrário, lucra um pouco de conforto em seus últimos dias; o cego, sem despesa alguma, recupera a visão perdida; o médico testa sua teoria e granjeia fama no meio científico. Antes de morrer, no entanto, o mendigo pede para ver o jovem que receberá seus olhos:

- É este? - uma voz roufenha e áspera perguntou voraz. Era tão asqueroso o bafo que vinha dentre aquelas cobertas e tão desagradável aquela voz, que instintivamente recuei.

- Sim, sim, não há dúvida que é bem jovem! - prosseguia a voz sem esperar pela resposta. Havia nessa voz um tom de insuportável alegria. - Quer dizer que viverei muitos anos!
(p. 123)

De posse dos olhos do morto, dias mais tarde, o jovem arranca as vendas para descobrir, estarrecido, que não é capaz de comandar aqueles olhos alheios. Em vão tenta olhar as estrelas, a vontade do morto obriga-o a olhar para onde não quer:

Creio que jamais poderei reproduzir-te as tentativas alucinadas que fiz naqueles rápidos minutos para arrancá-los daquela força medonha que os mantinha pregados ao chão. Tentei fechá-los, mas esbugalhados como se quisessem saltar, eles rodaram nas minhas órbitas como dois piões num rodopio enlouquecedor. Ago-

ra eles se divertiam fartamente à minha custa, riam-se de mim naquela brincadeira infernal. (p. 125)

Decidido a frustrar tanto o médico como o doador, o narrador foge do hospital e regressa ao rio, disposto a suicidar-se para matar aqueles olhos "inquietaos e brilhantes, sarcásticos e cruéis" (p. 125) que recebera de herança. Temos aqui um Narciso pelo avesso, que busca no seio das águas a morte do duplo odiado e, pelo sacrifício, a preservação da própria individualidade.

As duas faces do "eu" podem aparecer nos contos de Lygia ainda sem o vínculo de transformação corporal, constituindo uma projeção da personalidade do protagonista, como a voz interior da censura, da auto-recriminação. "O Dedo" mostra a narradora e sua "face lúcida" que a vigia "com seu olho gelado", impedindo-a de dramatizar o seu relato:

O poeta dizia que era trezentos, trezentos e não sei quantos. Eu sou apenas duas: a verdadeira e a outra. Uma outra tão calculista que às vezes me aborreço até a náusea. Me deixa em paz! - peço e ela se põe a uma certa distância, me observando e sorrindo. (p. 41)

A outra nem sequer vai deixá-la exagerar na hora da morte: "Até nessa hora sei que vai me olhar de maxilares apertados e olho inimigo no auge da inimizade: Você vai morrer sim senhora e sem fazer papel miserável, está ouvindo?" (p. 41-2). A voz da censura, no conto "A Sauna", transfere-se para outro personagem, Marina, a esposa do narrador, com "sua mania de ficar desaparefuso o que deve ficar parafusado" (p. 35). Em "As Formigas", vislumbra-se, muito diluído, o tema do duplo, personificando as duas primas a mentalidade intuitiva e a racional - enquanto uma procura com a lupa a proveniência das formigas, a outra abraça-se ao urso de pelúcia e se esconde sob as cobertas. Uma observa atentamente a mudança de posição dos ossinhos dentro do caixote, tentando achar uma explicação para o fenômeno, enquanto a outra começa a tremer de frio e se recusa a olhar.

3.3.4 A Quase-Metamorfose

Dois contos de todo o "corpus" em estudo, "Verde Lagarto Amarelo" e "A Recompensa", apresentam a peculiaridade de levar a linguagem figurada a um tal ponto que chega a impressionar como efetiva metamorfose. No primeiro, conforme já se depreende a partir do título, o protagonista sente-se metamorfoseado em lagarto. No segundo, o protagonista vê nas atitudes de sua família repetir-se a imagem dos porcos disputando um bocado de comida. São, portanto, dois casos de zoomorfismo efetivados unicamente a nível do discurso.

Henderson vê no lagarto, assim como nas serpentes e nos peixes, símbolos ctônicos porque combinam atividades subaquáticas e voláteis com a vida terrestre.²⁰ Dinossauro que não cresceu, o lagarto tem o aspecto atemorizador, no entanto é um tímido. Compartilha o aspecto do dragão e a língua bífida das serpentes, mas não é agressivo. Sua arma consiste em esconder-se nas gretas ou imobilizar-se entre pedras e folhagens, camuflado em sua cor. No conto de Lygia, Rodolfo, "o irmão obeso, mal vestido, malcheiroso" (p. 133), contrasta vivamente com Eduardo, "o cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas" (p. 128). Uma particularidade fisiológica faz com que ele se sinta diferente, repulsivo:

... eu logo me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Eu não queria suar, não queria, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. (p. 130)

Enquanto Rodolfo evoca os desajeitados seres subterâneos, Eduardo, ao contrário, assemelha-se aos radiantes deuses solares, em sua beleza apolínea de traços perfeitos. No relacionamento entre os dois, repetem-se as atitudes tímidas

de lagarto nas reações de Rodolfo ao afeto do irmão: "Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário" (p. 130). Como o reduzido réptil que não se deixa apanhar, ele se furta, desde criança, às manifestações de carinho do outro. Lembra: "Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar" (p. 133). Na imobilidade de bicho e na solidão pensa libertar-se - "Se eu ficasse assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor, se eu ficasse assim um instante, sem pensamento, sem corpo..." (p. 129). Isso seria a solução, evidentemente, já que aos animais é indiferente a própria aparência e irrelevantes os laços familiares.

"A Recompensa" é uma narrativa de grande tragicidade. Ao contrário da anterior, nela a ação tem papel preponderante. Mauro, Alice, Teodoro e Luzia formam o círculo familiar vencido pela miséria no interior do sertão. Mauro carrega um fardo a mais, a maleita, pontualmente brindando-lhe com febre e delírio:

Aquela era a hora em que ele perdia a noção das coisas em redor. Ficava de boca seca e áspera como se tivesse engolido um punhado de areia. Então as pálpebras de chumbo baixavam e através da membrana vermelha, por entre coizinhos trêmulos, via cenas que iam se compondo confusas mas felizes em meio da vermelhidão. (p. 27)

A fome, apertando o círculo, vai pouco a pouco desagregando a família, desatando os laços afetuosos que antes os ligavam. Veio o avô morar com eles e, com a escassez do indispensável, acabaram por tornar-se "maliciosos como raposas" (p. 28-9). O amor cedeu lugar ao ódio. Impossibilitado de reagir por causa da doença, Mauro refugia-se no amor da filha pequena, Luzia.

Fugindo uns porcos do fazendeiro, todos se aprestam a caçá-los, pois a recompensa seria uma bela porção de fubá e lingüiça. Alice manda os filhos procurarem no matagal, apesar de Mauro desaprovar, porque acha perigosa a tarefa, os porcos estão famintos. Teodoro, o menino, chega eufórico com os paco-

tes de mantimentos, porém Luzia ficou para trás. O pai vai em sua busca e a cena que vê a pouca distância da casa é chocante:

Três grandes porcos negros chafurdavam os focinhos vorazes no corpo da menina. Mordiam-se aos guinchos disputando a presa. E furiosamente arrancavam bocados de carne que mastigavam, sôfregos, com um ruído de bocas apressadas. (p. 32)

Resgata o pequeno corpo e, com a chegada da pontual febre, imagina que a filha está apenas desacordada. Leva-a cuidadosamente para casa e, uma vez lá, decide esperar que cesse "o ruído molhado das bocas mastigando" (p. 34) antes de entrar. A cena da família comendo é paralela à dos porcos devorando a menina:

Ao chegar, espiou pela janela. Sentados em redor da mesa, os três comiam. Não se falavam. Com as caras muito próximas aos pratos, comiam vorazmente o fubã e a lingüiça. (p. 33)

Apenas a inversão diferencia as duas situações. Primeiro, três porcos comiam com voracidade um ser humano. Depois, três seres humanos em tudo semelhantes aos porcos enfurecidos devoravam carne suína. Enquanto em "Verde Lagarto Amarelo" tínhamos uma motivação interna, a inveja, desencadeando a quase-metamorfose de Rodolfo, no conto "A Recompensa" a motivação é externa, é a miséria que bestializa os homens.

gar avia tranqüilo. E logo, de repente, veio tudo, eu consigo isto. De repente volto nas rodas e giro outra vez o fio, e fico então um ser novamente mais frágil que um triângulo escudo, enfiado da casa. Tudo isso não é bom, isto que é lindo, eu não."

(Luzia P. Tuller, *enrolado em um fio de Fio de S. Paulo*)

PARTE 4: A METAMORFOSE COMPORTAMENTAL

Ao analisar a obra de Lygia Fagundes Telles, Tomaz de Faria ressalta ser a autora "uma escritora desinibida, liberta de todos os preconceitos", interessada sobretudo "em ir à essência dos problemas e da própria vida, embora muitas vezes para apontar o que possa haver nela e nela de excepcional"¹, estudando, com ênfase, aquelas narrativas que relatam casos de prostituição, incesto, criminalidade, traição, homossexualidade, alienação. Em tais contos, vemos mais uma vez os personagens sob o signo da transformação: o são que se fica, o amante que virá inimigo, o amigo que se revela rival, o amor que foge dos padrões normais e entra em outros devios. A autora colhe o momento em que a metamorfose atinge o protagonista e ali foca no instante de drama, frequentemente sob a inocente aparência de um diálogo trivial.

Mais insistentemente do que a metamorfose física, a metamorfose comportamental atinge um número de personagens da autora, alterando a sua natureza. "Tenho instantes de grande coragem; é preciso muitas vezes tratar o corpo com a um cavalo que não quer pular o obstáculo, a chicote. Eu me chicoteio, me autoflagelo, tento vencer este medo e às vezes venço. Às vezes fico tão extraordinária como um condor, pairando em cima da montanha, num lugar assim tranquilo. É lindo, de repente, venço tudo, eu consigo isto. De repente volto nas rodas e enrolo outra vez o fio, e fico então um ser novamente mais frágil que uma criancinha escondida embaixo da cama. Tudo isso nós somos, isso que é lindo em nós."

(Lygia F. Telles, entrevista concedida à Folha de S. Paulo)

percepção que o homem tem de si e do mundo. Subitamente revela-se o outro lado do paraíso, menos belo, é certo, mas nem por isso menos verdadeiro. O momento da queda, por conseguinte, é também o momento do desvendamento da realidade, é a hora da queda.

PARTE 4: A METAMORFOSE COMPORTAMENTAL

A queda supõe uma tentativa de resgate, conforme a autora ilustra em "W M", ao descrever como Wanda "rolou pela escada".

Ao analisar a obra de Lygia Fagundes Telles, Temístocles Linhares ressalta ser a autora "uma escritora desinibida, liberta de todos os preconceitos", interessada sobretudo "em ir à essência dos problemas e da própria vida, embora muitas vezes para apontar o que possa haver neles e nela de execrável"¹, aludindo, sem dúvidas, àquelas narrativas que relatam casos de prostituição, incesto, criminalidade, traição, homossexualismo, alienação. Em tais contos, vemos mais uma vez os personagens sob o signo da transformação: o são que fica demente, o amante que vira inimigo, o amigo que se revela rival, o amor que foge dos padrões normais e entra em outros desvios. A autora colhe o momento em que a metamorfose atinge o protagonista e ali tece um instante de drama, frequentemente sob a inocente aparência de um diálogo trivial.

Esses casos de degradação, etapa inicial desta parte. Serão observadas diversas narrativas.

Mais insistentemente do que a metamorfose física, a metamorfose comportamental atinge um sem-número de personagens da autora, alterando-lhes a conduta de maneira radical. Nesta exposição, por razões de ordem didática, a mudança de comportamento será tomada sob dois aspectos, o da degradação e o da melhora. Considerando que a melhora supõe uma degradação prévia, os dois aspectos revelam-se interdependentes, são o verso e o averso de uma mesma situação. Por isso, poderiam, ainda, ser reduzidos a um único núcleo - o tema da queda, tão frequente em literatura.

Na segunda parte, que compreende os processos de melhora.

O tema da queda remete-nos ao arquétipo do paraíso perdido, da idade de ouro, da perfeição que já esteve ao alcance do homem e escapou-lhe das mãos por causa de suas fraquezas. Um dado importante a assinalar é que a queda mítica tem mais a ver com uma opção consciente do que com o desígnio inelutável dos deuses. Quer dizer, ainda que degradante, a queda traz a marca da liberdade. Desde Adão, a transformação operada pela queda constitui-se basicamente numa mudança da

percepção que o homem tem de si e do mundo. Subitamente revela-se o outro lado do paraíso, menos belo, é certo, mas nem por isso menos verdadeiro. O momento da queda, por conseguinte, é também o momento do desvendamento da realidade, é a hora da revelação.

A queda supõe uma tentativa de reerguimento, conforme a autora ilustra em "W M", ao descrever como Wanda "rolou pela encosta da letra até ficar comprimida no fundo", quando então o irmão a convida a "tentar subir de novo" (p. 64). O reerguimento, ou os processos de melhora, consistem na confissão e na expiação, se a queda for real; e nos ritos de iniciação, se ela for simulada. Assim, ainda que a degradação se apresente à primeira vista com uma carga intensamente negativa, ela pode assumir um valor expiatório positivo, de purificação. Em algumas narrativas, o ciclo que vai da inocência à melhora passando pela degradação aparece nítido e completo; noutras, fragmentado, conforme se verá.

As relações de causalidade, que exercem papel relevante no caso da metamorfose comportamental, constituirão o primeiro aspecto a ser analisado dentro dos processos de degradação, etapa inicial desta parte. Serão observadas diversas narrativas onde fatores emocionais e sociais desencadeiam toda uma alteração no comportamento do indivíduo. A seguir, veremos como a realidade se desvenda repentinamente aos olhos perplexos do protagonista, revelando-lhe, sob a capa da falsa aparência, a degradação subjacente, com a ocorrência concomitante ou não de um momento de epifania. Seguem-se os tipos de degradação observáveis nos contos de Lygia Fagundes Telles, que podem ser os mais diversos, desde a loucura até os diferentes matizes dos desajustes sociais.

Na segunda parte, que compreende os processos de melhora, mostrar-se-á a expiação depois da queda, dando-se realce aos chamados contos confissionais, seguindo-se a iniciação, em narrativas cujos personagens centrais, adolescentes ou pré-adolescentes, rompem o casulo protetor da infância e têm o primeiro contato com a crueza da vida.

4.1. Processos de Degradação

A degradação do personagem será analisada, primeiramente, em suas causas, depois em seu momento de revelação, nas duas primeiras secções desta parte. A seguir, observar-se-ão dois tipos de comportamento, o do personagem que foge da realidade, refugiando-se em algum lugar fora dos limites da razão; e o do personagem que, por sua força ou sua fraqueza, assume atitudes que ferem os padrões morais vigentes em nossa sociedade.

Os exemplos que aqui forem aportados não devem ser considerados exaustivos, totais, mas, antes, uma simples amostragem dentro do universo da obra da autora. Como já se ressaltou inicialmente, a repetição de tipos, de tramas, de cenários, de temas, de padrões comportamentais é uma característica fundamental do mundo poético de Lygia Fagundes Telles, é parte de seu mitoestilo.

4.1.1. As Causas da Degradação

A degradação do personagem em geral dá-se a partir de causas externas ou internas. Por causas externas entendemos as pressões sociais que condicionam o comportamento do homem entre seus semelhantes, levando-o a agir muitas vezes contrariamente a seus desejos e inclinações naturais. As causas internas, ou emocionais, residem na afetividade. São basicamente determinadas pelo excesso ou pela carência de amor.

Duas forças opostas, uma de ação ascendente, outra descendente, atuam sobre o homem vivendo em sociedade. Inúmeras obras literárias têm-se detido em histórias de homens que são empurrados cada vez mais para baixo na escala social e de outros, que se utilizam sem escrúpulos de todo e qualquer meio para nela ascender. Sobe-se com esforço e tenacidade, mas a descida costuma ser precipitada e fragorosa.

A fome, o desemprego, a miséria, a semelhança de uma voragem, lançam o homem para as profundezas do desespero. Esmagado, resta-lhe às vezes não mais do que o instinto de sobrevivência, sob cujo domínio alteram-se inevitavelmente os padrões morais do convívio social. O código civil, então, cede lugar à lei da selva para o homem que regressa à animalidade pela pressão de uma sociedade injusta. "Além da Estrada

Larga" retrata isso de forma inequívoca. A adversidade ergue-se contra Lucas e sua família - a jovem mulher, o filho recém-nascido e o menino mais velho, um aleijadinho - vitimando-os com a seca e a fome:

A terra seca amortalhou os arbustos numa poeira escura. Raízes amarelas surgiram das fendas abertas e se infiltraram como veios áridos por entre a plantação. No silêncio angustioso, nem a leve passagem da brisa para fazer vibrar os galhos crestados. Tudo parado, morto. (p. 71)

A perspectiva de uma vida melhor esboça-se para além da estrada larga, onde uma pequena colônia fora fundada para aqueles que nela quisessem trabalhar. Uma casa de tijolos, um emprego, um futuro. Na pequena família, todos haviam recebido a marca da vida dura, exceto o bebê recém-nascido, gordo, belo e forte:

Lucas teve um olhar para o filho. O intruso. Roubara para si toda a força viçosa que havia na mãe. Robusto, redondo, desafiando os rostos desfigurados que definhavam em volta. Intruso! (p. 74)

Na véspera da marcha rumo à nova vida, Lucas e o filho mais velho selecionam as coisas que merecem ser levadas junto com eles ("Só coisa que preste" ... "Nada que possa atrapalhar"). Ao lado das caçarolas velhas, cheias de furos, ficou também o cadáver do pequeno intruso, asfixiado pelo pai na calada da noite, cerrada para sempre sua boca clamorosa e escondidas eternamente suas formas perfeitas. Fez-se o avesso da seleção natural que se processa entre os animais, pelo sacrifício sem remorsos do melhor, ao invés do mais fraco.

O conto "A Recompensa" também desvenda uma situação semelhante. Mauro, o chefe da família desta narrativa, além de lutar contra as asperezas do clima e o aguilhão da fome, defronta-se ainda com a maleita, que lhe rouba toda energia, e com o ambiente doméstico hostil. A necessidade de sobreviver a qualquer preço acaba por desumanizar o avô, a esposa e o fi-

lho, agora antagonistas de Mauro: "Quê-lo para ser meu sócio. Que tal?" Fiquel estibando para sua corrente de Uniram-se os três. Mas se uniram por pouco tempo porque cedo começaram as disputas por um agasalho mais quente, por uma ração maior. Tanta miséria acabou por torná-los maliciosos como raposas. (p. 28-9)

Arrastados pela miséria até o limiar da animalidade, identificam-se com os porcos vorazes na cena final, quando se banqueteam com a recompensa recebida - fubã e lingüiça -, sem perceber que Mauro aguarda o término da refeição a poucos passos, com a menina ensangüentada ao colo. Quando os valores são destruídos e o ser humano espezinhado, não se pode considerar estranhável que os homens se comportem como irracionais, levando às últimas conseqüências as contradições que assinalam o seu convívio comunitário.

O desejo de ascensão social, ou a busca do chamado "status", é a outra força igualmente poderosa a impulsionar o homem dentro da estrutura social. Encontramo-lo, por exemplo, no noivo de Adriana, no conto "A Medalha", que fecha os olhos às leviandades da moça, unicamente porque ela é branca e ele, preto; no tio Maximiliano, de "O Espartilho", que se casara com a inglesa de cachos sô por causa de dinheiro" (p. 37); no pintor famoso, da narrativa "A Sauna", que abandona a fiel Rosa para fazer um casamento de conveniência com Marina, filha de um bem sucedido diplomata; no narrador de "Eu era Mudo e Sô", que casa com a filha de um senador e, mais por comodismo do que por ambição, é transformado rapidamente em industrial.

Há os que se empenham em subir e há os que se deixam levar pela determinação de outrem. O narrador de "Eu Era Mudo e Sô", por exemplo, relembra a entrevista que teve com o sogro, ao pedir a mão de Fernanda em casamento:

"Sei que o senhor é jornalista, mas está visto que depois do casamento vai ter que se ocupar com outra coisa, Fernanda vai querer ter o mesmo nível de vida que tem agora. Desde que deixei a política, vou de vento em popa no

meu negócio. Queria convidá-lo para ser meu sócio. Que tal?" Fiquei olhando para sua corrente de ouro. "Mas, Senador, acontece que não entendo nada de máquinas agrícolas!" Ele levantou-se para se servir de conhaque. E teve aquele sorriso especialíssimo, cujo sentido não consegui alcançar. "Entre para a firma, meu jovem, entre para a firma e vai entender rápido." Aceitei o conhaque. "O senhor me desculpe a franqueza, Senador, mas o caso é que detesto máquinas..." Ele agora examinava a garrafa de vinho que tinha um rótulo pomposo, mas, com o olhar sobressalente, me observava sorrindo. "Não importa, jovem. Vai entender e vai até gostar, questão de tempo." (p. 51)

O tempo, afinal, revelou-lhe que aquela família tão perfeita, aquele requinte, aquela prosperidade, "tudo era da melhor qualidade, impossível mesmo encontrar lá fora uma cena igual, uma gente igual. Mas gente para ser vista e admirada do lado de fora, através da vidraça" (p. 52). Ajustando-se ao esquema imposto pelo sogro, Manuel sobe a escala social, é certo, mas degrada-se a seus próprios olhos na medida em que abre mão de sua individualidade.

O imperativo de ascender socialmente, concretizado sobretudo pelo acesso fácil ao dinheiro em quantidade, mobiliza um grande número de personagens da autora. Paul Karsten, do conto "Helga", vende a perna mecânica de sua noiva, valiosíssima no período difícil da guerra; Matias, protagonista de "O Avô", prepara uma cilada para o velho, a fim de mais cedo tomar posse da herança; Luisiana, de "Apenas um Saxofone", induz o amante fiel ao suicídio e casa-se com um velho riquíssimo, que despreza, para entregar-se ao luxo, e assim por diante.

Em diversas narrativas observam-se causas sociais regendo as ações de um dos personagens e causas emocionais, as de outros. "O Avô", por exemplo, apresenta ao leitor a convicção atribulada de um jovem e de se avô sob o mesmo teto. Ainda que a narração se faça em terceira pessoa, prevalece o ponto de vista do jovem Matias na apresentação dos eventos.

A imagem que o leitor tem do avô é a de um homem desagradável, avarento, severo, ranzinza. Parece, então, muito natural a atitude do moço quando o velho o convida a morar com ele:

Era despótico, insensível, mau. Na-
quele coração não havia espaço para gente. O
cofre, os títulos, as casas enchiam-no. Mas
não hesitou em aceitar o convite rude. O avô
estava velho, doente. Era preciso garantir a
herança. (p. 110)

O desejo de entrar na posse da herança, o que lhe possibilitaria concretizar todas as suas fantasias de jogo, viagens, desperdícios, induz Matias a preparar um cenário de acidente no quarto do velho: um alçapão esquecido aberto e uma lâmpada que não acende, a queda fatal. Contudo, ao mesmo tempo em que a ambição atuava sobre o comportamento do jovem, o amor movia as ações do avô. De natureza afável, disfarçara-se de avarento e severo para tentar corrigir o desregramento do neto, cumprindo uma promessa que fizera a seu filho, no leito de morte. Escondia-se atrás de óculos pretos:

Nunca Matias viu-lhe os olhos. Conhe-
cera-o já com aqueles óculos pretos que eram
vendas tapando as mínimas expressões que ele
poderia ter, isolando-o completamente do mundo
exterior. Nunca sabia ao certo para onde estava
olhando. Aquelles vidros eram como defesas. (p.
144)

Um desmedido amor ao filho morto foi a causa da transformação comportamental assumida pelo ancião em seu relacionamento com o neto. Também o excesso de amor marca o jovem do conto "Apenas um Saxofone", provando incansavelmente seu amor para Luisiana. "Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder até que venha a polícia?" (p. 24), foi o primeiro desafio de uma série imensa de exigências, que culminou, quando já não havia mais amor de parte de Luisiana, com a ordem definitiva: "Se você me ama mesmo ... se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente" (p. 27). Dominado pela paixão ao ponto de despersonalizar-se, ele obedece.

Se o amor excessivo determina alterações comportamentais significativas em diversos personagens, a sua ausência também influencia decisivamente a atitude de vários protagonistas do "corpus" em estudo. Será observada a rejeição como fator metamorfizante em três narrativas publicadas em épocas diferentes: "Migra", "O Moço do Saxofone" e "A Medalha".

Migra era "uma menininha gorducha, de olhos um pouco assustados e gestos muito meigos" (p. 130) quando entrara na escola, aos seis anos de idade, trazida pela mãe, que estava recentemente separada do pai e às vésperas de novo casamento. Na nova vida que pretendia iniciar, a presença da menina seria um estorvo, daí por que decidiu descartá-la para um internato feminino. Um bilhete ocasional, um presentinho esporádico e as visitas formais foi tudo o que restou à menina da presença da mãe. Do pai, menos ainda. A rejeição desencadeou nela um processo de metamorfose física e comportamental simultaneamente:

Os anos passaram. Ela foi se transformando. Seus lábios afinaram. Seu corpo, muito pálido e curvo, foi tomando formas angulosas. Nada mais restava agora daquela beleza meiga que a envolvia nos primeiros tempos. Mas em compensação foi crescendo dentro dela, assustadoramente, a transparecer em sua fisionomia, a manifestar-se em suas atitudes, uma força misteriosa que era como um fogo a consumi-la cada vez mais. (p. 130-1)

As visitas da mãe, cada vez mais espaçadas, eram toldadas por ressentimentos, Migra já se tornara para ela uma estranha, "com aquele rosto de pedra, com aquele olhar fugidio por onde às vezes perpassava um clarão de aço" (p. 128). Revestida de uma carapaça de aparente insensibilidade, furtava-se às amizades, aos jogos, aos pequenos prazeres da convivência escolar. Sua fisionomia impassível "não revelava nem pensamentos nem desejos", fechando-se em solidão. Somente na calada da noite ela se permitia abrir o coração, quando todas dormiam, num "choro desesperado... de animal ferido" (p. 136).

Adriana, protagonista de "A Medalha", também parti-

lha com. Migra a característica de ocultar a mágoa da rejeição, ostentando um comportamento bastante agressivo com os que a cercam. Vive com a mãe num clima de permanente hostilidade, pois que em tudo se parece com o pai: "Na minha família todas as mulheres são altas, magras. Você puxou pela família dele, tudo anão de cara redonda" (p. 12). Transferindo para a filha os ressentimentos antigos que nutria contra o marido, a mãe finalmente consegue desferrar-se do finado. Da mesma forma como seu pai fizera em vida ("...um vagabundo que só vivia no meio de vagabundos, viciado em tudo quanto é porcaria" p. 12). Adriana rebate as agressões verbais com equivalentes agressões comportamentais. As atitudes levianas, as aventuras fáceis e inconseqüentes iniciadas na adolescência e levadas até mesmo à véspera de seu casamento são um insulto permanente à austeridade da velha senhora.

Na esgrima que se estabelece entre as duas as estocadas são certeiras. A memória implacável da mãe acerta com precisão na ferida mal fechada de Adriana: sua primeira frustração amorosa, quando ainda menina moça ("Nem quinze anos e já se agarrando com seu primo na escada, lembra?" p. 12). E prossegue, lembrando-lhe a longa esteira de rejeição aberta pelo primo na vida de Adriana:

- Ele não era um devasso. E ele me amou.

- Amou... Fugiu quando foram pilhados, lembra? Fugiu como fugiram os outros, nenhum quis ficar, Adriana, nenhum. Vi dezenas e dezenas de homens te apertando pelos cantos, uma escória que nem dinheiro tinha para o hotel. Um por um, fugiram todos. (p. 12)

Com as rejeições sucessivas, a degradação se amplia até atingir um grau máximo na escala valorativa da mãe, com o casamento da moça, totalmente destituído de afetividade e, escândalo maior, com um mestiço. Sozinha no quarto, Adriana liberta-se da máscara de impassibilidade e de cinismo, abrindo-se em confidências com o gato, transformado por instantes no primo:

... riu baixinho, puxando a orelha do gato. Fez-lhe uma carícia triste: "Você fugiu de

mim na escada. Por que você fugiu de mim na escada, hem? Eu precisava tanto de você, eu precisava tanto. Está me escutando?" Deitou-se molemente sobre o véu e cobriu a cara com ele. Estendeu a mão até tocar na cabeça do gato. "Você não devia nunca me deixar sozinha na escada, eu precisava tanto de você..." (p. 13)

Bastante significativo é o ambiente em que aconteceu a cena de sedução da jovem. Conforme se observou nas características do mitoestilo de Lygia Fagundes Telles, a escada é uma imagem que infalivelmente nos remete ao episódio de Jacó, na Bíblia. Nesta narrativa, o valor simbólico que adquire é de descida. O texto menciona claramente que, surpreendido, o primo fugiu, ou seja, desceu a escada. O amor que poderia ser, como a imagem bíblica, "a porta dos céus", revela-se, por sua inconsistência, o marco de uma escalada inversa, de progressiva degradação. Enquanto o amor faz ascender, o desamor rebaixa.

Outro caso de rejeição pode ser observado no conto "O Moço do Saxofone". Ambientado numa pensão ordinária, mostra um estranho personagem, um jovem com "a cara ... que parecia feita de gesso de tão branca" (p. 39), tocando plangentemente seu instrumento exatamente nos horários em que sua mulher se deita com outros homens no quarto ao lado. O narrador, um rude motorista de caminhão, indignado com a passividade do músico, tenta chamá-lo aos brios:

- E você aceita tudo isso assim quieto? Não reage? Por que não lhe dá uma boa sova, não lhe chuta com mala e tudo no meio da rua? Se fosse comigo, pomba, eu já tinha rachado ela pelo meio! Me desculpe estar me metendo, mas quer dizer que você não faz nada?

- Eu toco saxofone. (p. 38)

É a sua maneira peculiaríssima de revidar a conduta injuriosa da mulher, traduzindo a dor, a vergonha, a frustração em fragmentos de beleza sofrida na música do saxofone. Não se tratava de uma música qualquer, reconhecível como parte de um determinado repertório, mas improvisos arrancados da alma.

Como tentou descrever com justeza o narrador, o instrumento tocava "de um jeito abafado, sem fôlego como uma boca querendo gritar, mas com uma mão tapando, os sons espremidos saindo por entre os dedos" (p. 34). Comenta com outro hóspede:

Justamente - Parece gente pedindo socorro - eu disse, enchendo meu copo de cerveja. - Será que ele não tem uma música mais alegre?

James encolheu o ombro.

- Chifre dói. (p. 35)

Como o outro tocador de saxofone, este também se degrada por causa da carência de amor, abdicando de sua hombridade, transformando-se em títere nas mãos de sua amada. A rejeição metamorfoseia-o de homem em autômato, a repetir incansavelmente seu refrão musical. A autora nada mais nos descortina da vida desse jovem sofrido, mas é provável que, à semelhança de Migra e de Adriana, na solidão da madrugada também ele dispa a máscara de impassibilidade que encobre sua dor.

Segundo se pôde observar dessa pequena amostragem, a metamorfose comportamental nos contos de Lygia Fagundes Telles, como de resto na experiência do viver cotidiano, não é gratuita. Suas raízes podem ser encontradas fora ou dentro do indivíduo, nas relações sociais ou no encontro consigo mesmo e com o amor.²

4.1.2. A Ilusão e a Epifania

Em diversas narrativas do "corpus" em estudo, a falsa aparência encobre um processo de degradação subjacente, precariamente disfarçado. Adriana, de "A Medalha", por exemplo, mantém a fachada de noiva tradicional pois vai casar-se com vestido branco, véu e grinalda. O conto retrata-a nas primeiras horas da madrugada do dia de suas bodas, quando entra em casa sorrateiramente depois de mais uma aventura noturna. Indignada, a mãe pergunta-lhe se, pelo menos nesse dia, não poderia manter mais um pouco de decência:

- Na véspera do casamento, Na véspera. Você já viu sua cara no espelho? Já se olhou num espelho?

- Já. Mas o véu vai cobrir minha cara, querida. O véu cobre tudo, ih, tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, você vai ver (p. 10).

Justamente esse véu que "cobre tudo", encarregado de guardar intacta a aparência de falso candor e felicidade, é utilizado pouco depois para enxugar as lágrimas que a lembrança da primeira frustração amorosa arranca.

A ênfase no aparato externo da roupa exigida pelo ritual torna a repetir-se no conto "Antes do Baile Verde". A narrativa colhe um momento de conversação entre Tatisa, que aguarda o namorado para ir a um baile carnavalesco ("É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde", p. 118) e a empregada da casa, Lu, que também espera por seu homem para ir participar da folia de rua.

A rigor, nada acontece no plano episódico, apenas o afã das duas em dar uns últimos retoques na fantasia de Tatisa, quase pronta. Na aparência, a falsa descontração de uma noite divertida, cheia de música, dança e alegria. Entremeando-se à banalidade dos comentários sobre os namorados, os desfiles das escolas e sobre o efeito das lantejoulas no saiote em andamento, retalhos de diálogo deixam entrever a presença da morte pairando absurda sobre as duas interlocutoras. O pai de Tatisa está prestes a morrer no quarto vizinho.

A antítese que se estabelece entre o velho agonizante e os índices de alegria que marcam o ambiente carnavalesco permite-nos investir de outra dimensão a cor verde que tão insistentemente perpassa todo o texto. Essa cor, característica do estilo da autora, reveste-se de valores antitéticos. A fantasia toda verde da moça, conotativa de juventude, frescor, esperança, passa a lembrar também perfídia e putrefação, abandono e morte, quando, no parágrafo final do conto, algumas lantejoulas desgarradas caem no chão, desprendendo-se do saiote da moça que foge apressada. Como bem observou Nelly Novaes Coelho, "as lantejoulas passam a ser um eloqüente índice da solidão daquele ser que agoniza sozinho"³, na passagem:

... desceu precipitadamente. Quando

bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la (p. 126).

A metamorfose subreptícia, encoberta por uma aparência falsa, repete-se em numerosos contos. Em "Há um Grilo Sob a Janela", por exemplo, Mimi, depois de vestida e calçada, instalada num cômodo de aluguel ("um quarto bom, encerado, com veneziana", p. 40) por conta de seu sedutor, não é mais aos olhos da mãe uma menina perdida e desprezível, mas, ao invés disso, transforma-se numa valorizada moça, fonte de renda familiar.

Em "Olho de Vidro", da mesma forma, a leviandade de Ivone, esposa do narrador, fica disfarçada pela capa da respeitabilidade. O narrador, um detetive particular, ganha a vida investigando cônjuges alheios, seguindo-os por ruas e becos, surpreendendo-lhes atitudes suspeitas, trazendo à luz perversões e adultérios. Enquanto isso, faz de conta que não vê as traições que a própria mulher lhe faz, mantendo a aparência de bem casado. Contudo, como uma fruta cuja polpa está podre e cuja casca aparentemente incólume mal se sustenta, o detetive esconde sob a aparência afável a sua amargura diante da vida:

Maldita a hora em que a conheci.
Maldita, maldita. Estragou minha vida, essa é a verdade. Estragou minha vida, me envenenou, perdi a confiança nos outros, perdi a confiança em mim. É sôrdida, sôrdida! (p. 166)

No conto "Venha Ver o Pôr do Sol", a atitude saudosa de Ricardo, insistindo em um último encontro com Raquel, aparentemente para reviver os antigos momentos de paixão, disfarça os reais objetivos da entrevista. A antiga amizade transformou-se em fundo ressentimento e o encontro amoroso tem um final trágico. Em "A Sauna", o narrador apresenta à sociedade a face de um artista plástico bem sucedido, "um simpático pintor da moda" (p. 35), mas sua alma, desdobrada pouco a pouco durante a sessão de massagens e de vapor, está bem longe de conter a despreocupação que aparenta. Está presa a culpas anteriores, encerrada no labirinto da memória de seu passado

obsкуро, ligada ao destino de uma jovem que o amou e que por ele sacrificou tudo.

É talvez no conto "O Espartilho" que mais agudamente se verifica o desvendamento da aparência ilusória da realidade perante os olhos perplexos da protagonista, Ana Luísa. Sua família, tão ciosa de seu bom nome, está guardada num velho álbum de fotografias, um "pesado álbum vermelho de cantoneiras de prata" (p. 35). Embalsamada em poses rígidas, a família apresenta-se com a imagem da perfeição:

Tudo era harmonioso, sólido, verdadeiro. No princípio. As mulheres, principalmente as mortas do álbum, eram maravilhosas; os homens, mais maravilhosos ainda, ah, difícil encontrar família mais perfeita. A nossa família, dizia a bela voz de contralto da minha avô. (p. 35).

As informações que a avô presta à questionadora neta são pontilhadas de mistérios, intercaladas de hiatos, suspensas em reticências. Vagas promessas de revelação aguçam a curiosidade da menina: "Um dia, Ana Luísa, quando você for maior ..." (p. 35). As indagações vão ficando sem resposta, ao mesmo tempo em que se insinua a desconfiança em sua mente, a possibilidade ainda remota de que, afinal, exista um processo de degradação muito bem escondido por detrás de tantas evasivas a respeito da vida daqueles seres distanciados pela morte:

Os mortos já tinha sido devorados. Agora era a vez dos retratos. Nem o laço de fita da cabeça de tia Consuelo fora poupado. São os olhos em forma de amêndoa permaneciam inteiros (p. 36).

Foram-se os corpos, foram-se fragmentos dos retratos, em seguida deverá desfazer-se até mesmo a única coisa que restou deles: a imagem que tinham na família. Pouco a pouco, em acessos de fúria com palavras semelhantes a "cavalos selvagens sem rédeas" (p. 37), Margarida, "cria" da casa, vai desdobrando o véu de mistério que encobre aqueles retratos, pondo a nu os "podres da família" ante os olhos incrédulos e

indignados de Ana Luísa.⁴ Atônita, ela não é mais capaz de reconhecer naqueles seres cheios de fraquezas e defeitos apresentados brutalmente por Margarida as impecáveis figuras do álbum de fotografias da avó:

... mas que família é essa que ela estava me apresentando? Gente rara, sofrida. Que eu teria amado muito mais do que as imagens ideais que minha avó descreveu. Mas tive medo ao descobrir o medo alheio. Queria heróis (p. 38).

Em muitas das narrativas de Lygia Fagundes Telles, especialmente nessas em que máculas antes insuspeitadas vêm à luz, não se pode deixar de vislumbrar um parentesco com os contos de James Joyce reunidos em *Dublinenses*⁵. Nos textos de Joyce, a bela aparência das coisas e dos seres dilui-se num momento fugaz de revelação, mostrando sua verdadeira essência: vil, corrupta, podre e falsa. Como consequência, intensifica-se a paralisia moral que entorpece a tudo e a todos na estática sociedade irlandesa, tão acerbamente criticada por ele.

Ao contrário do que acontece em *Dublinenses*, contudo, no conto "Espartilho", o desvendamento da realidade gera um processo dinâmico de alteração comportamental na protagonista, Ana Luísa. Aos poucos, vencendo os obstáculos que se acumulam dentro de si e a seu redor, ela consegue vencer o medo paralisante que lhe tolhe toda a ação e cresce interiormente, transfigura-se até quase tornar-se irreconhecível perante a família. Nesse momento, alcança o que se lhe afigura ser uma tarefa impossível - desvencilhar-se por completo do jugo da avó e escolher seus próprios caminhos.

A metamorfose comportamental da narradora aparece ao leitor em todas as suas fases, desde o equilíbrio inicial até a instauração do equilíbrio final, passando pela ruptura e pela acomodação ao novo estado, o processo de auto-afirmação. Paralelamente a esse processo de melhora a que se submete a protagonista, ocorre simultaneamente um processo de degradação, que nada mais é do que a visão peculiar que a avó tem das mudanças verificáveis no comportamento da neta. Ocorre, ainda, um processo de reabilitação da imagem da mãe de Ana Luísa, uma

jovem judia morta num desastre, quando a menina era muito pequena.

A trajetória de Ana Luísa percorre quatro fases. Na primeira, correspondendo à infância, ela se sente segura vivendo à sombra protetora da avó, sendo-lhe submissa em tudo e deixando-se guiar por sua sabedoria:

Não havia o medo. No princípio. E por que o medo? A casa do vizinho podia ter sido edificada sobre a areia mas a nossa estava em terra *firmíssima*, acentuava ainda minha avó, ela gostava das citações bíblicas. Que importavam as chuvas, os ventos? ... A primeira imagem que tenho de mim mesma é a de uma menininha de avental azul, instalada na almofada de veludo na sala de visitas com um vago cheiro de altar. Ao lado, minha avó com seu tricô (p. 35).

A avó estimulava o cultivo das boas maneiras à mesa, o cuidado com a aparência, a prática da "higiene mental" e da intriga. Com a aprovação da velha senhora, destilava pequenos venenos, repetia indiscretamente as confidências de Margarida. Apesar da aprovação, Ana Luísa percebia que se estava degradando ao concordar com as atitudes incentivadas pela avó:

Eu continuava me vendo no espelho. Não sou boa, pensei. Sou má. Fiz uma careta maligna e em seguida sorri para mim mesma. Amiga e confidente. Inimiga e delatora. Agora não podia mais parar, tinha que prosseguir até ter certeza de que o padre me negaria a comunhão (p. 41).

Enquanto isso, Sarah, a mãe de Ana Luísa, é-lhe uma figura estranha, uma desconhecida de quem não se fala. Ela apenas se dá conta disso quando Margarida lhe chama a atenção para a zona de silêncio que se criara em torno dela:

Lembrei-me também de que minha mãe nunca era mencionada. Nunca. Sob qualquer pre-

texto evocava-se a figura do meu pai com sua inteligência, com seu *charme*, "ele tinha tanto *charme*!" Eu não sabia o que era *charme*, mas se isso fazia parte do meu pai, devia ser uma qualidade. E minha mãe? Por que continuava isolada no seu cone de silêncio? (p. 39)

O impacto das revelações de Margarida contando os "podres da família" rompeu o mundo bem estruturado da narradora, lançado-a num vale de sombras, cheio de angústia e de incerteza. Sua primeira reação é qualificar de mentira as verdades que não quer ouvir. A insegurança instala-se dentro de si: "É tudo mentira fiquei repetindo, quando senti oscilar sob meus pés as largas tábuas claras do assoalho" (p. 39). É a segunda fase de sua trajetória, quando ela confessa que teve "medo ao descobrir o medo alheio" (p. 38). A nitidez com que a avó repartia a realidade entre bem e mal, céu e inferno, carneiros e bodes, brancos e pretos, repentinamente deixou de existir. O avesso dos retratos mostrou a Ana Luísa que os opostos podem coexistir num mesmo ser, como ela mesma, tão doce e gentil na hora do chá das visitas e tão cruel com Margarida. Como Margarida, que era branca e negra ao mesmo tempo, ela também era um monstruoso ser híbrido, metade Rodrigues, metade judia:

Comecei a tremer. Minha mãe, judia? ... Mas era horrível ser judeu, em meu redor todos viviam repetindo que era horrível, "ainda prefiro os pretos", ouvi minha avó cochichar a uma amiga. A amiga teve um gesto qualquer que não pude ver. Então minha avó me fez uma carícia: "Não tem perigo, ela é Rodrigues até no andar." (p. 42)

A mãe desconhecida agora choca a preconceituosa jovem, acostumada a pensar com a cabeça da avó. Pouco se lembrava dela, apenas uma vaga silhueta, uns olhos pálidos, um ar assustado, um tênue perfume. O medo que ora sentia devia ser herança dela. "Explicava-se assim o silêncio em torno de seu nome. Sua ausência no álbum de cantoneiras de prata, 'ela detestava tirar retratos' " (p. 43). O medo compartilhado e a vergonha de se saber judia acompanham a evolução da imagem da

mãe nessa fase.

A terceira fase consiste num longo aprendizado, que se inicia com as revelações na infância e se prolongam até por volta dos vinte anos, quando se menciona que Ana Luísa cursa faculdade. Progressivamente, aos olhos da avó, a neta vai-se corrompendo, perdendo a espontaneidade e a delicadeza de maneiras, tornando-se arredia e impudente. Atribui às mudanças hormonais, "Ela está chegando à adolescência, idade muito ingrata" (p. 49). Contudo, mais do que a crise da puberdade, trata-se de um processo de auto-afirmação. Ana Luísa vai aos poucos acostumando-se com sua metade judia e, conseqüentemente, assumindo atitudes próprias: recusa-se a recitar poemas românticos para as visitas semanais, ofende-se quando alguém fala mal dos judeus, refugia-se na solidão. Quando a avó insinua que é tempo de casar, arranja um amante. Com ele aprende a libertar-se dos temores vãos que acompanhavam seus passos:

"Você está perdendo aquele jeito de quem está soterrada debaixo de um monte de pedras" - disse. "E já não olha para os lados, como se tivesse fugindo da polícia." (p. 56)

Sentir-se amada faz com que ela aprenda a gostar de si mesma. Cada vez que confessa seus defeitos ao amante, ele ri, divertido, aconselhando-a a fazer as pazes consigo:

"No dia que você ficar de bem com você mesma, então vai ser formidável. Eu também estive assim, mas passou (...) Ana Luísa Ferensen Rodrigues! Sabe que tem um lindo nome? Mas tira essa franja, chega de se esconder!" (p. 57)

O inconstante Rodrigo restitui-lhe a auto-confiança perdida, alicerçada em bases mais sólidas, sem dependências exteriores, uma dádiva maior do que o amor. Prescindindo da aprovação alheia, Ana Luísa pode, finalmente, assumir a imagem da mãe integralmente, orgulhando-se dela e de seu povo sofrido.

A última fase por que passa o processo transforma-

cional da narradora é de equilíbrio renovado e de auto-estima. Nem mesmo as sutis manobras da avó que culminam por afastar Rodrigo do país conseguem abalar as estruturas da jovem, enfim liberta da dominação patriarcal exercida com mão de ferro pela velha senhora. A avó estranha a sobranceria da moça diante do abandono do amado:

"Você mudou de gênio, filha. Mudou muito, sabia?"

Estava apreensiva, mas o que significava isso? Uma judiazinha que há pouco o amante plantou e bem-humorada? Agitou-se. Mudou de posição.

Não fiquei amarga, avó. Descobri o humor, não é bom? (p. 62)

O processo de metamorfose comportamental experimentado pela protagonista é, sem dúvida, de melhora, porém, aos olhos da avó, é de degradação. Vista de seu ângulo, a queda fora total e irremediável. O papel que esperava ver representado era o da vítima, da pobre moça abandonada, como convinha a uma pessoa distinta. Resistindo bravamente, Ana Luísa, confiante em si mesma, decide traçar seu próprio rumo da vida e ir-se embora daquela casa, livre.

Na manhã seguinte às revelações de Margarida sobre a real identidade dos mortos do álbum de família, a narradora relata ter sido tomada por um sentimento particular, na hora do desjejum:

Quando Margarida trouxe o café, senti os olhos cheios de lágrimas: agora as três estávamos sós. Me veio então uma saudade aguda do café da véspera, quando os mortos do álbum ainda eram felizes. Quando minha mãe era apenas o esboço de uma moça alourada que se chamava Sarah e gostava de música. (p. 45-6)

É o momento da revelação, a súbita consciência de que cada uma das três mulheres se encontrava firmemente trancada dentro de sua concha, encarcerada em sua solidão. A fugacidade do momento em que subitamente um fragmento de verdade

ou de beleza se manifesta Joyce chamou de epifania⁶, tomando de empréstimo o termo teológico. Conforme comenta Harry Levin na sua *Introducción crítica*, uma epifania é uma manifestação espiritual, especialmente a manifestação de Cristo aos Reis Magos, e Joyce acreditava que esses momentos chegam para todos, desde que os saibamos compreender. Às vezes, - diz - levanta-se repentinamente o véu, revela-se o mistério que paira sobre nós e manifesta-se o segredo último das coisas.⁷

O conto "A Janela", de *Antes do baile verde*, apresenta o instante da epifania de maneira ainda mais nítida do que "O Espartilho." Numa casa de tolerância, a mulher recebe um cliente estranho. De aparência estrangeira e ar distraído, sua atenção parece concentrar-se unicamente na janela do quarto, quase nem percebendo a presença da mulher que tenta, desajeitada e ineficazmente, entabular uma conversação, estabelecer uma intimidade. Um só tema domina as poucas frases que diz, a antiga presença de uma roseira prodigiosa ("Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas rosas enormes, vermelhas..." p. 68) que morreu há muito tempo, exatamente um mês depois da morte do moço que ocupava esse aposento, seu filho.

A conversa vai-se compondo, entremeada de hiatos de silêncio. De um lado, comentários triviais da mulher, de outro, frases desgarradas, engrenagens soltas, trechos de lembranças ditos ao acaso pelo visitante. Aos poucos, ela se dá conta da insanidade do homem, apresenta-lhe um pretexto e sai do quarto, para logo depois voltar, seguida de enfermeiros do manicômio. No momento em que ele é levado para fora, dirige-se, ainda, para a mulher:

Ele teve um último olhar para a janela. Depois voltou-se para a mulher, descalça e encolhida num canto. Falou tão baixo que só ela pôde ouvi-lo.

- Por quê? ... (p. 73)

A pergunta, em tom de cumplicidade, desperta alguma coisa nessa mulher acostumada a conversar banalidades e a simular emoções que não sente, por ofício. Ao invés de juntar-se ao coro de suas colegas que invadem o quarto, excitadas diante do invulgar acontecimento, inesperadamente põe-nas para

fora:

Repentinamente a mulher pareceu despertar no canto onde se encurralara. Abarcou as três mulheres num olhar enfurecido. Empurrou-as para fora do quarto:

- E chega, ouviram? Chega! Vão-se embora, me deixem em paz!

- Mas que bruta! A gente estava só querendo...

- Chega! gritou ela, fechando os punhos. - Saíam todas, vamos, você aí também, saia... Saia! (p. 74)

Analisando as epifanias dos contos de *Dublinenses*, Umberto Eco pondera que elas, "surgindo num contexto de indicações realísticas e não constituindo senão fatos ou frases normais e comuns, adquirem um valor de emblema moral, de denúncia de certo vazio e inutilidade da existência."⁸ A atitude assumida pela meretriz após a saída do homem denota a ocorrência do mesmo fenômeno epifânico:

Viu-se no espelho, desgrenhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E, sentando-se na cadeira onde o homem estivera sentado, ficou olhando a janela (p. 74).

O conto finaliza aí. Não sabemos se a epifania vai influir tão decisivamente no personagem a ponto de determiná-lo uma mudança comportamental. A autora deixa propositadamente esse particular em suspenso. Contudo, a julgar pela insistência do tema da metamorfose em sua obra, tudo nos leva a crer que estamos, neste conto, mais uma vez diante de uma metamorfose comportamental em latência, prestes a desencadear-se.

4.1.3. Os Limites da Loucura

Possivelmente a alteração de conduta que mais ressalta no comportamento humano seja a loucura, em todos os seus matizes. Numerosas narrativas de Lygia Fagundes Telles questi-

onam o problema dos limites da insanidade, fronteiras imprecisas, tão difíceis de serem traçadas.

De um modo geral, analisando o "corpus" proposto, pode-se dizer que os personagens envolvidos em um processo alienador chegam a ele de forma voluntária ou involuntária. Um conto já mencionado neste estudo, "Eu Era Mudo e Sô", mostra claramente uma situação insustentável, da qual o protagonista tenta escapar pela porta da loucura. Uma loucura razoável, bem-comportada, com aparência de normalidade, eis a solução. Num tom de leve ironia, a princípio mal percebida pelo leitor, o narrador vai exaltando a graça e a perfeição da esposa, sempre linda, sempre eficiente e solícita. Falta-lhe apenas o dom divinatório:

Adivinhar meu pensamento. Sem dúvida ela chegaria um dia a esse estado de perfeição. E nessa altura eu estaria tão desfibrado, tão vil, que haveria de chorar lágrimas de enternecimento quando a visse colocar na minha mão o copo de água que eu pensei em ir buscar (p. 47).

O ardil da loucura simulada é mais velho que Homero. O lendário Ulisses tentou passar-se por demente para furtar-se ao compromisso de lutar por Menelau em Tróia. Preferia ficar na companhia da esposa e do filho, na tranqüilidade da paz doméstica. Manuel, o narrador do conto, ao contrário, deseja fugir do domínio férreo de sua esposa. Pela fantasia, ou pela ótica especial da neurose, - o texto é bastante ambíguo para permitir as duas interpretações - ele transforma seu lar perfeito num cartão postal:

Guardo o postal no bolso. Fernanda ficou impressa num postal, pronto, posso sair de cabeça descoberta e sem direção: ninguém perguntou para onde vou nem a que horas devo voltar e se não quero levar um pulôver - ah! maravilha, maravilha (...) de repente tudo se imobilizou e virou uma superfície colorida e brilhante, para sempre um postal, um belíssimo postal que superou todos os que já vi em matê-

ria de perfeição. Posso levá-lo comigo, mas como postal não faz perguntas, não preciso dizer por que vou indo delirante rumo aos cais (p. 52-3)

Quando, em sua demência provisória, o protagonista já começava a gozar o prazer de sentir-se livre, a voz de Fernanda chama-o de volta à realidade e ele descobre: "Eu também estou dentro do postal" (p. 53). Dentro do postal belo, colorido, brilhante e sem vida.

Uma nuance da alienação voluntária são os casos de amnésia verificáveis em "A Fuga" e "O Noivo". No primeiro conto, Rafael sente-se preso a algum acontecimento terrível, do qual quer fugir, e que não consegue recordar de maneira alguma. Irresistivelmente atraído de volta à sua casa, descobre ser a sua própria morte o funesto acontecimento. A amnésia funciona como um rebelamento de sua individualidade, tão jovem que era, maravilhado com a vida e com o recém-descoberto amor, lutando tenazmente para se desvencilhar dos grilhões da morte. Nesse duelo, a morte sai vencedora. Entrando em casa, depara-lhe um caixão e "Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro" (p. 71).

A amnésia consiste numa modalidade do tema do personagem e de seu duplo, que já se teve oportunidade de comentar neste estudo. A peculiaridade consiste em o duplo ser invisível, ser o poderoso inconsciente que delibera eliminar algum dado desagradável do nível da consciência. Inconscientemente o indivíduo bloqueia aqueles fatos que ele, conscientemente, com tanto esforço procura lembrar. Isso acontece com Miguel, protagonista de "O Noivo", que desperta no dia de seu casamento, quase na hora do início da cerimônia religiosa. Sente-se vítima de uma conspiração, pois não se recorda absolutamente de estar comprometido com ninguém, muito menos de ter anuído em casar-se nesse dia. Enquanto se veste para a ocasião, passa em revista suas memórias:

Lembrava-se de tudo, sim, de tudo menos do casamento. Só essa faixa da memória continuava apagada, só nesse terreno a névoa

se fechava indevassável. Nomes, faces. A começar pela noiva feita de nada, diluída no éter (p. 181).

Deixando-se conduzir por um prestativo amigo, "num andar de autômato", Miguel enfrenta a igreja e os convidados. Quando surge a noiva toda envolta em véus, o mistério se aclara apenas para o protagonista, que a reconhece mas não repassa para o leitor a identidade da jovem.

Se nos contos até agora mencionados a modificação comportamental expressa pelo desligamento da realidade ou pelo desligamento de frações da memória obedeceu a impulsos voluntários, oriundos de níveis conscientes ou inconscientes, em diversos outros contos integrantes do "corpus" em estudo verifica-se a instalação de um processo alienador involuntário. Em alguns casos, mesmo, percebe-se que a alienação se instala a contragosto do personagem, como um inimigo.

No conto "A Testemunha" ocorrem simultaneamente um estado de descontrole e o esquecimento desse estado. Miguel inquire a Rolf, seu amigo: "- O que aconteceu ontem à noite. Você sabe o que aconteceu ontem à noite. Devo ter tido um acesso. Não vai me dizer?" (p. 26). A amnésia é voluntária, se bem que inconsciente, mas o "acesso", provavelmente cíclico, deve ser involuntário. Nesta narrativa, o conflito que o protagonista se empenha em resolver não é saber os fatos acontecidos, mas antes eliminar a testemunha de seu desvario.

Em "A Janela", verificou-se que a mulher tomou o lugar do demente, sentando-se frente à janela, no final da narrativa. Ao assumir-lhe a atitude, presume-se que também tenha adotado sua postura diante da vida. Implicitamente o texto sugere, nesse desfecho, que a alienação do homem, preso às cores e aos aromas de uma roseira extinta, era menos absurda do que o ofício dessa mulher. O conto "A Consulta" traz de novo o mesmo tipo de situação, porém com os papéis invertidos. Desta vez, o demente toma o lugar do médico, sentando-se em sua cadeira.

A narrativa desenvolve-se num clima quase jocoso. O médico de uma clínica precisa dar uma saída rápida e, como a

secretária não aparecera, convoca um dos pacientes que julga quase curado para atender possíveis telefonemas em seu gabinete até sua volta. Assim que Max, o paciente, se instala no lugar do médico, surge à porta o cliente das quatro horas, que decide antecipar a consulta e toma o demente pelo doutor Ramazian. Seu problema é fobia pela morte, até mesmo as palavras a ela relacionadas transformaram-se em tabu para ele. Max aconselha-o a enfrentar o medo, encará-lo: "... é preciso destruir os fantasmas indo de encontro a eles, desvendá-los, meu caro, sabe o que é desvendar? É levantar o véu e olhar a coisa nos olhos. Nos olhos!" (p. 113). Diz-lhe que poderia recomendar como terapia um estágio como enfermeiro de hospital, o que seria perder tempo:

- Seria pura perda de tempo, filho.

Por que uma volta tão grande para se chegar ao mesmo fim? No hospital, o senhor iria se acostumando com - posso falar a palavra? - com a morte e de tal jeito que acabaria se afeiçoando à idéia. De simples admirador passaria a ser seu amante(...). Mas não parava nisso, a identificação seria tão profunda que de repente ia querer se matar. Melhor então que se mate já.

- Doutor?!

- Imediatamente. Saia e se mate, é uma ordem (p. 114).

4.1.4. A Decadência Moral

Quais os limites da loucura? O paciente, ao que parece, em momento algum desconfiou do equívoco. O inconsciente de Max, porém, ciente da intromissão indevida, diligentemente apaga de sua memória esse quarto de hora, lançando-o no esquecimento.

A narrativa "Os Objetos", vista em outra seção deste estudo, também questiona a loucura. Quem dá o veredito sobre a saúde mental de Miguel é o sogro, que representa o pensamento convencional da sociedade. Sentindo o esmorecimento do afeto da esposa e a pressão do sogro para interná-lo ("... ele quer que você me interne e você está resistindo, mas tão sem convicção" p. 6), decide pôr um fim à existência.

Lagarto Amarelo É interessante observar que, aos olhos do sogro de Miguel, sua loucura fica comprovada quando o vê andando de pernas para o ar - "Estou entrando de cabeça para baixo, andando nas mãos, plantei uma bananeira e não consegui voltar" (p. 6). O conto "W M" retoma essa mesma imagem. Wanda ensina o irmão a ler e explica-lhe que o "W" é igual a um "M", basta saber vê-lo:

Aprendi o *eme* com facilidade mas resisti ao *dãblio*, me lembro como ela ria quando minha língua enrolava no *blio*. Mas o *dãblio* não passa de um *eme* de cabeça para baixo, explicou enquanto escrevia um grande W seguido de um M - não é simples? Dei uma cambalhota e fiquei plantado nas duas mãos, assim, Wanda? É uma letra assim? Ela me segurou pelos pés, apertou-os contra o peito (p. 65).

Que é a loucura, afinal, se não a sensatez de pernas para o ar? O texto, que é tão ambíguo quanto os limites entre a sanidade e a demência, descreve a trajetória dos dois irmãos "descendo até o fundo" e a tentativa desesperada de subir de novo à superfície, num exercício tenaz e penoso, como o do menino ao desenhar a custo os sucessivos *dãblios* e *emes*. Outros aspectos dessa narrativa serão retomados nas seções seguintes.

4.1.4. A Decadência Moral O tema da queda, que vai dominar os processos de degradação dos personagens do "corpus" em estudo, concretiza-se em diversas narrativas no comportamento anti-social assumido pelo protagonista, ferindo os padrões morais vigentes. Poderíamos reunir os comportamentos anômalos em três grupos: os personagens que se deixam arrastar pelos chamados "pecados capitais"; os agressores que se tornam assassinos; e os personagens cujas manifestações amorosas fogem aos padrões considerados normais.

De todo o "corpus" estudado neste trabalho, duas narrativas centralizam-se nitidamente sobre o eixo de dois defeitos humanos, a inveja e a preguiça. São os contos "Verde

Lagarto Amarelo", do qual já se comentou a relação dos irmãos inimigos e o aspecto peculiar assumido pela metamorfose do protagonista, e "Gaby", um texto longo que faz parte da coletânea *Os sete pecados capitais*, reunindo escritos de diversos autores⁹.

Em carta dirigida a Guillermo de la Cruz Coronado, a propósito do cotejo que ele fez entre "Verde Lagarto Amarelo" e um romance de Unamuno, Lygia Fagundes Telles esclarece:

Voltando ao meu conto: quero lhe confessar que esse tema, o da inveja, sempre me fascinou demais. Quando o escritor Mário da Silva Brito me convidou para participar de um livro, *Os sete pecados capitais*, e me pediu uma novela sobre a Preguiça, imediatamente perguntei-lhe se *A Inveja* já tinha dono. Já, já tinha, eu teria mesmo que escrever sobre a mãe dos pecados. O que fiz, a novela chama-se "Gaby" e é a história de um gigolô (...) Mas fiquei assim frustrada porque no fundo, lá no limbo, já nascia em treva e miasmas a idéia desse conto (isso foi em 1960) que só nove anos depois vim a escrever (...) ¹⁰

Pela técnica da mescla dos planos temporais, entre-meando trechos do passado às cenas do presente, sabemos que a inveja destilada por todos os poros de Rodolfo, o verde lagarto amarelo, e concretizada na metáfora do suor: "suor medonho que não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão" (p. 130) tem suas raízes na infância. O contraste clamoroso entre o aspecto físico dos dois irmãos é a provável causa da preferência que a mãe parece demonstrar pelo filho mais novo. Criatura delicada, a mãe "gostava das belas palavras, das belas imagens" (p. 130), das coisas limpas e ordenadas. Aborrecia-se ao ver como Rodolfo era incapaz de manter-se asseado:

... Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra e não manchar-se

conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Mas eu logo me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. (p. 139)

Evidentemente, nesse relato, numa típica visão infantil, defeitos e qualidades foram ampliados sensivelmente. A escala de valores da mãe, prezando tanto a limpeza, fez com que o filho mais velho cultivasse uma imagem depreciativa de si mesmo e alimentasse, nas profundezas de seu ressentimento, uma inveja mórbida, raiando o ódio, contra seu irmão. Eduardo, por sua vez, por não ter sofrido censuras nem carência afetiva na infância, parece nem dar-se conta do complexo e da inveja de Rodolfo, mostrando-se sempre afetuoso em suas relações com o irmão.

A inveja que Rodolfo sente por Eduardo, diferente-mente da que Cain sentia por Abel, não tem por objetivo elimi-ná-lo, mas visa antes a tomar o seu lugar, como Jacó fez com Esaú. Na infância, queria ser o outro no coração da mãe e na mesa farta, livre de dietas. Mais tarde, quis ser o outro no coração de Ofélia. Amores e sofrimentos escondidos, ignorados por Eduardo. Até nos seus sonhos de adulto, quando tenta rea-ver o amor da mãe, é com alguma característica do irmão que busca conseguir isso:

... sonhei com a casa mas já faz tem-
po (...)

- Mamãe apareceu no seu sonho?

- Apareceu. O pai tocava piano e ma-
mãe...

Calei-me. Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levanta-vam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lus-tre quando de repente o suor começou a escor-rer, escorrer.

- Ela estava viva?

Seu vestido branco se empapava do meu suor amarelo-verde mas ela continuava dançando,

desligada, remota.

- Ela estava viva, Rodolfo?

- Não, era uma valsa póstuma - eu disse. (p. 130-1)

Enquanto a inveja de Rodolfo é secreta, dilacerando-o por dentro, degradando-o perante si mesmo, a preguiça de Gaby é tão evidente que irrita até mesmo o garçom do bar que frequenta:

... Um besta esse daí. Por que não explicava direito as coisas? Sempre esse costume de deixar tudo pela metade. Calmo, sim. Mas também não precisava ficar estatelado ali no balcão, bebendo um golinho de hora em hora. E aquela fala mole de Marlon Brando, ô tipo! (p. 123)

Em *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles, comentando os pecados capitais, diz, a respeito do preguiçoso:

... ele não odeia nem ama, a paixão é laboriosa, exige fervor e o preguiçoso nunca esquentava. Não se define nem define: contorna: Na imobilidade se defende dos prazeres da cama e da mesa. No alheamento que chama de privacidade, se guarda. Música suave, que não seja solicitante. Pessoas que não façam perguntas, ele que nem sequer termina as frases, os gestos. A graça das coisas incompletas no ar... Vem a mosca obumbrada, pousa na sua face e ele afasta a mosca com um movimento brando mas quando ela volta uma segunda vez ele deixa ficar deixa ficar. ¹¹

A descrição ajusta-se como uma luva ao protagonista de "Gaby". A atenção dispersiva e o pensamento fragmentado espelham-se na sintaxe particular de suas frases, cheias de elipses e de pausas. Até mesmo o nome é elíptico, de Gabriel passou a Gaby. Indolente ao falar, mover-se, pintar e amar, deixa frases incompletas, gestos no ar, quadros inconclusos e carícias adiadas. Recusa-se a trabalhar, sob o pretexto de que

é um artista. Em seus quadros, pinta apenas natureza-morta, tudo estático, inerte. "Já vi que o senhor não se interessa por nada" (p. 126), dissera-lhe um professor na escola. Nem por pintura:

Dois contos bastante distanciados no tempo. "Além da Estrada Larga". Enfim, no dia em que os homens descobrirem que melhor do que viver era não viver. Melhor do que pintar, deixar a tela em branco. A perfeição. (p. 131)

Um conformado "enfim!" pontua seu pensamento e sua fala. Seus sonhos não abrigam a mínima ambição, na vida não passa de desatento espectador. Mil vezes repete à namorada Mariana: "não ambiciono nada, querida, nem dinheiro, nem poder, nem glória, nada. Nada" (p. 143). Cultiva um sonho para o presente, uma temporada de ócio nos mares do sul - "Taiti. Areia morna amaciada pela espuma. A vida em estado natural. Mínima" (p. 146); afaga também outro, bastante parecido, para o futuro, um sonho a ser partilhado por Mariana - "Podiam envelhecer de mãos dadas, numa varanda igual à da casa vermelha. (...) Bem quietos na varanda, só o nhêm-nhêm da rede indo e" (p. 130).

Resigna-se suspirando mais um "enfim..." quando a moça, cansada de tanta indecisão, põe um final ao romance, mandando-lhe "uma carta exaltada, as lágrimas borrando os adeuses" (p. 142). Indolentemente abre mão de seus brios de homem e deixa-se ficar com a velha rameira que o sustenta há anos:

Ficaria com a velha cada vez mais velha. Uma fatalidade. Os jogos estavam feitos. Que Mariana fosse feliz onde quer que estivesse com seus olhos tão límpidos. Com suas belas mãos. Um dia. (p. 141)

Em diversas narrativas da autora um dos personagens transforma-se em assassino. Piedade, ódio, ambição, sobrevivência, são muitas as causas que desencadeiam o processo de degradação. O assassinato pode ser perpetrado de maneira direta, ou seja, pela mão do criminoso, ou de maneira indireta, por sua influência através de palavras ou de atos. Um tipo es-

pecial de assassinato pode ser verificado no "corpus" em análise, que é o crime por vingança. Veremos a seguir cada uma dessas manifestações do tema da queda. (p. 216)

Dois contos bastantes distanciados no tempo, "Além da Estrada Larga", de 1943, e "A Presença", de 1977, mostram o mesmo conflito: a presença de um intruso extremamente indesejável, destoando de um grupo homogêneo. A resolução do impasse efetiva-se com a eliminação do importuno, mesmo sendo ele o próprio filhinho recém-nascido, forte e saudável, conforme se vê na primeira narrativa. Lucas somente vê na criança a imagem dos favores que a vida lhe negara. Decide destruir o intruso a bem do grupo, sem piedade e sem remorsos.

O conto "A Presença" retrata uma situação semelhante. Um jovem chega a um antigo hotel e lá pretende passar uma temporada de férias, uns vinte dias, talvez. O hotel, contudo, tem a particularidade de há muito tempo só abrigar velhos, um "museu-mausoléu", como define o velhíssimo porteiro. Este tenta por todos os meios dissuadir o moço de permanecer ali, pois "se ele não se importava com a presença dos velhos, era bem provável que os velhos se importassem (e quanto) com a sua presença" (p. 217).

Os hóspedes do hotel, destituídos de traços individuais no contexto narrativo, formam um bloco homogêneo que se ressentem da presença, ali na sua frente, de tudo quanto perderam com a instalação da velhice:

Uma tênue cinza baixara sobre suas cabeças. Sobre seus guardados. Agora chegara um jovem para ficar. Para lembrar (e com que veemência) o que todos já tinham perdido, beleza, amor. Um jovem com dentes, músculos e sexo perfeito como um deus, não, não precisava rir, antiga medida de todas as coisas. Essa medida eles esqueceram. Com sua simples presença, iria revolver tudo: a revolução da memória. E passara o tempo das revoluções, ninguém queria renovar mas conservar. Assegurar essa sobrevivência, o que já significava um verdadeiro heroísmo, os mais fracos tinham morrido todos. Restaram es-

ses, empenhados numa luta terrível porque dissimulada, eram dissimulados - será que estava sendo claro? Não eram bons. (p. 218)

Como no outro conto, em que Lucas e seu filho mais velho, conivente com o crime do pai, tornaram-se impiedosos pelo duro esforço da sobrevivência diária, também esses velhinhos, "por mais tolos que (...) pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se afiava na pedra da morte" (p. 219). Mais uma vez processa-se uma anti-seleção, o reverso do que acontece na natureza: o forte, o belo, o saudável é eliminado, os doentes e alquebrados permanecem. Uma dupla visão pode ser utilizada para julgar esses eventos. Do ponto de vista tradicional, ocorre uma evidente degradação de Lucas e do aleijadinho bem como do grupo de velhos hóspedes, visto terem-se tornado assassinos de vítimas indefesas. Do ponto de vista deles próprios, no entanto, o que aconteceu não foi exatamente um crime, mas um artifício justificado de auto-preservação, uma questão de sobrevivência.

No conto "A Testemunha", também existe a necessidade de um intruso ser eliminado. Contudo, não se trata de uma questão de defender um direito à vida, mas de livrar-se de alguém que sabe demais. Rolf esteve em casa de Miguel, e presenciou um de seus acessos. Miguel, preso de amnésia, desconfia que cometeu alguma loucura, pois de manhã encontrou o relógio de parede despedaçado, o lençol em frangalhos, desordem na cozinha e o gato sumido. Pressiona o amigo para que lhe conte o que fez, mas Rolf esquiva-se, alegando não ter acontecido nada:

- Mas veja, Rolf, esqueci por completo o que aconteceu ontem e isso não teria a menor importância se não fosse você. Você é esta ponte. A única ponte que me liga à véspera (p. 30-1)

Fingindo amarrar o sapato, abaixa-se, agarra o outro por detrás e joga-o dentro do rio. De simples neurótico passa a assassino. um degrau mais baixo na escala de degradação.

O assassinato por piedade, a eutanásia, é sugerido

na narrativa "O Jardim Selvagem", um texto que tem no foco narrativo a fonte de toda sua ambigüidade. Os eventos são relatados ao leitor por um personagem secundário, Duchá, uma menina entrando na adolescência, fantasiosa ao extremo, como se costuma ser nessa idade. Ela não chega a testemunhar os fatos, mas toma conhecimento deles por meio das tias ou da empregada da casa, interpreta-os à sua maneira, acrescenta conclusões pessoais e, assim arranjados, repassa-os para o leitor. Com um narrador tão pouco confiável, naturalmente o conto vai apresentar uma atmosfera de densa ambigüidade.

A história gira em torno de Daniela, a "nova tia" de Duchá, uma moça diferente, "que tomava banho pelada debaixo da cascata, não tirava a luva da mão direita e era comparada a um jardim" (p. 52-3). Recentemente casada com Ed, o tio solteiro, ela é o assunto da família. Tudo que lhe diz respeito interessa a Duchá, ávida por conhecer essa tia que nunca viu. Impressiona-se com o relato da empregada de Daniela, que conta como ela matou o cachorro doente, com um tiro:

- Bem no ouvido. Encostou o revólver na orelha e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio que estava na cidade. (...) Perguntei depois, mas por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso. (p. 54)

Pouco tempo depois chega a notícia de que o tio Ed está muito doente, Daniela serve-lhe de enfermeira com dedicação extrema. Quando a segunda notícia, a do suicídio de Ed, colhe a todos de surpresa, Duchá, tirando suas conclusões, indaga: "Um tiro no ouvido?" (p. 56). À pergunta da empregada sobre se teria sido por causa da doença, assente:

- Acho - concordei (...) Pensei agora em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser. (p. 56)

Para todos a imagem que ficou foi de um suicídio, porém o que a narradora sugere ao leitor é assassinato, ainda que sob a forma de eutanásia¹². Novamente temos uma situação ambivalente, em que o assassino não se considera como tal. Sua degradação só é visível sob a ótica das convenções sociais.

Um caso especial de assassinato é a trama de vingança, em que o agressor não se reconhece assassino, mas apenas o retribuidor de um malfeito. Em outras palavras, ele assume uma posição ambígua; agride mas não se considera agressor. Agressor, no seu ponto de vista, é a vítima. Ele próprio é o justiceiro, aquele que aplica a lei, devendo, por isso, seu feito ficar impune. No "corpus" em apreço, ocorre um caso de vingança prestes a desencadear-se, no conto "Meia-Noite em Ponto em Xangai" e outro de vingança levada a cabo, no crime perfeito de "Venhar Ver o Pôr do Sol".

"Meia-Noite em Ponto em Xangai" parece ser simplesmente um diálogo ocioso entre uma cantora lírica e seu empresário depois de uma bem sucedida apresentação num teatro chinês, antes da Revolução Cultural. Madame está findando um relaxante banho de imersão quando o empresário chega. Para ser galante, Stevenson diz-lhe que bem gostaria de ser o criado chinês para levar-lhe a toalha e os sais durante o banho. Ao que ela retruca:

- Nem queira ser isso, meu caro...

Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu pequinês? É tão bom assim, fico tão à vontade. Acho que vou encaixotá-lo com a minha bagagem, meus criados andam impossíveis. (p. 65)

Ao longo da conversa, continua referindo-se aos chineses com ironia e desprezo. Quando o homem vai embora, Madame senta-se diante da janela na penumbra e subitamente presente que não está sozinha. Sabe que o criado está também ali, desta

vez não como mera peça do mobiliário, mas como uma presença ameaçadora. O conto interrompe-se antes de que qualquer coisa aconteça, mas a atmosfera está tão carregada de suspense que parece inevitável a ação do vingador silenciando a voz do estrangeiro opressor de seu povo.

A mesma ordem é dada por Luísiã a seu fiel amante, no conto "Venha Ver o Pôr do Sol" relata uma vingança passional. Basicamente, a vingança "consiste, não mais em restituir à vítima o equivalente ao dano sofrido, mas em infligir ao agressor o equivalente ao prejuízo causado"¹³. A ofensa que Raquel infligiu em Ricardo deve ter sido gravíssima, pois ele lhe reservou como castigo a pena de morte lenta por emparedamento. Em nítida semelhança com o conto "O Barril de Amon-tillado", de Edgar Allan Poe, a autora constrói sua trama sobre o padrão narrativo da cilada, onde o agressor simula um comportamento enquanto dissimula as verdadeiras intenções. Neste texto, Ricardo simula sentir ainda o mesmo encantamento de antes por Raquel, ao mesmo tempo em que dissimula sua intenção de vingar-se dela. O papel desempenhado com perfeição leva a vítima a cair no erro de deixar-se aprisionar na catacumba do velho jazigo, supostamente da família de Ricardo.

Ricardo executa o crime perfeito, sem vestígios, sem testemunhas, sem levantar suspeitas. Aos olhos da sociedade, um crime passional, o amante rejeitado degrada-se transformando-se em assassino da mulher desdenhosa. A seus olhos, contudo, é o justiceiro que aplicou à mulher infiel a pena merecida. O conto, que repousa sobre um sem-número de ambigüidades, traz, com referência ao tipo de crime, uma ambigüidade a mais: Ricardo não chega a assassinar a moça, propriamente, apenas encerra-a viva num jazigo. A fome, a sede, o desespero, a falta de oxigênio hão de matá-la. Portanto, seu delito situa-se na fronteira entre o assassinato direto e o indireto, na classificação que propusemos para esta secção.¹⁴

Em algumas narrativas, o assassinato acontece por influência de alguém, é o assassinato indireto. Já se verificou isso, por exemplo, em "A Consulta", quando Maximiliano, simulando ser o médico, prescreve para o angustiado paciente que o procura:

... Sô com a morte se cura o medo

da morte. Mate-se. Não quer se libertar? Pois lhe ordeno a libertação, está salvo, mate-se (...) - Saia e se mate em seguida. Uma boa morte para o senhor (p. 114).

A mesma ordem é dada por Luisiana a seu fiel amante, no conto "Apenas um Saxofone", ainda que o tom irônico seja aqui substituído pelo dramático e a amnésia, pelo remorso. Roldo pelo remorso também fica Matias, de "O Avô", quando descobre a verdadeira face do moribundo, pois prepara-lhe a cilada movido pela ambição:

... E se tudo estivesse escuro e se o avô, quase cego como era, sem a bengala, atravessasse o quarto com aqueles passos firmes? ... O alçapão aberto, disfarçado nas sombras... Um acidente! (p. 120)

Tudo se passa conforme o previsto, menos o ódio que sentia pelo velho, subitamente transformado em amor, trazendo a consciência da degradação e o remorso implacável.

De todas as formas de conduta consideradas anti-sociais, a mais conflituosa é, sem dúvida, o incesto. Jung esclarece que a libido regressiva, introvertida por uma necessidade interior ou exterior, sempre reanima as imagens materna e paterna, restabelecendo aparentemente a relação infantil que outrora existiu entre mãe e filho, ou entre pai e filha. Acontece, porém, que essa relação já não é mais possível, visto que a criança se transformou em adulto e sua libido contém, agora, inevitavelmente, a marca da sexualidade. Como o intercâmbio sexual com o progenitor é tabu, o incesto reveste-se de uma aparência disfarçada, apresentando-se sob a forma de linguagem simbólica.¹⁵

Em três dos contos que compõem o "corpus" deste estudo podem observar-se tendências incestuosas no comportamento do protagonista: "Correspondência", "Verde Lagarto Amarelo" e "W M". A relação incestuosa mais característica é a que se estabelece entre mãe e filho, porém em nenhum desses contos ela se apresenta dessa forma nítida, antes, disfarça-se através de um processo de transferência. Jung lembra que um mecanismo muito comum é a transformação da mãe em outra pes-

soa, ou, ainda, o seu rejuvenescimento.¹⁶ Veremos que Lygia Fagundes Telles utilizou os dois artifícios simultaneamente, transferindo a imagem da mãe para outra mulher mais jovem, pertencente ao círculo familiar. "Correspondência", um conto de 1949, é uma narrativa epistolar, reunindo sete cartas trocadas entre Eliezer e sua irmã Natércia, enquanto esta se encontrava convalescendo numa cidade serrana, e finaliza com uma carta de Letícia, amiga de ambos. As missivas de Natércia dispensam ao irmão um tratamento afetuoso e admirativo, bem de acordo com a moça que vê no irmão intelectual um apoio firme e um exemplo a seguir. Em toda a correspondência que lhe envia, procura despertar seu interesse por Letícia, ansiosa para que o irmão corresponda ao amor da amiga. Como se vê, de parte de Natércia nada mais existe além de uma amizade fraterna.

Nas cartas de Eliezer, contudo, o afeto transcende os limites fraternais. Alternam-se as recomendações de pai e o êxtase de namorado:

... Tem tomado as injeções? Natércia, sua carta cheirava a fumo... Você está fumando e o médico proibiu. Por que não o obedece ao menos durante este mês?

... Você é profunda e séria porque você é a Beleza. E a Beleza é sempre a essência. Tudo o mais é discutível, tudo o mais se esboroa em suposições. A Beleza é a luz de Ariel, Natércia. Agora você está longe. E com você longe fico mais escuro do que Caliban (p. 90).

Tudo poderia não passar de zelo de irmão mais velho, se não fosse a reação que ele tem ante a carta de Natércia dando a entender que está encantada com um pianista francês recém-chegado. Eliezer responde-lhe com três cartas, todas datadas do mesmo dia, mas em estados de espírito totalmente contraditórios. A primeira delas parece de um namorado despeitado, que quer disfarçar pela ironia a dor de sentir-se marginalizado: "Suponho que ficará aí o mês todo, não? Muito bem, Natércia. Não vejo mesmo necessidade de você voltar tão cedo." Acrescenta que a tranquilidade reina tanto em sua casa como em

seu espírito e que a cada dia descobre "novos encantos na vida contemplativa" (p. 94).

A segunda carta, escrita à tarde, abandona de todo a ironia e adota o tom benevolente do irmão compreensivo, desprezado e altruísta - a imagem que ele sente corresponder à idéia que Natércia faz dele: "... faz bem em se distrair, minha querida. Sempre acreditei que são mais rápidas as convalescenças alegres. Então, fez muitas amizades?" (p. 95). Indaga pelo "petit Maurice", conta os progressos que seu livro vem tendo, as visitas alegres que recebeu, detalhes da casa, do gato, do jardim. Uma carta equilibrada de um homem em paz consigo e com o mundo.

De madrugada, no entanto, abandona a representação penosa e enfrenta mágoas e ciúmes, extravasando seu coração em um longo adendo à carta anterior. O tom é desesperado, confessa que está sem ação desde a sua partida:

Sinto-me prostrado. Inibido. Não posso trabalhar, não posso ler. E fico perambulando como um fantasma de um lado para outro, de um lado para outro. Natércia, não sei o que está se passando comigo. Só sei que gostaria muito se você voltasse. A pereira não está florida e o céu está cinzento. Ulisses continua sumido e a casa é um poço de gelo. Tudo o que eu disse antes era mentira. Há apenas uma verdade: estou desarvorado e preciso muito de você (p. 96-7).

Uma declaração de amor não poderia ser mais clara. Natércia, no entanto, apenas deduz que ele está "numa daquelas suas crises" (p. 98). Decerto estudou demais e alimentou-se de menos. "Resultado: esgotamento." Relata-lhe, então, arrebatada, que encontrou o amor em Maurice, que é correspondida e vão casar-se imediatamente e depois rumarão para a França. Depois dessa carta, Eliezer não escreve mais.

O caráter de tabu atribuído ao incesto torna-o impraticável: "em vista de que deva ser evitado em todas as circunstâncias, produz-se forçosamente a morte do filho-amante"¹⁷, ou do irmão-amante, ou, ainda, do pai-amante, se descobrirmos

as sucessivas máscaras que Eliezer impôs à situação, fixando sua libido sobre Natércia (imagem rejuvenescida da mãe) e assumindo atitudes protetoras para com ela (transferindo para si a imagem de pai). Não é estranho, portanto, que o desfecho do conto, narrado na última carta pela amiga Letícia, seja trágico:

... esta madrugada Eliezer afogou-se no mar. Afogou-se, sim, afogou-se, é melhor que você saiba já, ele afogou-se no mar. (...) Eliezer chegou à praia vestido. Ficou um instante imóvel e em seguida foi indo pelo mar a dentro e sumiu (p. 100).

O objetivo da relação incestuosa, lembra Jung, não é a coabitação, "mas a peculiar idéia de voltar a ser criança, de voltar à proteção dos pais, de introduzir-se na mãe e ser novamente parido por ela"¹⁸. Ora, em vista disso, é muito compreensível que o personagem tenha escolhido exatamente a forma de suicídio descrito na carta, uma evidente maneira simbólica de regressar ao útero, ao envolvente mundo aquático do "amnios".

Em "Verde Lagarto Amarelo", ao contrário do que acontece em "Correspondência", a fixação infantil do protagonista pela imagem da mãe está nítida mas a transferência da imagem materna para outra mulher mais jovem, objeto de sua afeição, está esmaecida. "Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?" (p. 132) - pensa, a certa altura Rodolfo. Quando o irmão lhe participa que será o padrinho de seu filho que está por nascer, acrescenta mentalmente: "Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era amável?" (p. 133). A insistente volta à infância e a seu sentimento de rejeição no relacionamento com a mãe possibilita a superposição das imagens de Laura, a mãe, e de Ofélia, a cunhada. Esse mascaramento não está longe do havido em "Correspondência", já que, integrando-se à família, a cunhada passa a ocupar o lugar de uma irmã.

O conflito incestuoso costuma resolver-se pela morte, conforme se viu, ou pela auto-castração, que pode ser efetiva, como no culto mítico de Atis-Cibele, ou simbólica, pe-

lo "sacrifício da instintividade, em especial a sexualidade, a título de medida preventiva ou expiatória contra a tendência ao incesto"¹⁹. Justifica-se, dessa maneira, a continência dos celibatários protagonistas dos dois contos em estudo. Rodolfo diz: "Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho" (p. 127). Na partilha dos bens deixados pela mãe, Eduardo quer dividir tudo igualmente, mas o irmão recusa sua parte. O outro observa: "Amanhã você pode se casar também, não pode?" (p. 131) e a resposta que o narrador lhe dá é que isso nunca vai acontecer. Evidentemente, a menos que Rodolfo se liberte dos traumas de infância e deixe de ver na cunhada a figura desejada da mãe.

Em "W M" tudo fica envolto na ambigüidade que permeia personagens e situações igualmente. A mãe é uma artista, preocupada apenas consigo mesma, e o papel que lhe é devido transfere-se para a filha Wanda:

Cinco anos mais velha do que eu e tão mais desenvolvida, nesse tempo vivíamos numa casa luxuosa, mamãe era uma artista importante e bonita, com muitos homens em volta. tantos empregados mas era Wanda quem cuidava de mim, quem me contava histórias. Quando resolveu me ensinar a ler, comprou um quadro-negro e uma caixa de giz de todas as cores, nos intervalos, eu desenhava. (p. 65)

Assumindo o papel de mãe, Wanda favorece o surgimento de uma relação de caráter incestuoso entre os dois, carentes que ambos eram do afeto materno: "Evitava Wanda porque Wanda ficou moça, não suportava. E me evitava porque eu era parecido com meu pai, aquele que um dia saiu para comprar fósforos e nunca mais apareceu" (p. 66). O narrador arranja uma bela amante chinesa, quase menina ainda, e Wanda simula grande contentamento:

Falei sobre o meu pobre amor chinês que achei na zona e ela me abraçou e rodopiou comigo, então eu tinha um amor? Quis conhecê-la imediatamente. Depois, eu prometi, depois eu trarei ela aqui. Foi buscar uma garrafa de vi-

nho para comemorar: se eu estava amando, ela também amava porque a única coisa que podia nos salvar (me encarou com gravidade) era o amor. (p. 69)

A partir daí, a ação torna-se mais e mais ambígua. Cenas de violência sucedem-se e o agente não pode mais ser distinguido, se é Wanda ou se é o próprio narrador. A rival chinesa acaba sendo eliminada e o conflito incestuoso continua, apenas não se sabe se a nível demencial ou real. Wanda existe? Existiu alguma vez ou é simplesmente uma projeção idealizada da imagem da mãe indiferente? São perguntas que ficam sem resposta.

Bem mais frequentes do que o incesto, os casos de leviandade e de prostituição multiplicam-se em numerosas narrativas do "corpus" em estudo. Há as prostitutas por profissão, como a de "A Janela", ou as mulheres da pensão de "O Tesouro" e de "Um Coração Ardente". Entre elas, existem, por exemplo, as muito jovens, recém-iniciadas na profissão, como Mimi, de "Há um Grilo sob a Janela", ou a suicida de "Um coração Ardente". Revoltadas ou assumidas, elas são, a cada passo, o registro da degradação como forma de sobrevivência.

Descartado o envolvimento de dinheiro, os diferentes casos de leviandade relatados nos contos da autora não comportam a atenuante da necessidade financeira, causa e origem de numerosas histórias de prostituição. O que motiva uma mulher a ser promíscua? Entre as diversas narrativas que apresentam personagens com esse tipo de comportamento, destacam-se três: "A Medalha", "Olho de Vidro" e "O Moço do Saxofone", contos onde já se observaram outros aspectos aqui.

O comportamento de Adriana, protagonista de "A Medalha", é, até certo ponto, infantil, pois ela lança mão de todos os recursos para agredir sua mãe. Esta, por sua vez, ao revidar as investidas da filha, busca de fato ferir o marido, já falecido, através da filha, vicariamente. O diálogo entre as duas é ácido, corrosivo:

- Cínica. Igualzinha ao pai. Ele ia achar graça se te visse assim, aquele cínico,

(...)

Você é igual, Adriana. O mesmo jeito esparramado de andar, a mesma cara desavergonhada...

- Ele era bom.

- Bom! Aquilo então era bondade? Hem? Um vagabundo, um irresponsável viciado em bolinhas, igualzinho a você! (...) ... sabe o que é caráter? É o que ele nunca teve, é o que você não tem. Na véspera do casamento...

- Na véspera ou no dia seguinte, que diferença faz? (p. 10)

A agressão também se processa no plano simbólico quando, no desfecho da narrativa, Adriana pendura no pescoço do gato a medalha de ouro usada por sua mãe e sua avó no dia do casamento, e que ela deveria usar na cerimônia de suas bodas. Aliás, é significativo o fato de, em lugar de simplesmente jogar fora a joiá, ela ter pendurado num gato. O gato é um animal representativo da libido, da sensualidade e da liberdade. Nos três contos acima mencionados, as mulheres são comparadas a gatas: Adriana tem um "jeito esparramado de andar" (p. 10); Ivone, de "Olho de Vidro", sai do hotel onde deixou o amante "sem pressa, com aquele andar de gata dorminhoca" (p. 103); a mulher do moço do saxofone ostenta "o arzinho de gata de telhado" (p. 37). Metaforicamente, processam-se mais uma vez as metamorfoses física e comportamental simultâneas.

No conto "Olho de Vidro" não ocorrem agressões abertamente. Ivone tem seus casos, mas disfarça-os bem. É casada e mostra-se bastante dedicada ao marido, o detetive que narra a história: "Quando eu tive tifo, não arredou pé do meu lado (...) não comia, não dormia, ali do meu lado, enxugando minha testa, me cobrindo" (p. 166). Se o trai, certamente não é para agredi-lo, à maneira de Adriana. Do ponto de vista das convenções sociais, marido e mulher deixam-se igualmente levar por um processo de degradação comportamental - ela, por sair com outros homens; ele, por não tomar uma atitude drástica com relação ao fato.

O narrador conta que iniciou sua carreira de deteti-

ve depois de seguir sua própria mulher e surpreendê-la em adultério. Foi o primeiro caso que seu "olho de vidro" desvendou. "Quem tem telhado de vidro...", diz o provérbio, contudo, o narrador, com um telhado tão frágil quanto o proporcionado por Ivone, resolve justamente pôr a nu os telhados dos vizinhos, enquanto finge que não vê o que acontece sob o seu. Ganhar a vida investigando as fraquezas alheias não deixa de ser também uma forma de degradação comportamental, o secreto prazer de constatar a corrupção, de conviver com ela, de fazer dela um objetivo a perseguir.

Descobrindo a infidelidade de Ivone, o narrador fala mentalmente consigo mesmo, enquanto se debate na dúvida, indeciso se deve matar a esposa ou simplesmente mandá-la embora:

... é mais sugestivo do que expresso. Em "Tigrela", por exemplo, configura-se um "Devo matá-la agora!" - dizia a mim mesmo, enquanto ela trançava em meu redor, tirando os pratos do armário, era folga da criada. "Agora! Já!" - repetia, apertando o revólver no bolso. Mas, por mais que me desse essas ordens, a verdade é que eu não tinha a menor vontade de matá-la. "Mas ela te traiu, TRAIU!" E, quando me vinha essa palavra, eu como se que despertava, só essa palavra conseguia me sacudir daquela miserável apatia. "Você também não a traiu? Vamos, responda!" - perguntei a mim mesmo. "Traí, é claro. Andei até com as amigas dela. Mas é diferente" - respondi, erguendo o olhar para o retrato da minha mãe e do meu pai, na parede da sala. (p. 163)

A relatividade da situação evidencia-se na convenção social, que justifica o adultério masculino e condena o feminino. As escapadas de Ivone parecem desculpáveis, já que são proporcionais às de seu marido, ao passo que a aberta promiscuidade da personagem de "O Moço do Saxofone" chega a ser chocante, principalmente porque a única reação do marido é tocar seu instrumento: "Depois ficou deprimido e na depressão se exalta, quase arrastou com o jardim, rasgou meu chameiro, quebrou coisas". (- A mulher engana ele até com o periquito (...). O pobre fica o dia inteiro trancafiado, ensaiando. Não desce nem para comer. En-

quanto isso, a cabra se deita com tudo quanto é cristão que aparece. (p. 34)

Não apenas as mulheres comerciam ou barateiam seu corpo em transações destituídas de amor. Também há personagens masculinos que vivem à custa de mulheres, como o gigolô Gaby e sua velha amante, que compra com presentes e pensão o seu desempenho sexual; ou como o narrador de "A Sauna", que exaure o afeto e os bens da mulher que o ama, fazendo dela um trampolim para subir na vida.

Outro comportamento que foge aos padrões sociais de conduta sexual é o homossexualismo. Nos contos de Lygia Fagundes Telles sua ocorrência é bastante rara e, mesmo quando aparece, é mais sugerido do que expresso. Em "Tigrela", por exemplo, configura-se um caso de lesbianismo, ainda que ambíguo. A atitude de Tigrela para com a dona é de paixão, com todas as nuances de comportamento com que ela se manifesta. Tigrela é ciumenta, mais do que Yazbeck, o antigo amante que punha detetive vigiando Romana. Seu ciúme dirige-se tanto contra homens como contra mulheres jovens:

... disfarcei como pude, mas é esper-
ta, farejou até sentir cheiro de homem em mim.
Ficou uma fera. (p. 98)

... Aninha era a empregada (...). Aceitara Aninha que era velha e feia mas quase agredira a empregada anterior, uma jovem. Enquanto essa jovem esteve comigo, Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfurnada na folhagem, o olho apertado, as unhas cravadas na terra. (p. 95)

Também é despeitada ("Dorme comigo mas quando está de mal, vai dormir no almofadão."), possessiva ("... detesta que eu saia."), agressiva ("... respirou com esforço, afrouxando o laço da echarpe. A nódoa roxa apareceu em seu pescoço."), temperamental ("Depois ficou deprimida e na depressão se exalta, quase arrasou com o jardim, rasgou meu chambre, quebrou coisas"). Como era de se esperar, a chegada repentina de um antigo amante na vida de Romana leva a tigresa às raias do desespero. Um triângulo amoroso desenha-se nitidamente na

relação entre o animal, a dona e Yazbeck, o namorado também ciumento.

Estabelecido o conflito, urge encontrar-se uma solução para eliminar um dos lados do triângulo e instaurar outra vez o equilíbrio rompido. Tigrela, que deseja a todo custo conservar a moça só para si, tenta afastar o amante importuno arrebitando com os dentes o fio do telefone. Descoberta a trama, sua dona decide vingar o malfeito e afastar a tigresa para sempre de seu caminho. Exacerba-lhe o ciúme e facilita-lhe as condições de suicídio:

Deve ter acordado às onze horas, é a hora que costuma acordar, gosta da noite. Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, também ficou aberta outras noites e não aconteceu mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com voz sumida. (p. 99)

O suicídio de Tigrela, esperado para qualquer momento ("... 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."), pode ser visto também como um assassinato indireto. Delineia-se, nesse caso, como uma trama de vingança do tipo de cilada. Aliás, diversos índices remetem o leitor à narrativa "Venha Ver o Pôr do Sol" no excerto seguinte:

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

Quem tiver lido o conto mencionado, reconhecerá nes-

sa transcrição de "Tigrela" o olhar astuto de Ricardo, o pôr do sol prometido a Raquel, a grade de ferro que guardava a entrada da catacumba onde ela ficou aprisionada, a réstia de sol que deveria entrar pela frincha da porta do jazigo, a dissimulação do vingador e a cilada em que a vítima inadvertidamente cai. Situado quase no início do conto, o excerto deixa entrever de maneira sutil o desfecho trágico que espera Tigrela.

A relação homossexual, sugerida ao longo de todo o texto pelos detalhes da convivência das duas, seus hábitos, seus arrufos, seu lazer, confirma-se abertamente no parágrafo final com a revelação da metamorfose de Tigrela, talvez uma tigresa transformada misteriosamente em moça, talvez uma moça disfarçada na narrativa de Romana pela metáfora do animal.

A confirmação da existência de um processo de degradação em Romana faz-se não apenas pelo estabelecimento de uma relação homossexual entre ela e a tigresa, mas também pela sua atuação decisiva como agente indireto da morte daquele ser. Como acontece com outros personagens já analisados, em Romana a metamorfose também processa-se simultaneamente em dois níveis, no físico e no comportamental, conforme atestam as palavras da narradora, bem no início do conto: "Fora belíssima e ainda continuava mas sua beleza corrompida era triste até na alegria" (p. 93).

4.2. Processos de Melhora

Como foi lembrado no início desta parte, a queda supõe uma tentativa de reerguimento. Portanto, com frequência a autora leva a narrativa mais adiante da queda e mostra a trajetória do personagem rumo à reabilitação perante o outro ou perante si mesmo. São os processos de melhora que, para efeito de clareza na exposição, encontram-se aqui divididos em duas espécies, de acordo com o tipo de personagens envolvidos: a expiação, cujos personagens são adultos, e a iniciação, cujos personagens são infantes ou adolescentes. A divisão é meramente metodológica, já que ambos os processos resumem-se num 5, que é o mitológico tema da descida aos infernos:

... todo herói mítico, para aceder à

posse do bem a que aspira, tem que fazer uma descida aos infernos, antes de subir ao céu, para integrar a parte noturna de si e assim poder aceder, inteiro, ou seja, unificado, à posse do bem ou do estado que pretende. Descida aos infernos que pode ser a entrada no labirinto de Creta para matar o monstro, a entrada no ventre da baleia, o apontar de vários perigos, etc (...) o iniciando é despedaçado pelo monstro, ou seja, morre para o seu estado anterior de não iniciado, e acaba por sair, normalmente ao romper do dia, de novo *re-feito*, ou seja, tendo acedido a uma nova qualidade - a de iniciado ou de adulto.²⁰

4.2.1. A Expição Depois da Queda

Um grande número de narrativas da autora enquadram-se no que se poderia chamar de "contos confissionais". São histórias cujos personagens vão pouco a pouco revelando culpas, remorsos, omissões indevidas. É a descida aos infernos, acima mencionada, requisito indispensável para chegar à seguinte etapa do processo de melhora, que é a purificação. A confissão pode assumir várias formas, pouco diferenciadas entre si. Basicamente, a diferença reside no outro, naquele que escuta a confissão. Ela pode dirigir-se diretamente ao leitor, como em "O Cacto Vermelho"; a uma autoridade legal, como em "Helga"; "A Confissão de Leontina"; a um psicanalista, como em "Noturno Amarelo". Qualquer ou a si mesmo, como em "Noturno Amarelo". Qualquer ouvido atento, inclusive o próprio, serve ao propósito de acompanhar o protagonista às profundezas de sua culpa.

A marca característica dos contos confissionais é o foco narrativo em primeira pessoa. Esse recurso, que envolve emocionalmente o leitor e imprime maior verossimilhança ao relato, põe em questão, no entanto, a confiabilidade do narrador.

Em apenas um dos contos que compõem o "corpus" deste estudo o leitor é invocado explicitamente como ouvinte da confissão do protagonista, à semelhança de Machado de Assis. É em "O Cacto Vermelho", uma narrativa longa e dramática de 1949

que lembra muito as sombrias histórias de Edgar Allan Poe. Antes de que qualquer coisa seja esclarecida, o narrador lança um apelo ao leitor para que ouça seu relato com atenção:

Leitor, leitor, percebes, agora? Para minha perdição, todos me perdoaram!

Não, não me olhes com esse olhar maligno e turvo, crê em mim, não te precipites, escuta primeiro, pelo amor de Deus, escuta. Estás pronto para me ouvir? Então fica atento. (p. 190)

A confissão do protagonista reconstitui a história da família, desde seu bisavô, que casara "com a filha do último de seus criados" (p. 191), e que deve tê-la maltratado muito, pois, passado um certo tempo, "numa madrugada ela incendiou as vestes e como um grande pássaro de fogo, precipitou-se de uma janela" (p. 191) após assassinar o marido. Da mesma forma, o avô e o pai tornaram suas esposas infelizes e deixaram a marca da crueldade em seu caminho. A retrospectiva tem o intuito de justificar a metamorfose ocorrida no protagonista após a morte de sua mulher, a quem muito amava. De meigo, passa a insensível, de terno, passa a rude e cruel. Em sua confissão, acredita-se vítima de uma herança genética, do sangue ruim de seus antepassados. A sua "descida aos infernos", por isso, inclui uma vista aos avôs maldosos.

O retardamento na apresentação do incidente culposo é uma característica comum a todas as histórias confissionais. A custo o protagonista desvenda seu coração e mostra a chaga aberta. Antes disso, inúmeros rodeios fazem-se ao assunto, intensificando a expectativa do leitor. Em "O Cacto Vermelho", bem no início um crime é mencionado, mas o seu teor só vem a luz num dos últimos parágrafos da narrativa, quando o protagonista decide que "para conseguir o maior dos castigos era preciso cometer o maior dos crimes" (p. 260). Um período de amnésia apaga de sua memória a cena do assassinato, mas tanto ele quanto o leitor sabem que a vítima foi o menino, seu filho.

O relato em primeira pessoa, num assunto tão penoso, inevitavelmente coloca o protagonista na situação de narrador

infiel²¹ e o leitor, na de ouvinte desconfiado. Mesmo sem sentir, questionam-se a veracidade dos fatos narrados, sua interpretação e a parcela de culpa do narrador diante dos acontecimentos. Optando por uma visão subjetiva, fatalmente perde-se em objetividade, e o distanciamento, necessário a uma correta perspectiva, encurtando-se, gera a distorção.

A ambigüidade advinda da infidelidade do narrador possibilita, por exemplo, uma outra leitura do texto que não corresponde exatamente à do relato. O traço nítido demais ao caracterizar os membros familiares de forma maniqueísta, separando-os em grupos distintos de vilões e de vítimas (por coincidência, masculinos e femininos, respectivamente), pode levar o leitor a crer que está diante de um narrador neurótico, um edipiano talvez. Diversos índices reforçam essa possibilidade.

Conforme já se viu neste estudo, uma tendência incestuosa em geral apresenta-se mascarada, transferindo-se a imagem materna para outra mulher, mais jovem. O objetivo da relação incestuosa, também foi lembrado, não é a coabitação mas o renascimento. Esses dois elementos - a transfiguração e o desejo de renascer - encontram-se presentes no relato.

A superposição das imagens de Isabel, a mãe, e de Rosa, a esposa, é bastante evidente. As duas têm a mesma aparência frágil e delicada, os mesmos traços, conforme o narrador diz atestar sua tia Lucinda:

Tia Lucinda empalideceu. Olhou para Rosa demoradamente e uma sombra desceu-lhe sobre o rosto. Seria possível? Aqueles cabelos, aquela fronte, aqueles lábios... Sim, eram os mesmos! (p. 240)

Rosa demonstra ter familiaridade com os pertences de Isabel, sentido-a à vontade no quarto da morta, como se tudo aquilo um dia já lhe houvesse pertencido. Ela é um personagem estranho, pouco real, mais espectro do que pessoa. Parece ter surgido do nada, como a mãe, na infância, surgia magicamente aos olhos do menino assim que a velha mucama retirava-o de dentro do xale: "Como foi mesmo que a conheci? Onde? É como se

tivesse havido um naufrágio. Na crista de uma onda ela veio dar à praia" (p. 236). Muito significativa é a imagem da amada surgindo do mar, visto ser o mar uma representação comum do inconsciente. A mãe, morta ainda na juventude, tem o seu equivalente em Rosa, com seu olhar carregado de morte de suas lembranças de outras vidas. Em Rosa - ou na imagem que dela faz o narrador - Isabel volta a viver e casa-se com o protagonista.

Signos de amor e de morte entrecruzam-se a todo momento. Rosa vê-se tomada pelo desejo de morrer assim que dá à luz um menino. Esse filho, que o narrador abandona aos cuidados da velha tia para viver na devassidão da cidade, aparece-lhe numa visão quando entra embriagado numa igreja: "Quando se aproximou de mim, vi que tinha o rosto de minha mãe, de minha mulher, de meu filho (...) esse também era o meu rosto de criança" (p. 258). Essa visão fugaz, talvez apenas projeção de sua mente perturbada, permite-nos ver no nascimento do filho o cumprimento simbólico do seu desejo incestuoso de voltar a ser parido pela própria mãe.

Essa longa digressão, à primeira vista deslocada neste capítulo, tornou-se necessária para que se compreendesse o tom que o narrador imprimiu à sua confissão. Mais do que confuso, arrependido ou desesperado, ele está ansioso pela punição. Assassinando o menino, matou também a mãe e esposa, bem como a si mesmo. Infanticídio ou incesto, assassinato ou suicídio, seu crime só pode ter a atenuante da loucura, que ele rejeita a todo custo, desejoso que está de ser punido:

E não poder dizer-lhe que quero ser flagelado, que me fustiguem e que escarrem sobre mim!... Não poder dizer-lhes que minha mente é sadia mas que minha alma, só ela, é a mesma alma daqueles monstros de orelhas de morcego e que vão rastejantes até as celas dos santos para soprar-lhes a delícia dos pecados da carne... Não poder dizer-lhes que meus olhos deviam ser vazados e que farpas acesas precisavam ser introduzidas debaixo das minhas unhas para que o fogo consumisse lentamente esses dedos... (p. 190)

O princípio de proporcionalidade que costuma reger a aplicação da pena aponta para uma culpa ainda maior do que o assassinato do próprio filho. De fato, aos olhos do réu não há no mundo castigo suficientemente grande para igualar sua culpa:

Para mim nada significa passar o resto da vida a uivar numa cela, desgrenhado e nu, numa escuridão ainda mais negra e mais fétida do que a das sepulturas. É preciso muito mais do que isso para a minha salvação, compreendes? (p. 189)

Assim, o processo de purificação pelo qual deveria passar para livrar-se da culpa confessada permanece inacessível a ele.

Em "W M" o protagonista também partilha as culpas de assassinato e de incesto, porém confia seu conflito a um analista, o Dr. Werebe. É ele quem ajuda o narrador a romper a névoa que se forma entre a sua imagem e a de sua irmã, ambígua imagem feita de realidade e de reflexo:

O silêncio ajuda a abrir o intricado caminho aqui dentro por onde vou descendo até o fundo, para ajudá-la preciso eu também descer aos infernos. E no terceiro dia ressuscitar dos mortos (...) Rezo principalmente a São Francisco de Assis (...), ele e Doutor Werebe que me acompanha nessa descida e me levanta e me anima quando tropeço, fiquei demais envolvido. (p. 64)

A descida prossegue até "alguns acontecimentos que (...) parecem as portas do labirinto", até "o fundo do fundo, lá onde fica o hotel" (p. 70), palco do assassinato da jovem amante chinesa do narrador. A descida, guiada pela mão do Doutor Werebe, promove, com a confissão do delito, a expiação da culpa, pelo método psicanalítico de falar sobre o assunto tabu. "Aqui ela não vai ser maltratada, ele disse. Nem você. Faça só se tiver vontade, está me compreendendo?" (p. 71), garante-lhe o analista. A narrativa detém-se no momento crucial

da descoberta do cadáver de Wing, porém sabe-se que, depois de atingir o fundo, sobe-se novamente à superfície, reconciliado consigo mesmo, renascido e liberto de culpas passadas.

"Helga" é uma confissão feita também a um analista e, nos intervalos da análise, ao leitor. O tom narrativo é muito diferente do conto anterior, mostrando-se o protagonista - Paul Karsten ou Paulo Silva - extremamente frio com relação aos fatos que relata, ainda que, também ele, hesite em falar sobre o que rotula de "seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada" (p. 32). Minimizando sua crueldade, descreve num tom casual como casou com Helga e furtou sua perna ortopédica na noite de núpcias para vender. Na Alemanha da II Guerra, uma prótese perfeita valia uma fortuna, o suficiente para Karsten levantar o capital de que necessitava, pôr em ação um ousado comércio de penicilina e enriquecer da noite para o dia. Esse plano, aliás, também foi furtado, a idéia original tinha sido do sogro.

Não há a mínima sombra de emoção ou de arrependimento na confissão do narrador, que soa insincera, vazia. A confissão estanca-se em si mesma, não gera um processo expiatório. Alfredo Leme de Carvalho chama a atenção sobre a parcialidade do narrador, sempre disposto a eximir-se de culpa:

... o arrependimento de Karsten é tardio e ineficaz, pois que não resultou em nenhuma ação reparadora. É igualmente, se bem o considerarmos, excessivamente fraco, uma vez que não leva a uma explicação adequada. Karsten não se submete a nenhuma penitência extraordinária. Consulta o psicanalista, como se o problema fosse de ordem médica, e não moral, e na "insipidez da virtude" procura e encontra a sua auto-punição. Nesta identificação de virtude com punição há, aliás, uma ironia tremenda, que o narrador não percebe.²²

"A Sauna", ao contrário, mostra um narrador fiel, reticente de início, mas que acaba por desvendar suas faltas até os últimos limites. A narração é realizada de forma indireta, com o leitor tomando conhecimento do diálogo que o prota-

gonista mantém imaginariamente com a esposa e consigo mesmo acerca de seu passado, enquanto passa pelas diferentes fases de uma sessão de sauna.

O tempo da memória, vivido com Rosa numa pequena casa cheia de verde ("a casa ficava em meio de um jardim"), re-
duto de encantamento e magia, com Rosa vendo a aura das plantas e o velho tio surdo com elas conversando, forma um marcante contraste com o tempo da narração, transcorrido no ambiente denso e sufocante da sauna. É, de fato, a antítese mítica do Paraíso e do Inferno. O ritual da purificação, representado pela limpeza corporal que o banho de vapor efetua, visa a reconciliar o narrador com seu lado noturno, ou seja, com a culpa relativa à perda do Paraíso, visa a livrá-la do sentimento de culpa através da conscientização de sua degradação anterior.

A imagem paradisíaca do passado, além do ambiente natural de muita verdura e comunhão dos seres com as plantas, compõe-se de certos índices místicos, como a personificação das plantas do jardim e a invocação de Rosa por designações que remetem o leitor à ladainha de Nossa Senhora (Rosa Retratada, Rosa Anêmica, Rosa Laboriosa e outras):²³

Rosa Mística não tinha imagens em casa, as plantas eram suas imagens: o tufo das violetas era Santa Teresinha. O eucalipto magrinho, São Francisco de Assis. O ipê-roxo já nem lembro que santo era tudo assim dentro de um ritual, de uma aura, ela via uma aura se irradiar das plantas, brilhante se as plantas estavam saudáveis. Aura mortíça se estavam doentes ou iam morrer, como acontece com a gente, igualzinho (p. 43).

A imagem da descida aos infernos é reconhecível na sucessão de salas, cada vez mais quentes, por onde o protagonista deve passar enquanto rememora seus feitos. O vestibulo da sauna, com suas formalidades a cumprir já tem algo de infernal:

- O senhor está com seu peso normal?

No inferno deve ter um círculo a mais, o dos perguntadores, seu nome? sua idade? massagem ou ducha? fogueira ou forca? - sem parar (p. 35).

A última pergunta caracteriza as anteriores como tortura, já que a seqüência supõe paralelismo. Identificando-se sauna e inferno, inicia-se o processo de expiação do narrador. Acompanha-o na descida sua esposa Marina, com suas perguntas: "Quer dizer que Rosa vendeu a casa para você poder viajar? Pergunta-afirmação, Marina é perita nesse tipo de pergunta" (p. 36). Representa o outro "eu" do narrador, a sua consciência acusadora, exigindo dele a verdade acerca de cada detalhe de seu comportamento com Rosa. Aos poucos, as pequenas e as grandes mesquinharias vêm à luz: a namoro por interesse, o emprego que ela abandona para dedicar-se a fazer as molduras de seus quadros, o tio surdo enviado para o asilo, o descaso em que a deixa e a fidelidade que ela, não obstante tudo, lhe vota.

Se Marina é o aguilhão que empurra o protagonista até as últimas profundezas de sua culpa, Rosa, através do fio de mais de vinte apelativos, espiritualiza-se, opondo-se à outra como uma imagem ascendente, como a etérea e distante Beatriz, acenando a Dante com a certeza da redenção. Enquanto ambas conduzem seu pensamento, o narrador entra na sala de vapor quente:

O vapor me sufoca (...) Respiro eucalipto que sopra em lufadas quentes do chão, do teto (...)

No nevoeiro denso, vou distinguindo os bancos de madeira, manchas disposta em círculo, como num anfiteatro. (p. 51)

Sua memória vai mais fundo ainda e confessa a vergonha de sair com Rosa, depois que ela engordou de pura rejeição; as traições sucessivas que ele lhe fez; o aborto que lhe exigiu; a venda da casa e a viagem à Europa, onde conheceu Marina. Nesse ponto, lembra também uma passagem da infância:

O vapor ardente sopra dos quatro can-

tos da sauna como da boca do dragão, tinha sempre um dragão nas histórias da minha mãe com homens maus castigados até o fim, o castigo quente era obrigatório. (p. 53)

Num crescendo, o narrador expõe todas as faltas passadas que tão cuidadosamente escondera por longos anos, reconhece que é um homem fraco, incapaz de imprimir um novo rumo em sua vida: "... tantas vezes prometi exatamente essas mesmas coisas, tantos projetos (...) Verdadeiros delírios de intenções, palavras" (p. 57). Contudo, inobstante sua debilidade, consegue reconciliar-se consigo mesmo, purificando-se de corpo e alma ao final da sessão:

- Então? - pergunta o funcionário enquanto me conduz de volta.

Sorrio para os seus pés enormes e comunico que estou um tanto enfraquecido mas limpo. (p. 57)

Para diversos personagens, um delito passado transformar-se numa obsessão. São os chamados "guilt-haunted wanderers"²⁴, os personagens apossados por um sentimento de culpa, que em nenhuma parte encontram paz. Matias, de "O Avô", que sumiu "e nunca mais ninguém soube notícias dele" (p. 126) é um típico exemplar dessa espécie de personagem culpado. LUISIANA e a esposa de Luís Felipe, protagonistas e narradoras de "Apenas um Saxofone" e "Os Mortos", respectivamente, também, ajustam-se ao mesmo padrão.

A amargura diante da vida, a auto-punição através do isolamento, a rejeição à fortuna e ao luxo que antes buscavam e o reconhecimento da máxima de que só se valoriza aquilo que se perde são características comportamentais que unem os personagens dos contos mencionados. O arrependimento que sentem não se expressa pela ânsia de punição, como fora o caso do protagonista de "O Cacto Vermelho", mas antes pelo desejo irrealizável de voltar atrás no tempo e refazer o passado.

"Apenas um Saxofone" e "Os Mortos" assemelham-se bastante, já que são narrativas de mulheres amarguradas que tiveram o amor em suas mãos e deliberadamente o desperdiçaram.

Orgulhosas, temperamentais, mesquinhas e com um agudo senso de posse, tudo fizeram para humilhar seus fiéis companheiros. A solidão final, em meio ao luxo, porém sem ter sequer a solidariedade de um criado da casa, leva a ambas a um aniquilamento moral muito grande. É nesse estado de espírito que elas iniciam o seu relato.

Da mesma maneira como se verificou em outras narrativas da autora, a degradação moral corresponde uma degradação física, reprisando duplamente o tema da metamorfose. Luisiana, depois de ordenar o suicídio do seu amado, corrompe-se progressivamente numa vida de luxo e esbanjamento. Sozinha em sua mansão, subitamente desvenda-se-lhe a vida inútil que leva, espelhada na sala escura e atulhada onde está:

... tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora, uma porrada de coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro. É que fomos escurecendo juntas, a sala e eu. Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretensiosa. E sobretudo rica, exorbitando de riqueza. (p. 19-20)

A outra narradora reconhece que fora pedra e agora deseja ser planta. Nas metamorfoses por que passa não há espaço, no entanto, para a afeição, atributo dos seres dotados de coração:

Luís Felipe, eu serei musgo para você pisar, deite-se em mim, meu amor, chore em mim, e ficarei mais aveludada, mais tenra... Musgo, não é? Não sei por que quero agora ser planta, eu que fui mineral. Dura como pedra. Desmoronei de alto a baixo e agora estou aqui como um pedregulho no fundo desta almofada, ouvindo lá embaixo aquele som de talheres que eu gostava tanto de ouvir antigamente. (p. 138)

Nessas duas narrativas feitas mais para as próprias protagonistas do que para o leitor, que fica implícito, o processo de melhora permanece no primeiro estágio. A confissão não chega a seguir-se uma segunda etapa, de purificação, à se-

melhança do que ocorrera em "A Sauna". Os dois contos encer-ram-se na mesma atmosfera opressiva com que iniciaram. O ciclo que vai da degradação à melhora permanece em ambos inconcluso.

"Noturno Amarelo" também tem por protagonista e nar- radora uma mulher que trai o homem que a ama e muito tarde arrepende-se do que fez. Entrando no domínio do fantástico, é um conto onde a atmosfera tem importância decisiva e a ambi- güidade faz-se sentir em todos os aspectos narrativos. O foco narrativo em primeira pessoa, conforme já se constatou antes, é o principal responsável pela instauração da ambigüidade. O relato descreve uma experiência única da narradora, a expiação de suas culpas pela volta ao passado num encontro com todos aqueles que deliberadamente ferira, tudo numa fração de tempo mínima.

Uma pane no carro obriga uma parada à noite, à beira da estrada. Enquanto Fernando providencia o reabastecimento, Laura, a narradora, como os antigos reis que se deixaram con- duzir pela luz da estrela de Belém até o momento mágico da epifania de Cristo, deixa-se levar pelo perfume de uma dama- -da-noite:

Fui andando na direção *daquele lado*, conduzida pelo perfume que ficou mais pesado enquanto eu ia ficando mais leve. (...) Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo mas dentro do jardim. O perfume que me servira de guia estava agora diluído, como se cumprida a tarefa - relaxasse num esvaímento, posso? Vi as estrelas maiores nessa noite dentro da noite. (p. 160)

A casa ilumina-se à sua chegada e dentro dela encon- tram-se todas aquelas pessoas a quem deve desculpas, aparen- temente entregues a atividades rotineiras. É Duchá, sua irmã adolescente, quem sintetiza, de forma jocosa, as dívidas que Laura deve saldar:

- Que feio, Laura! A Chapeuzinho Ver- melho atravessou um bosque cheio de lobos só

pra levar o bolo pra Avozinha que estava com a
resfriado, não era resfriado? - Pôs-se na ponta
dos pés, pronta para dançar. Teve seu sorrisi-
nho: - Não veio buscar Ifigênia que queria cum-
prir a promessa, não trouxe meu espelho, roubou
a torre do Avô, roubou o noivo de Eduarda e não
visitou a Avô! É demais...

- Duchá, vai dançar, vai (...)

(o dele) - E ainda por cima faz a *femme fatale*
- acrescentou Duchá rapidamente, com o gesto de
quem empunha uma arma e aponta contra o peito.
Acionou o gatilho. - Pum! (p. 171)

A descortesia com a avô que esteve doente, deixando
de visitá-la; a trapaça no jogo de xadrez com o avô, mudando-
-lhe disfarçadamente a posição da torre; o esquecimento do
compromisso de levar a velha criada Ifigênia ao santuário de
Aparecida; o adiamento na entrega do espelho barganhado com
Duchá por um suéter são culpas menores prontamente aliviadas
numa troca de palavras. As grandes culpas que causam o confli-
to de Laura são haver roubado o noivo da prima Eduarda por me-
ro capricho, abandonando-o pouco depois, e haver traído, con-
comitantemente, Rodrigo, que a amava.

As conseqüências desse duplo ato foram distintas. E-
duarda ficou ressentida apenas, porém Rodrigo, impulsivo que
era, foi mais além, tentando suicídio e descompensando-se emo-
cionalmente. Na casa de sonho, é Eduarda quem provoca a prima
para a confissão, motivando-a a reprisar seu procedimento cul-
poso passo a passo. Ao final do relato, deu-lhe de presente a
pulseira que usava:

Seus olhos, que estavam escuros, fo-
ram ficando transparentes. Agora está tudo bem,
Laura, estamos juntas de novo - parecia me di-
zer. Estamos juntas para sempre - e apertou com
força a minha mão. (...) Sua pulseira, uma ar-
gola de ouro, ficou enganchada no meu vestido,
tentou tirá-la, fica com ela, Laura, nossa nova
aliança, você gosta desses símbolos. (p. 167)

Reconciliada com Eduarda, é a vez de encarar sua

culpa com relação a Rodrigo. Longos minutos separam o olhar da fala, mas consegue afinal admitir: "- Eu te neguei, Rodrigo. Te neguei e te traí e traí Eduarda. Mas queria que soubesse o quanto amei vocês dois." Ele graceja: "- Se a gente não trair os mais próximos, quem então vai trair?" (p. 172). Com a alma assim exposta, a narradora alcança a expiação de sua culpa:

Nem precisamos falar. Dentro de mim (e dele) agora era calma. Silêncio. Comecei a sentir frio, fui buscar o xale. Quando voltei, não o encontrei mais. (p. 172)

Magicamente, como havia surgido, o cenário vai-se desfazendo. A representação, montada apenas para sua catarse pessoal, atinge seu clímax e final com a resolução do conflito. A saída de cena dos personagens é bastante teatral; um a um, todos saem pela mesma porta ao fundo da sala, acenando um adeus e recolocando a chave da porta no mesmo lugar. A narradora sai também, mas pela frente e descobre ser a casa tão inconsistente quanto um cenário de espetáculo:

Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta já tinha adivinhado que atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo. (p. 173)

A atmosfera é de dúvida, a narradora sente que "era nova essa noite antiga" (p.165). Na "reunião dos convidados certos" comove-se até as lágrimas, mas, fato estranho, ao limpá-las no avental de Ifigênia, nenhum sinal de pintura aparece, apenas "o úmido limpo das lágrimas": "Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora" (p. 164). O relógio da sala bate nove horas e o momento é de tanta perfeição, que Laura sente ímpetos de parar o tempo: "... achei injusto que o tempo continuasse e quis agarrar o pêndulo, pára!" (p. 166), façanha, afinal, conseguida, pois que, findo o sortilégio e de volta ao carro, pergunta as horas a Fernando, que lhe informa ser nove em ponto.

Laura teria sonhado? A maquiagem intacta parece dizer que sim, da mesma forma Fernando, que não acredita ter ela se afastado do carro um só momento. Em seu braço, contudo;

ainda se encontra a pulseira de Eduarda, prova concreta de que a narradora obteve o perdão de sua culpa, e índice seguro que mantém o suspense da narrativa para além do final.

A melhora pode processar-se lentamente, durante anos, como a de Ana Luísa, protagonista de "O Espartilho", ou pode desencadear-se subitamente, após um instante de revelação, uma epifania. Teresa, personagem de "Felicidade", é uma moça solteira vivendo solitária e amarguradamente em um pequeno apartamento de um prédio imundo. As privações que teve de suportar desde a infância, os desejos insatisfeitos, a má aparência tornaram-na uma pessoa mesquinha, incapaz de fruir a vida e invejosa do sucesso alheio. Apraz-lhe imaginar contrariedades e dissabores para os outros, como forma de compensar as próprias frustrações.

A narrativa mostra Teresa em um dia de folga do serviço, trabalha como secretária em um grande hotel. Uma das vizinhas convida-a para uma festa de casamento à tarde, ela se esquiva e fica imaginando que deverá chover, para noiva e convidados enlamearem-se. Lembra-se de que às quatro horas, hora do casamento, a mais invejada hóspede do hotel deverá encontrar-se com o amante. Sua massagista entreouvira a conversa telefônica e repassara a indiscrição a Teresa. A tentação de estragar o encontro, seja telefonando anonimamente à mulher ou ao marido, ocupa a mente invejosa da moça. Ruminando essa idéia, sai para dar um passeio na vizinhança. Descobre um parque próximo:

Sentou-se num banco próximo ao lago e por um momento seus olhos doloridos vagaram pela superfície das águas. "Moro tão perto e nunca estive aqui - pensou. Por que será que eu nunca estive aqui antes?"

Crianças brincavam na relva ondulada. Teresa olhou-as e agora a expressão dos seus olhos era doce. Por entre a folhagem das árvores quietas, pôde ver o céu cheio de nugas azuis. Não, não ia chover mais (p. 184).

Sentiu, nesse instante, que "uma onda de calor irradiou-se do seu coração" (p. 183), num repentino reconhecimento

to de que havia mais coisas a seu redor do que a mesquinharia encerrada em seu peito. Com novos olhos vê então o mundo e a si mesma.

A narradora de "A Confissão de Leontina" também é uma criatura sofrida, marcada por privações ainda mais severas do que a Teresa do conto que acabamos de comentar. Levando uma infância paupérrima, abdicou de todas as possibilidades de conforto para prover o sustento de um primo e de uma irmã. Vítima do destino e da ingratidão, acaba ganhando a vida como "dançarina de aluguel", uma forma variante de prostituição. A diferença nítida que se estabelece entre as protagonistas dos dois contos é interior: enquanto Teresa é mesquinha e amargurada, sofrendo com a felicidade alheia e martirizando-se com seus desejos insatisfeitos, Leontina minimiza sua miséria e a soberba do primo, agora médico bem-sucedido que finge desconhecer-la. Ainda que tenha descido muito baixo na escala valorativa social, tornando-se prostituta e assassina, impressiona o leitor como uma alma pura.

A confissão, feita provavelmente a uma assistente social ou, talvez, a uma advogada, é a tentativa de convencer o ouvinte de que ela não é uma perdida, apenas uma vítima das circunstâncias:

Já contei esta história tantas vezes e ninguém quis me acreditar. Vou agora contar tudo especialmente para a senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como fazem os outros. É que eu não sou mesmo essa uma que toda gente diz. O jornal me chama de assassina ladrona e tem um até que deu o meu retrato dizendo que eu era a Messalina da boca do lixo. Perguntei pro seu Armando o que era Messalina e ele respondeu que essa foi uma mulher muito â-toa. E meus olhos que já não têm lágrimas de tanto que tenho chorado ainda choraram mais (p. 75).

O relato mistura cenas da meninice e da vida adulta, retardando a revelação do crime propriamente dito. Quando, finalmente, o leitor fica sabendo como Leontina matou um velho

luxurioso com uma pancada na cabeça, a agressão já não é assassinato, mas legítima defesa. Sempre disposta a relevar as faltas alheias e recebendo todos os reveses com um otimista "não tem problema", Leontina paira incólume acima de suas faltas. A sua confissão é feita de perplexidade, não de arrependimento. Para ela não há um processo de melhora a ser instaurado, não há um estado de purificação a alcançar, ela é somente uma vítima da sociedade injusta em que vivemos.

4.2.2. A Iniciação ...

O tema da descida aos infernos pode apresentar-se como uma experiência não real, apenas simulada. É a iniciação, ou os ritos de passagem, que marcam simbolicamente o amadurecimento do iniciando, tornando-o apto a assumir uma nova etapa de vida. As narrativas de Lygia Fagundes Telles que mostram esse tipo de processo de melhora têm a característica comum de apresentarem como protagonistas personagens infantis ou adolescentes. São os contos: "As Cerejas", "Herbarium", "O Menino" e "O Tesouro", os dois primeiros com protagonistas femininos e os últimos com protagonistas masculinos.

"As Cerejas"²⁵ e "Herbarium" são duas narrativas que apresentam muitos pontos convergentes. Com o foco narrativo de primeira pessoa, são relatos retrospectivos de uma experiência da puberdade, da descoberta do primeiro amor. As protagonistas, não-nomeadas, partilham as características de insegurança e timidez, manifestadas sobretudo pelo ato de roer as unhas. A chegada de um primo, que faz irromper a paixão adolescente, exacerba-lhes a insegurança:

O menino era Marcelo. Tinha apenas dois anos mais do que eu mas era tão alto e parecia tão adulto com suas belas roupas de montaria, que tive vontade de entrar debaixo do armário quando o vi pela primeira vez (p. 97).

O outro primo, o da narradora de "Herbarium", é bem mais velho e vem passar uma temporada no sítio a fim de convalescer de uma doença. Enquanto repousa, entretém-se colecionando folhas que a narradora diligentemente colhe no mato todas as manhãs. Um e outro personagem masculino identificam-se

de alguma forma às essências da vida, Marcelo, por sua paixão por cavalos ("vivia galopando dia e noite" p. 98), o outro, por sua paixão por plantas. Aos olhos das primas, assumem proporções sobre-humanas. Marcelo parece "tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar" (p. 99). O primo botânico assemelha-se a Hércules, quando põe a nu as mentiras inventadas pela narradora com o intuito de impressioná-lo:

... ramificava os perigos, exagerava dificuldades, inventava histórias que encompravam a mentira. Até ser decepada com um rápido golpe de olhar, não com palavras, mas com o olhar ele fazia a hidra verde rolar emudecida enquanto minha cara se tingia de vermelho - o sangue da hidra. (p. 30)

Ambos os primos afiguram-se inacessíveis. Opõem-se às narradoras por virem da cidade, enquanto elas moram na roça, ou seja, eles detêm um saber mais sofisticado (Marcelo já viajou pela Europa, o botânico sabe latim) que as narradoras não alcançam. A inacessibilidade apenas aumenta a paixão e é com a morte no coração que se lhes revela o interesse dos primos por outras moças, dentro mesmo de sua casa. A sofrida experiência marca a iniciação, a passagem da infância para a idade adulta.

Em "Herbarium", a descoberta do amor faz a menina abandonar o hábito de roer unhas e descer as bainhas de todos os vestidos, numa tentativa de assumir as características exteriores de mulher adulta. O elemento mágico não falta para compor o ambiente, na leitura que a velha tia faz das linhas da mãe do primo e das cartas do baralho, prevendo a chegada de uma bela moça no final da semana para levá-lo embora. A previsão confirma-se e, no plano simbólico, o desespero da narradora toma forma nas folhas que apanha para o moço em sua última coleta. Dias atrás colhera uma folha cordiforme, que ele solenemente pregara no suéter, agora descobre uma folha rara, diferente de todas as demais:

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 (...) Fui andando solene porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte. (p. 32)

Na despedida, tenta esconder seu tesouro, mas os olhos perscrutadores do primo forçam a revelação e ela, enfim, cede: "Encarei-o pela última vez, sem remorso, quer mesmo? Entreguei-lhe a folha" (p. 33). Assim como lhe revelara o amor, também lhe revela a morte, sem remorsos, ou seja, como uma experiência positiva, como um renascimento. Ainda que res-tringida ao nível simbólico, no ocultamente e revelação da folha em forma de foice, a iniciação mantém as características de morte aparente e posterior renascimento para uma nova etapa da vida.

No conto "As Cerejas", o momento de transição de um estado para outro é bem mais dramático e evidente. O clima mágico, propício a uma cena de ritual, é fornecido por uma tempestade que se faz anteceder por vários dias de calor crescente: "Lembro-me de que as primeiras gotas de chuva caíram ao entardecer, mas a tempestade continuava ainda em suspenso, fazendo com que o jantar se desenrolasse numa atmosfera abafada" (p. 101).

Os dois hóspedes da casa, o primo Marcelo e a jovem tia Olívia, dão um pretexto e recolhem-se a seus aposentos. Súbito, estala um raio e a casa fica às escuras. Madrinha, a dona da casa, encarrega a narradora de levar uma vela para o quarto de Olívia. Subindo a escada, conta:

Tentei acender a vela mas o vento me envolveu. Escancarou-se a porta do quarto. E em meio do relâmpago que rasgou à treva, vi os dois corpos completamente azuis, tombando enlaçados no divã.

Afastei-me cambaleando. Agora as cerejas se despencavam sonoras como enormes bagas de chuva caindo de uma goteira. Fechei os olhos. Mas a casa continuava a rodopiar desgrenhada e lívida, os dois corpos rolando na ventania. (p. 102)

O vento, símbolo vivificador, e a chuva, símbolo fecundante, reforçam a dupla revelação que transforma a menina em mulher: revela-se para ela a frustração amorosa e o segredo do sexo. O impacto da visão faz irromper nela o sarampo, que a deixa delirante de febre durante vários dias. É sua despedida da infância, a morte aparente da qual emerge transformada, apta a tomar parte no mundo dos adultos. Na mulher, a passagem da infância para a adolescência tem como marco divisório a menarca, ou a primeira menstruação. Nesses dois contos ela é sugerida pelo pintalgado vermelho da folha em formato de foice, em "Herbarium"; pelas cerejas e pelas manchas do sarampo, em "As Cerejas". A menarca, portanto, ocorre simbolicamente.

"O Menino", narrativa em terceira pessoa, conta como um garoto acompanha a mãe ao cinema e lá surpreende um estranho tomando-lhe a mão com intimidade, alguém com quem evidentemente ela mantém uma ligação até então insuspeitada. Com o final da fita, finda-se também para ele a imagem que fazia da mãe, mulher perfeita, honesta, amorosa e boa.

É no conto "O Tesouro", porém, que mais claramente se configura a iniciação como um processo de amadurecimento, de melhora. A narrativa, um pouco mais extensa do que a maioria dos outros contos, apresenta-se dividida em duas partes, sendo a primeira ligeiramente menor do que a segunda. A primeira corresponde à vida do protagonista encerrado no casulo protetor da família; a última, ao processo de iniciação por que passa a fim de tornar-se homem.

O ambiente em que se movem Guido e sua irmã Georgiana poderia ser resumido em duas palavras: formalidade e dependência. A imagem de cartão postal, utilizada pelo protagonista de "Eu Era Mudo e Só", aplica-se aqui à perfeição, com a ressalva de tratar-se de um postal antigo, provavelmente do início do século, quando os meninos se comportavam como adultos e ficavam aos cuidados de governantas estrangeiras.

Tudo parece irreal na casa de veraneio onde as crianças se encontram: a governanta alemã, Frau Ida, sempre insistindo nas boas maneiras, por vezes trata-os de forma muito cerimoniosa: "... cate essa torrada que a senhorita deixou cair aí" (p. 123); a mãe fala francês com as visitas, quando o

assunto não deve ser entendido pelas crianças; vestem-se com esmero, apesar de estarem num balneário: "- Seus filhos são tão educados, querida. E tão elegantes, nem parece que estão na praia - admirou-se a amiga." (p. 121); só vão ao sol de chapéu, acompanhados da "Fraulein", em horários determinados; fazem suas refeições separados dos adultos, sob a fiscalização da moça; mantêm com a mãe um distanciamento respeitoso, igual ao concedido às visitas. Evidentemente pertencem à classe alta, o que é atestado por diversos índices, como a presença da governanta estrangeira, a menção a diversos outros criados, os bombons finos que a mãe lhes dá, o dentista famoso que deverá consertar o dente quebrado de Georgeana. Em suma, o ambiente é, ao mesmo tempo, tão irreal e atraente quanto as histórias de piratas que Guido lê com paixão.

A segunda parte mostra exatamente o avesso de tudo que a vida familiar de Guido contém. Ansioso por encontrar um tesouro escondido, Guido faz a irmã jurar "pelo sangue dos sete cavaleiros que morreram nas sete luas" que nada vai revelar à Frau Ida sobre o segredo do mapa do tesouro, enquanto ele sai furtivamente por uma janela para reconhecer o terreno: "Vou e venho correndo, antes do jantar já estou de volta" (p. 124).

Comentando os ritos de iniciação das sociedades tribais, Joseph Henderson explica:

O ritual faz o noviço retornar às camadas mais profundas da identidade original existente entre a mãe e a criança ou entre o ego e o "self", forçando-o, assim, a conhecer a experiência de uma morte simbólica. Em outras palavras, a sua identidade é temporariamente destruída ou dissolvida no inconsciente coletivo. É então salvo solenemente deste estado pelo rito de um novo nascimento. Este é o primeiro ato de verdadeira assimilação do ego em um grupo maior (...)

O ritual, seja de grupos tribais ou de sociedades mais complexas, insiste sempre neste rito de morte e renascimento, isto é, um "rito de passagem" de uma fase da vida para outra, se-

ja da infância para a meninice ou do início para o final da adolescência e daí para a maturidade.²⁶

Veremos como essas características iniciatórias se processam na experiência de Guido, levada a efeito em seu passeio pela praia.

Longe da vigilância da "Fraulein", o menino arranca a sandália do pé, percorre a praia livremente, sobe numa rocha à beira da água, surdo às ordens de uma velha para que desça dali, o lugar é perigoso. Um caminhão estaciona perto das dunas e um dos motoristas despe-se, ficando só de cuecas, e chama Guido para acompanhá-lo ao mar. O linguajar do homem em tudo difere da fala bem comportada que se usa na casa do menino. Intercalada de palavrões, é fala de homem, direta e objetiva como suas ações:

- Aí dā pê? - perguntou Guido quando a cabeça ruiva do homem emergiu lá adiante em meio da espuma.

- Venha! - chamou o homem esfregando a cara. Assoou-se. - Entra duma vez, você está roxo, porra (p. 126).

O menino avança mar a dentro, quando, de repente, uma enorme onda cresce à sua frente:

Tentou recuar, os olhos crescendo com a onda que se formava inesperada. Mal teve tempo de gritar, "a onda!" Longínqua, como se viesse das profundezas, ainda ouviu a voz do homem, "fura ela depressa, fura!" Depois, tudo foi só explosão. E silêncio. Quando veio à tona, a cara lívida estalando de espuma, sentiu uma dor aguda no braço. Como não viu o homem logo atrás, não entendeu imediatamente que a dor que sentia era da mão que o agarrara e o sustentava no alto (p. 127).

Desde que admitimos, analisando o procedimento de E-liezer em "Correspondência", que afogar-se no mar é uma imagem simbólica do regresso ao útero materno, a experiência de Guido

nessa passagem configura-se como um novo nascimento. Afogar-se é conhecer a morte, salvar-se de um afogamento é conhecer a morte e o renascimento. A descrição de como o menino emerge das profundezas e é sustido no alto pela mão firme do homem sugere muito o final de um parto, com o médico aguardando o instante certo de seccionar o cordão umbilical. Esse ato, que possibilita ao recém-nascido viver independentemente, também tem seu correlato na reprise que o homem obriga o menino a fazer, furando, desta vez sozinho, outra onda grande:

Dessa vez a cabeça do menino subiu sozinha lá adiante como uma bola flutuando no rastro espumante da onda. Tinha os lábios roxos e tossia. Mas estava radiante.

- Cheguei até lá no fundo, você viu? E vim sozinho! (p. 127)

O aprendizado do menino não pára aí. Constrangido, vê o homem trocar de roupa, partilha sua toalha e acompanha-o no caminhão até a vila. Como ouvinte, participa da conversa que os dois motoristas entretêm a respeito de um negócio muito rendoso e muito arriscado que o outro pensa fazer. É a primeira aproximação de Guido com o submundo, tão distante de sua realidade diária. Significativo é o esquecimento das sandálias na areia, ao entrar no caminhão; juntando-se ao grupo de homens, deixa para trás sua condição infantil, representada pelo calçado.

A assimilação do menino iniciando num grupo maior, de que falava Henderson, intensifica-se pouco depois, quando param na vila e Guido é convidado a comer e beber na companhia dos homens, em um infecto bar:

- Quer um gole? - ofereceu ao menino. - Vamos, pode beber, não morde.

Guido piscou repetidas vezes, esfregando os olhos cheios de lágrimas. Bafejou nas mãos e riu.

- Queima!

- Pois queima mesmo. Mata os micróbios.

Vem, toma mais um gole (p. 130).

Alguém se lembra de perguntar-lhe o que está fazendo ali, longe de sua casa. "O menino levou a mão ao bolso. O mapa! Tocou-o com a ponta do dedo e só então voltou a sorrir: - Não vim fazer nada" (p. 130). Diante da experiência nova que está tendo, realmente um mapa de tesouro de piratas nada mais lhe diz. Um rapazinho chega afobado com a notícia do assassinato de uma jovem no bordel próximo. Alvorçados, todos se dirigem para lá, seguidos por um Guido irreconhecível na aparência:

Guido encerrava o cortejo, a camisa amarfanhada, o "short" sujo de óleo e o cabelo cinzento de areia. Parou para examinar a sola enegrecida do pé que mancava mas logo desistiu de descobrir qualquer coisa sob a crosta endurecida de óleo e areia. Correu até alcançar o grupo (p. 131).

Ao entrar na casa, empurrado pela pequena multidão, foi dar no quarto da morta: "... quis recuar mas era tarde, a retaguarda já se fechara rápida. Ficou olhando. Estendida na cama, em meio de uma poça de sangue negro, estava uma mulher nua" (p. 132). Surpreende-se com a aparente tranqüilidade do rosto da moça. A chegada de mais gente empurra-o de volta:

Para não ser sufocado, abaixou-se como fizera no mar e varou a onda. Quando conseguiu vir à tona, estava ao lado da cabeceira da morta. Já sem a surpresa do primeiro impacto, voltou a percorrer-lhe o corpo com o olhar pesquisador: descobria-o nas minúcias com a mesma concentração profunda com que uma mosca apalpava a mão da moça, pendendo delicada para fora da cama (p. 132).

Primeiro, a ameaça da morte, depois, com a segunda onda, o poder de vencê-la, agora, a morte integrada à revelação do sexo. Uma preta percebe a inconveniência de um menino ali e enxota-o porta a fora, justo quando entra a padiola para remover o corpo, seguida de policiais. Guido esconde-se no primeiro quarto que encontra. Dentro estão duas prostitutas, temerosas da polícia. Uma delas olha com ódio para o menino:

- Depois cresce e vem matar a gente.
 - Não seja burra, Marieta. Que culpa o garoto tem agora? Ele vai crescer, sim, e se um dia der as caras vai ser bonzinho, não vai? Hem, garoto? - Voltou a enxugar os olhos. Fungou sentida: - Quer cerveja? Vem cá, bebe, faz bem. Hoje eu era capaz de beber um barril (p. 134).

Novamente aceito no grupo através do ato de beber, Guido torna a exercer sua nova condição de iniciado. Com a saída da polícia, vai embora, rumo à praia. Anositeceu e está cansado. Lembra-se do motivo de sua saída de casa, procura o mapa do tesouro no bolso e descobre estar imprestável, um punhado de papel encharcado. Desfaz-se desse último liame que o prende à infância e dorme na praia, independente e livre como um homem:

Tirou o mapa, tentou abri-lo mas a folha começou a se desfazer em suas mãos. Transformou-o numa bola que atirou longe, fazendo pontaria para o mar. Deitou-se na areia fofa, esfregou os olhos e dormiu (p. 135).

A bela redoma de cristal, seu protegido lar, já não lhe serve de abrigo como antes. Movido pela curiosidade, teve acesso ao outro lado da vida. A perfeição do paraíso ficou perdida, mas o confronto com a dureza da vida tornou-o melhor, mais consciente, mais integrado à realidade em que vai viver sua vida de adolescente e de adulto. Os ritos de passagem, portanto, remetem-nos mais uma vez ao arquétipo do paraíso, identificando-se com o momento de ruptura, com o tema da queda, tantas vezes lembrado neste estudo.

Eugênio d'Ors diz que por causa da árvore da ciência, quer dizer, pelo exercício da curiosidade e da razão, o Paraíso foi perdido um dia. Igualmente, pela razão e curiosidade, avançamos pelo caminho do progresso. Toda a história humana, conclui, pode ser concebida como um itinerário penoso, que vai da inocência que ignora à inocência que sabe.²⁷ A iniciação marca essa mudança, conforme ficou comprovado no estudo dessas metamorfoses juvenis.²⁸

PARTE 5: A MORTE COMO A METAMORFOSE FINAL

O último tipo de metamorfose que nos cumpre analisar nos contos de Lygia Fagundes Telles é a morte, a transformação final que aguarda a cada um de nós, inexoravelmente. Fingimos que ela não existe, mas ei-la, e cada passo, a fazer-se lembrar: nos hospitais, nos noticiários, nas manchetes de jornais, na doença que bate à nossa porta e, até mesmo, no espelho pendurado à parede, atestando sua instalação segura e gradativa nas rugas da face.

O que nos espera depois da morte? A metamorfose prossegue apenas no plano físico, pela decomposição do corpo, ou encontramos-nos mais uma vez diante de uma dupla transformação, envolvendo simultaneamente corpo e espírito? Mesmo os mais céticos alguns dias detêm-se nessas especulações. Por causa dos vários contos que descrevem sua "experiência dos limites", incentivamo-nos a crer que a autora vê na morte uma metamorfose agindo em duas direções.

Admitindo-se a dupla metamorfose, admite-se também "Por que a morte me estarrece assim, como se fosse a primeira vez, como se nunca antes? A rara morte, três ou quatro. Com as outras, tudo normal ou quase: o choque. A introspecção com uma consolação filosofante. O apego maior a Deus. A cristalização da dor, pequenas pedras que vou guardando na minha mesa, de vez em quando tomo uma, sinto-lhe a forma, o calor, aperto-a com força na gruta da mão. Devolvo-a ao seu lugar. Mas essas três ou quatro mortes que me arremeteram à infância, a certas noites de tamanha fragilidade. Tamanho medo, como se não fosse amanhecer nunca mais."

(Lygia F. Telles, *A disciplina do amor*)

PARTE 5: A MORTE COMO A METAMORFOSE FINAL

O último tipo de metamorfose que nos cumpre analisar nos contos de Lygia Fagundes Telles é a morte, transformação final que aguarda a cada um de nós, inexoravelmente. Fingimos que ela não existe, mas ei-la, a cada passo, a fazer-se lembrar: nos hospitais, nos noticiários, nas manchetes de jornais, na doença que bate à nossa porta e, até mesmo, no espelho pendurado à parede, atestando sua instalação segura e grativa nas rugas da face.

O que nos espera depois da morte? A metamorfose processa-se apenas no plano físico, pela decomposição do corpo, ou encontramos-nos mais uma vez diante de uma dupla transformação, envolvendo simultaneamente corpo e espírito? Mesmo os mais céticos algum dia detêm-se nessas especulações. Por causa dos vários contos que descrevem uma "experiência dos limites", inclinamo-nos a crer que a autora vê na morte uma metamorfose agindo em duas direções.

Admitindo-se a dupla metamorfose, admite-se também uma vida depois da morte, ou mesmo uma vida antes desta. Quer dizer, admite-se que a vida sobrepuja a morte. Esse confronto entre ser e não-ser expressa-se no "corpus" em estudo sob a forma de três núcleos temáticos básicos, relacionados direta ou indiretamente ao mito da imortalidade: morte e amor, morte e tempo, morte e renascimento.

Observaremos em secções separadas como essas três oposições se manifestam nos contos da autora. Novamente convêm ressaltar que a divisão é puramente metodológica, visto serem imprecisos os limites entre esses três temas. Eles fundem-se e confundem-se a todo momento, conforme se verá.

5.1. Morte e Amor

No "corpus" em estudo são muitos os contos que apre-

sentam o tema do amor e o da morte, seja em paralelismo, seja em relação de causalidade. De apelo permanente, suas raízes encontram-se profundamente entranhadas na psique humana. Em seus estudos psicanalíticos, Freud chegou à conclusão de que, por detrás das tensões causadas pelas necessidades do Id, atuam dois instintos básicos apenas, num processo de oposição ou de complementaridade. Um deles, de caráter unificador e construtivo, o outro, de caráter desagregador e destrutivo. São o instinto de vida e o instinto de morte. São eros e tanatos:

O objetivo do primeiro desses instintos básicos é estabelecer unidades cada vez maiores e assim preservá-las - em resumo, unir; o objetivo do segundo, pelo contrário, é desfazer conexões e, assim, destruir coisas. No caso do instinto destrutivo, podemos supor que seu objetivo final é levar o que é vivo a um estado inorgânico. Por essa razão, chamamo-lo também de *instinto de morte*. Se presumirmos que as coisas vivas apareceram mais tarde que as inanimadas e delas se originaram, então o instinto de morte se ajusta à fórmula que propusemos, a qual postula que os instintos tendem a retornar a um estado anterior.¹

Agindo simultaneamente, os instintos de vida e de destruição, o amor e a morte, manifestam-se ao nível da consciência de forma diversa. A esse respeito, Freud comenta ser estranhável que o primeiro é percebido com maior intensidade, perturbando-nos e causando-nos prazer, enquanto que "os instintos de morte parecem efetuar silenciosamente seu trabalho".² Em nosso cotidiano, da mesma forma, fala-se muito do amor e encobre-se a morte ao máximo, cercanda-a de preconceitos e tabus. Na vida de cada um, a paixão causa alvoroço e mudança de comportamento, mas o processo degenerativo que conduz à morte é sub-reptício. Nos contos em estudo, nem sempre pertence à morte o destaque maior, contudo pressente-se sua presença, como uma sombra, estendendo-se sobre o destino dos personagens, paciente mas implacável.

O impulso de destruição associado ao amor nos contos

de Lygia Fagundes Telles aparece dirigido contra o ser amado, contra o obstáculo ao amor ou contra o próprio ser que ama. Discorrendo sobre o amor, Mira y López chama a atenção para a existência de uma raiz tânica e niilista nesse sentimento, expressa tanto em frases feitas como "morrer de amor", quanto no reino animal no acasalamento seguido de morte, verificável em diversas espécies, acrescentando: "Pela mesma razão se observa, no coito humano completo, uma tendência ao sono, que é uma forma temporária de morte."³ A lassidão física depois do intercâmbio sexual, a falta de apetite e alheamento dos enamorados e a disposição de sacrificar-se até a morte pelo ser amado são manifestações positivas da raiz tânica do amor.

O instinto destrutivo aliado ao sentimento amoroso pode também manifestar-se negativamente, sob a forma agressiva, possessiva ou sádica. Os gregos já haviam percebido essa estranha combinação dos opostos, da ternura e da violência, expressando-a na relação adúltera dos deuses do amor e da guerra, Afrodite e Ares. Mira y López descreve essa tendência:

Como se manifesta no tipo médio dos processos amorosos esta raiz agressiva, sádica que os dirige? De um modo diverso, segundo a observemos no homem ou na mulher, porém com idênticos fins: sempre propensa à "colonização" do objeto amado; ao usufruto "exclusivo", não só de seu corpo como de sua mente. As pessoas que se deixam levar por esse amor possessivo passam a vida censurando o objeto amado por não as "amar bastante"; constantemente exigem "provas" de amor, as quais devem sempre representar algum sacrifício, alguma renúncia, alguma mutilação da personalidade supostamente amada. E assim, esta passa a ser, na realidade, vítima de quem, assegurando amá-la, consuma um lento e dissimulado assassínio psíquico.⁴

Podemos reconhecer facilmente nessa transcrição as narradoras de "Os Mortos" e "Apenas um Saxofone" que, só depois de aniquilarem completamente seus amados, percebem até que ponto se deixaram levar por seus impulsos destrutivos, não obstante o amor que proclamam abrigar em seu coração. Lui-

siana perpetra o "assassínio psíquico" do seu amante sax-tenor pela exigência desmedida de provas:

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... (p. 26)

Também procede assim a narradora de "Os Mortos" quando resolve reformar os hábitos de seu marido Luís Felipe: "Vou dar uma de Pigmalião, decidi, enquanto íamos para o bar" (p. 140). Implica com sua roupa, seu cachimbo, sua música clássica, seu cachorro, seu desejo de ter filhos, sua profissão. Despoja-o de tudo para descobrir, por fim, que, arrancando-lhe a personalidade, matou também o amor que sentia por ela. Enquanto Pigmalião teve sua estátua perfeita transformada em mulher amorosa, a narradora efetuou a metamorfose inversa, transformou o marido amoroso num autômato:

... vi que não me escutava. Levantou-se sem pressa. Desceu a escada, o cordão do sapato se arrastando, fiquei fascinada olhando para a ponta do cordão. Vestiu a capa como um sonâmbulo. Não fiz o menor gesto para detê-lo. Podia ter suplicado, podia ter-me atirado aos seus pés... Inútil. Percebi que não havia nada a fazer quando ele passou e me olhou com olhos sem nenhuma luz. Foi como se a morte tivesse passado por mim (p. 153).

Fernanda, a esposa perfeita do conto "Eu Era Mudo e Sô", também transforma o marido num boneco despersonalizado, ainda que sem os arrebatamentos e histerias da outra. Manuel dá-se conta de sua situação e, observando a maneira como sua filha está sendo educada para repetir o modelo de Fernanda, pressente que em breve algum moço, seu futuro genro, haverá de ser também submetido ao mesmo processo:

Depois, com o passar do tempo, a metamorfose na maquinazinha social azeitada pelo hã-

bito: hábito de rir sem vontade, de chorar sem vontade, de falar sem vontade, de fazer amor sem vontade... O homem adaptável, ideal. Quanto mais for se apoltronando, mais há de convir aos outros, tão cômodo, tão portátil. Comunicação total, mimetismo: entra numa sala azul, fica azul, numa vermelha, vermelho. Um dia se olha no espelho: de que cor eu sou? Tarde demais para sair pela porta a fora (p. 50-1).

O amor possessivo chega por vezes ao assassinato propriamente dito. No conto "O Tesouro" corre a notícia de que uma das moças do bordel, de apenas dezessete anos, fora morta a facadas. Devido a sua pouca idade, a causa da tragédia provavelmente é passional. Ninguém sabe ao certo como o crime aconteceu:

Em "O Jar - Mas e o assassino?

- Quem é que sabe - resmungou uma jovem oxigenada, mordendo a ponta de um lenço preto. - Ele perguntou por ela, onde está a Rosinha? e já foi entrando reto, nem vi a cara, só aquela voz, onde está a Rosinha? Quando corri com o grito e entrei só vi aquele vulto pulando a janela. Monstro, monstro! (p. 132)

Também é passional a vingança levada a efeito por Ricardo contra Raquel em "Venha Ver o Pôr do Sol". Ao mesmo tempo que conduz a moça para a cilada, dissimula sob a aparência despreocupada e jovial suas intenções vingativas, declarando ainda gostar dela: "E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?" (p. 208). Ou seja, ele mata Raquel exatamente porque a ama e não apesar de amá-la, ou por haver deixado morrer o amor.

"Quem ama não mata!", protestam exaltados os grupos feministas, tomados de indignação diante dos crimes passionais que se multiplicam. Puro equívoco, só quem ama é capaz de ficar tão transtornado com a possibilidade de perda do objeto amado ao ponto de cometer um assassinato em nome do amor. Eros e Tanatos dão-se as mãos nessas cenas sangrentas.

A destruição do ser amado pode também ocorrer sob a forma de um assassinato indireto, quando o amante dominador induz o outro ao suicídio. Já vimos em outra parte deste estudo que Luisiana exige como a definitiva prova de amor que o jovem tocador de saxofone saia e se mate, ordem que, segundo parece, foi obedecida, tão adiantado se encontrava ele em seu processo de despersonalização.

Romana, no conto "Tigrela", é mais sutil que a narradora de "Apenas um Saxofone", porém espera chegar ao mesmo resultado. Ela não impõe à tigresa que se jogue do alto terraço, contudo fornece todas as condições para que ela o faça: substitui o leite da tigela por uísque, deixa o apartamento na penumbra, abre a porta do terraço e faz com que ela acredite que sua ausência se deve a um encontro amoroso com o rival. O suicídio há de acontecer, é só saber esperar.

Em "O Jardim Selvagem", a ambigüidade encobre os fatos relativos à morte de Ed. Recentemente casado com Daniela, mata-se com um tiro de revólver pouco tempo depois do surgimento de uma doença grave. Supõe-se que tenha sido suicídio, porém a narradora, uma menina fantasiosa, repassa para o leitor nas estrelinhas a impressão que ela própria teve de que pode ter sido um assassinato. Conclui pela lógica da analogia, visto que pouco tempo antes tia Daniela matara a tiros um cachorro de estimação que ficara doente, sob o pretexto de aliviar-lhe o sofrimento. Matar por piedade talvez seja a mais nítida manifestação de que podem coexistir amor e morte.

No caso da morte de Ed, afora o suicídio ou a eutanásia, uma terceira possibilidade se oferece. Pode tratar-se de um assassinato indireto, quer dizer, a mão de Ed aciona o gatilho, mas é a vontade de Daniela quem comanda a ação. Um dado que parece favorecer essa interpretação é ter sido Daniela caracterizada pelo próprio marido como "um jardim selvagem". Perguntado sobre o significado disso, ele não soube explicar nada à curiosa Ducha.

"Jardim selvagem" é uma expressão contraditória, já que o primeiro elemento supõe um espaço organizado, doméstico, sujeito a regras e podas regulares, tudo que é negado pelo segundo termo da expressão. "Selvagem" é um adjetivo que sugere

pujança vital e implacabilidade. A lei da selva determina a sobrevivência do mais fortes e a rejeição do débil, do aleijado, do incapaz. Na expressão que descreve Daniela, portanto, "jardim" corresponde ao amor e "selvagem", à morte: ternura e violência concomitantemente.

O instinto destruidor dirige-se algumas vezes contra o obstáculo ao amor. Difícil torna-se distinguir se o indivíduo eliminado é realmente o entrave ou se é o objeto do amor. Romana assevera que Tigrela se situa como um obstáculo em sua relação amorosa com Yazbeck, o amante que retorna do passado. Contudo, seu relato concede um espaço tão grande para a tigresa e tão pequeno para o homem que o leitor presente em Romana a figura do que chamamos de "narrador infiel".

No conto "W M" descobre-se que Wing, a jovem amante chinesa do narrador, jaz assassinada num quarto de hotel. Se admitirmos que a criminosa é Wanda, terá sido eliminado um dos lados do triângulo amoroso, o obstáculo ao amor incestuoso que ela sente pelo irmão. Se, porém, considerarmos que o assassino é Wlado, a mesma hipótese permanece, já que é possível que ele corresponda ao sentimento da irmã, sem admitir isso ao nível consciente - o que justificaria a amnésia; e ajunta-se outra possibilidade, a de que ele teria matado o objeto de seu amor, movido pela neurose possessiva que o subjuga, concretizada em sua compulsão para marcar tudo com suas iniciais, até mesmo o coração da amada:

Já observei ... se eu limpar essa crosta no peito de Wing vai aparecer o W M de lábios azuis de tão frios deixando entrever bem no vértice seu pequenino seu amado coração (p. 72).

Na narrativa "Os Mortos", o afastamento do obstáculo ao amor dá-se de maneira aparentemente casual. Elisa, a amante de Luís Felipe, suicida-se poucas horas depois de uma terrível altercação entre a narradora e o marido. Se houve coincidência ou causalidade entre os dois acontecimentos, não se sabe ao certo. Para a narradora, naquele momento, a sensação é de vitória:

Está morta, fiquei repetindo baixinho.

Desliguei e fiquei repetindo até entender: está morta. Está morta. Elisa está morta. A amante de Luís Felipe, ela era amante de Luís Felipe. Agora está morta, matou-se ontem, está morta. Teriam conversado antes? Ele saiu. Foi vê-la? Mas se a amava tanto por que então?... Não interessa mais, a única coisa que interessa é que está morta. A voz mansa, os olhos verdes, os gestos suaves, tudo discreto, o penteado, o sexo, a pudorosa depravada tão espiritual e fina que fez Luís Felipe me esquecer, mais do que me esquecer, me desprezar - a poderosa amada estava agora imóvel. Está morta. - tive vontade de gritar, escancarar as janelas e gritar para que todos ouvissem, ela está morta! E num tom baixo, só para mim: ele agora é meu (p. 151).

O afastamento do obstáculo não significa, é claro, a reconquista do amor perdido. Quando percebe isso, a narradora dirige seu instinto destrutivo contra si mesma, negando-se a fruir a vida, depois de um acesso de violência estéril:

Quebrei coisas, puxei os cabelos, me unhei. Depois passou, me veio um cansaço tamanho que afundei nesta poltrona e aqui estou na mesma posição em que ele estava, com a cara de quem não se importa com nada (p. 54).

Já observamos em outros textos que sentar-se à cadeira de alguém é uma forma simbólica de assumir-lhe a atitude diante da vida, é um processo de identificação. Assim, a narradora escolhe morrer, ainda que simbolicamente apenas e não via suicídio efetivo. O mesmo observa-se em Luisiana, de "Apenas um Saxofone", que decide isolar-se com sua culpa, embriagar-se aos poucos, na solidão de sua casa imensa:

Onde agora? Onde? Podia mandar acender a lareira mas despedi o copeiro, a arrumadeira, o cozinheiro - despedi um por um, me deu um desespero e mandei a corja toda embora, rua, rua! Fiquei só. (...) mal tenho forças para a-

cender um cigarro. Estou aqui sentada e não sei quanto tempo. Desliguei o telefone, me enroli na manta, trouxe a garrafa de uísque e estou aqui bebendo bem devagarinho para não ficar de porre, hoje não, hoje quero ficar lúcida, vendo uma coisa, vendo outra (p. 19).

A auto-destruição, porta de escape frequente dos culpados e dos desamados, concretiza-se de modo drástico pelo suicídio, ou de modo lento pelo desregramento, pela devassidão. Nesse tipo de relacionamento entre Eros e Tanatos, o espaço deixado em aberto pelo primeiro é preenchido pelo segundo, obedecendo ao princípio da equivalência.

Alguns contos apresentam muito claramente a morte como a única opção para suprir a ausência do amor. A jovem prostituta Dedê, personagem secundário de "Um Coração Ardente", suicida-se aos dezoito anos, cansada de esperar alguém que lhe pudesse proporcionar uma vida de amor e decência:

Quantas vezes ela me disse que queria viver uma vida igual à de qualquer moço por aí, com sua casa, seu marido, seus filhos... Caiu aqui mas ficou esperando que algum dia viesse um homem bom que a levasse... (p. 154)

No mesmo conto, Atos, um jovem de vinte anos que tinha um "coração flamejante", filho do narrador, dispara a arma contra o peito assim que a noiva falece. Em "O Cacto Vermelho", a morte de Rosa leva o marido também ao suicídio, mas a um suicídio lento, feito de insânia, devassidão, desvarios. Incapaz de resgatar a mulher das garras da morte, ele assume a crueldade do pai, mudando radicalmente seu comportamento:

Quantos anos passei chafurdando-me em prazeres? As mulheres deslizaram pelas minhas mãos como as fichas nas mãos dos jogadores. Tive sorte: vinham às dezenas, de todos os feitios, de todos os valores... Perverti-as voluptuosamente. Corrompi as mais puras e traí as que mais me amaram.

Fiz amizades. Que estranha fascinação

eu exercia sobre os adolescentes! Buscavam-me com a sede antiga dos caminhantes do deserto. Gulosamente entregavam-se a mim, a mim que era a fonte. Gota a gota, fazia-os provar então das mais aberrantes perversões do sexo. Alguns fugiam enojados. Mas a maior parte ficava, decompondo-se em vida com o veneno das minhas águas. (p. 257)

Degradando-se mais e mais de corpo e alma, destrói a si mesmo quando chega ao extremo de matar o filho, conforme já comentamos. Seu ato criminoso é dirigido contra a mãe, a esposa, o filho e contra si próprio, simultaneamente. O instinto de destruição prevalece sobre o de conservação nesse personagem angustiado.

Leocádia, abandonada pelo amante, desempregada, grávida, morando sozinha numa pensão, na inexperiência de seus vinte anos não vê outra alternativa de futuro que não seja a morte. "O Suicídio de Leocádia" descreve o alvoroço causado pela descoberta de seu corpo e pela chegada da polícia, que veio para averiguações. Também nessa narrativa Tanatos preenche o espaço deixado por Eros.

No relacionamento entre Lorena e Miguel, no conto "Os Objetos", a demência que progressivamente se apossa do marido vai criando um distanciamento entre os dois. Signos de morte apresentam-se no início da narrativa, na ênfase dada às atitudes de Lorena enfiando um colar: ela estica o fio, avalia-o, seleciona as contas, joga fora as imprestáveis, ao mesmo tempo concentrada e distraída, semelhante às mitológicas Parcas, decidindo sem pressa ou emoção o destino dos homens.

Miguel percebe que não existe mais amor nela, o que restou foi um sentimento de tolerância e piedade. Finge falar ao ouvido de uma estatueta de anjo, enquanto Lorena o observa:

- Tenho então uma mensagem para Deus - disse ele e encostou os lábios na face da imagem. Soprou três vezes, cerrou os olhos e moveu os lábios murmurantes. Tateou-lhe as feições como um cego. - Pronto, agora sim, agora é um

anjo vivo.

- E o que foi que você disse a ele?

- Que você não me ama mais.

Ela ficou imóvel, olhando. Inclinou-se para a caixinha de contas.

- Adianta dizer que não é verdade?

- Não, não adianta. - Colocou o anjo na mesa. E apertou os olhos molhados de lágrimas, de costas para ela e inclinado para o abajur (p. 4).

A insanidade concede-lhe a perspicácia que Lorena se recusa a ter para reconhecer que findou o amor. Mesmo assim, ela ainda tenta reanimar a relação desgastada, dizendo-lhe:

... você diz que se ninguém nos ama, víramos coisa fora de uso, sem nenhuma significação, certo? Pois saiba o senhor que muito mais importante do que sermos amados é amar, ouviu bem? É o que nos distingue desse peso de papel que você vai fazer o favor de deixar em cima da mesa antes que quebre, sim? (p. 5)

Lorena afirma amá-lo, contudo desvencilha-se rapidamente quando Miguel a tenta cingir num abraço. Confirma-se sua suspeita. Ausente o amor, só resta lugar para a morte. Toma a adaga e sai para a rua.

5.2. Morte e Tempo

O homem recusa-se a ver na morte o destino natural de todos os seres vivos. A consciência da própria morte aguça-lhe o desejo de perdurar, tanto em sua existência aqui e agora, como em algum outro lugar, além da vida.

Na natureza a seu redor vê patentear-se a cada momento o tema do regresso: na sucessão dos dias e das noites, no ciclo das estações que se renovam, nas fases da lua, no movimento das marés, no ciclo germinativo, nas migrações periódicas das aves, na hibernação de alguns animais. No meio familiar, vê repetirem-se traços fisionômicos e comportamentais de pai para filho, o que lhe dá a estranha impressão de que os

mortos regressam de seu vale de sombras e vêm alojar-se em outros corpos. Tudo parece indicar um retorno e o tempo afigura-se-lhe circular. Parar a roda do tempo é sustar a ação da morte.

A consciência de sua precariedade, aliada à constatação de que ocorre um constante retorno ao estado anterior na natureza, cria na mente humana uma expectativa de regresso, de anulação dos efeitos temporais. Ou seja, alimenta-se no espírito humano o mito da imortalidade. Tecendo considerações sobre a morte, diz Freud:

A morte própria é inimaginável, e quantas vezes o tentarmos, poderemos observar que continuamos desempenhando diante dela o papel de meros espectadores. Assim, a escola psicanalítica pode arriscar a assertiva de que, no fundo, ninguém crê na sua própria morte, ou, o que dá no mesmo, que no inconsciente todos nós estamos convencidos de nossa imortalidade.⁵

Como a árvore morta no inverno ressurgue com folhas tenras; como a semente seca enterrada no chão faz nascer uma planta nova; como a lua, desaparecida por alguns dias no céu escuro, retorna resplandecente; também o homem aguarda confiante o retorno a um estado mais perfeito para si e para a humanidade. É o tema mítico do eterno retorno, ou "a retomada periódica de todos os seres de suas existências anteriores"⁶, expresso na mitologia clássica pela volta à Idade de Ouro; na escatologia bíblica pela crença no futuro messiânico; nos ritos iniciatórios pela simulação do regresso ao útero; na terapia psicanalítica pelo mergulho no inconsciente a fim de resgatar velhas culpas, revivendo-as; na teoria da reencarnação, pelo regresso da alma em outro corpo, com a finalidade de purificação.

O eterno retorno, o regresso ao útero e a reencarnação são aspectos do mito da imortalidade a serem observados nesta secção. Imagens de caráter também mítico, como o ambiente natural de um jardim ou a figura sinistra de um caçador escondido, também serão enfatizadas, na medida em que intensificarem o aspecto em estudo, a morte como metamorfose.

No "corpus" em análise configuram-se pelo menos três instâncias reconhecíveis como "regressus ad uterum"⁷: o suicídio de Eliezer no mar, em "Correspondência", como única forma de apaciar suas tendências incestuosas com relação à irmã; a iminência de afogamento de Guido durante um banho de mar, no conto "O Tesouro", que lhe valeu como primeira etapa de um rito iniciatório; e a chegada de Ana e seu namorado a um pequeno jardim em Amsterdã, ao final de uma longa viagem cheia de privações. Diz o texto:

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

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

Tendo em mente que o jardim é símbolo feminino e maternal, torna-se evidente que o pequeno jardim do amor, com seu peculiar formato arredondado e a alameda da única entrada que se bifurca rodeando-o, corresponde à imagem de um útero. Reingressar no ventre materno é concretizar o desejo mítico de voltar à origem, ao útero simbólico da vida. Esse significado do jardim comprova-se mais adiante na narrativa, no momento em que se dá a metamorfose dos personagens em animais. O desencadeamento do processo metamórfico, com seus elementos ritualísticos do sopro de vento e da oclusão da cena mágica aos olhos da única testemunha presente, equivale a um efetivo renascimento, ainda que em forma não-humana, ainda que destinado à morte.

O regresso ao útero efetivado pelos personagens de "Lua Crescente em Amsterdã" pode ainda ser considerado como um retorno no tempo. Do mundo real de hoje, eles deram um salto para o mundo da fábula, para o tempo mítico em que as palavras tinham ainda o poder mágico de transformar os seres e as coisas. Portanto, insere-se também no tema do retorno.

As narrativas que exploram o tema do retorno fazem-no através de uma volta ou uma parada no tempo. Em outras palavras, essas narrativas questionam o tempo, negando sua ação

sobre o destino do homem. A técnica da superposição de diversos planos temporais, mesclando passado e presente, ou presente e futuro constitui um processo de negação do tempo. Negam-se os conceitos tradicionalmente aceitos que o tempo é um fluxo contínuo, que seu curso é irreversível, seu avanço direcionado. Conseqüentemente, pela negação desses conceitos, descaracterizam-se as noções direcionais do tempo - passado e futuro.

O presente parece-nos palpável: é o aqui e o agora. Como, porém, discernir futuro e passado? No uso literário, a diferença entre ambos é menos nítida do que no uso cotidiano. Meyerhoff, discorrendo sobre o tempo na literatura, esclarece:

... o passado deixa traços, marcas ou registros, e o futuro não. Assim, dizemos que um evento foi "anterior" ou pertence à ordem do passado se deixou um traço, marca ou registro; eventos que ainda não deixaram um registro pertencem ao futuro. Por passado queremos dizer, então, a coleção inteira da história registrada - seja do universo ou do homem; por futuro, aquilo que não tem história. Traços e registros do passado podem ser naturais ou feitos pelo homem. Assim, deixamos registros ou inscrevemos marcas para nos orientar em relação a uma ordem objetiva de tempo contra a vaga e falível ordem dos eventos da memória.⁸

No conto "Noturno Amarelo" dá-se muito realce ao tempo. Laura, a protagonista, deixa-se levar pelo perfume da noivata e logo depara-se-lhe uma casa familiar no aspecto: "Lá estava a casa alta e branca fora do tempo mas dentro do jardim" (p. 160). Dentro dela, toda a família a recebe e junto aos móveis antigos percebe, "atrás do piano, o grande relógio marcando nove horas" (p. 166). Emocionada, a narradora sente ímpetos de agarrar o pêndulo para fazer o tempo parar. Reconhecendo-se envelhecida, vê, com espanto, que a família reunida naquele instante de magia parece incólume:

Olhei para as cortinas pesadas. Para a cristaleira que me pareceu menos brilhante sob a

leve camada de pó. O tempo não alcança vocês, eu disse. Estão todos iguais. Iguais (p. 170).

Finda a cena de encantamento, Laura volta de alma limpa para o carro onde deixara Fernando. Perguntando-lhe as horas, fica sabendo que são nove em ponto. Como justificar o lapso de tempo em que esteve fora? A explicação de que ela teria cochilado e tudo não passara de um sonho fica descartada, visto que ainda traz no braço a pulseira que Eduarda lhe deu como símbolo de perdão. O adorno constitui, então, o que Meyerhoff chamou de "traço, marca ou registro" - a "prova" do passado. Se a ação transcorreu num passado, como explicar a coincidência dos relógios marcando nove horas com as diferentes ações transcorrendo de permeio?

Considerando que "Noturno Amarelo" se aproxima do gênero fantástico, explica-se o fenômeno como uma tentativa de abolição do tempo, ou sua suspensão momentânea. Conforme diz Todorov, analisando narrativas desse gênero, no fantástico o mundo físico e o mundo espiritual interpenetram-se, achando-se, por isso, modificadas suas características essenciais. Diferem do tempo e do espaço da vida cotidiana, podendo o tempo alargar-se ou encurtar-se incrivelmente.⁹ A qualidade de perfeição que parece dominar nessa casa de remissão de culpas e o cuidado em situá-la num jardim bem delimitado pela barreira do portão também possibilitam identificar o cenário ao mito do paraíso perdido. Segundo Eliade, "o mito do paraíso perdido ainda sobrevive nas imagens da ilha paradisíaca e da terra da inocência; uma terra privilegiada onde as leis são abolidas e o Tempo não vige."¹⁰ A casa de sonho, ilhada pelo limite do jardim, constitui realmente o lugar fora do tempo onde Laura reencontra a inocência e a paz.

Suspender o tempo é suspender a morte, já que aplicamos ao tempo os critérios do fazer humano. Se tempo e morte se equivalem, voltar no tempo é reprisar a vida ou a morte ocorrida. No conto "O Muro" o protagonista, um velho em seus últimos instantes de vida, regressa à infância, ao antigo quintal de sua casa, cheio de cheiros e sons, de bichos e de gente. O tempo da memória torna possível misturar lembranças de épocas diferentes à realidade fria que cerca seu leito de enfermo:

Cerrou os olhos e olhou para dentro de si mesmo, ah se pudesse ficar até o fim fazendo girar devagarinho o caleidoscópio com as imagens do antigo quintal da sua casa, podia ouvir o murmurejar fresco da água correndo debaixo das jabuticabeiras (p. 129).

O agonizante sente-se pairando "alguns centímetros acima do próprio corpo escaldante" (p. 129), desprendendo-se já da matéria. O pensamento lógico é substituído pelo fluxo das lembranças do passado. Pelo fio da memória ele volta no tempo. Meyerhoff comenta, a respeito dos registros da memória:

A memória é um instrumento de registro muito mais complicado e confuso do que a natureza, os instrumentos feitos pelo homem ou os registros históricos. Sua complexidade e confusão surgem do fato de que, ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma "ordem" de eventos "dinâmica, não uniforme". As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras.¹¹

Cenas de sua vida de menino repetem-se. O avô com seu bom humor, a avó com seus bordados, as mãos pequenas e cheirosas da mãe, as pinturas do pai, a cachorrada em alvoroço, o irmão que mais tarde foi assassinado e o muro do vizinho desconhecido. Esta, mais que todas, a lembrança nítida, o alto muro vermelho protegendo um jardim de muitas árvores:

Olhou lá fora o muro de tijolos vermelhos. Tão alto. Mas o que tinha atrás? "O muro, não" - a mãe avisava. O muro era proibido, ah, se pudesse fazer um buraco para espiar o quintal desse vizinho que não via nunca, quem era ele? Árvores, sim, podia ouvir o barulho da folhagem

na ventania. E além das árvores? (p. 132)

O muro, limitando seu mundo infantil, é a representação simbólica da fronteira da vida. Transpô-lo é penetrar no mistério que fica do outro lado da existência. Uma única vez foi-lhe permitido galgá-lo para resgatar um cachorrinho fujão que escapara, não se sabe como, para o terreno do vizinho. A escada então lhe pareceu "enorme e altíssimo o muro vermelho" (p. 136). Símbolo de acesso à outra vida e sinal de passagem de um estado ao outro, a escada reforça o teor simbólico do muro proibido.

No topo da escada, o menino recebeu o animalzinho, mas nada foi possível vislumbrar do jardim escondido pela folhagem espessa, que "já se fechara como uma cortina" (p. 136). Verde, neste conto, assume a conotação de morte, tanto no belo chão de folhas além do muro, como nas flores velhas ao lado do leito do moribundo: "o cheiro era mesmo de verde corrompido, os caules apodrecendo na água estagnada (...) a casa morria adiante do dono" (p. 132); ou, ainda, na alegoria da última visita:

... retardar a chegada da última visitante - sonhou ou leu em algum livro? A moça de vestido verde-musgo, chapéu de feltro verde e o pequeno véu. Familiar, mas discreta ao estender gentilmente a mão enluvada, "vamos?" (p. 133)

A descrição da moça de verde personificando a morte remete o leitor à moça vestida da mesma cor que vem buscar o primo botânico, convalescente de grave enfermidade, em "Herbarium"; a Tatisa, a moça fantasiada de pierrete verde, que abandona o pai à hora da morte, em "Antes do Baile Verde"; e a Daniela, a misteriosa tia casada com tio Ed, que visita a família do marido pela primeira vez usando uma luva verde na mão defeituosa.

Hauser, discorrendo sobre a linguagem cinematográfica, salienta o fato de que é possível num filme quebrar-se a cronologia tradicional, mostrando o personagem ora numa fase de sua vida, ora noutra, trazendo sua imagem de volta mesmo depois de sua morte, através das lembranças de amigos, torna-

das imagens. É a espacialização do tempo.¹² Em "O Muro" a mesma técnica é utilizada, incluindo-se até um arremedo de câmera, o caleidoscópio. A menção a esse instrumento marca o tempo da memória e a correspondente fuga da morte:

... se pudesse ficar até o fim fazendo girar devagarinho o caleidoscópio com as imagens do antigo quintal... (p. 129)

Girou o caleidoscópio mais para a direita, de novo o fio d'água (p. 129).

Na lente do caleidoscópio André se desintegra de repente, os fragmentos vermelhos, sangrando por todos os lados mas bastou um ligeiro movimento e as peças se buscaram e se juntaram para formar uma outra imagem com a cachorrada se espojando debaixo da rede... (p. 130)

... André, fica em casa esta noite, não saia hoje! mas a composição da morte ainda estava por se fazer lá no fundo do vidro... (p. 131)

Importante agora era essa imagem que se formava na lente mágica, transparente como a própria manhã. Bichos, pessoas, planos (p. 134).

Fechou os olhos. O movimento o obrigara a desfocar a lente, onde mesmo? Ah, subia na escada... (p. 136)

O caleidoscópio, introduzido no texto em sua versão mais recente, tem seu contraponto no relógio de cabeceira que o enfermeiro consulta no início e no final da narrativa. É o contraste entre o tempo da memória e o tempo da realidade, ou, simplesmente, entre o tempo abolido e o vigente. O relógio, ao contrário do caleidoscópio, marca a aproximação da morte. O mesmo Hauser comenta o efeito de procedimento análogo, na linguagem do cinema:

É a experiência da simultaneidade de acontecimentos diferentes e espacialmente separados o que põe o auditório naquela situação de suspense que se move entre o espaço e o tempo e

reclama as categorias de ambas as ordens para si mesma. É a simultânea proximidade e distância das coisas - sua mútua proximidade no tempo e seu mútuo distanciamento no espaço - o que constitui o elemento espaço-temporal, a bidimensionalidade do tempo, que é o meio real do cinema e a categoria básica de sua imagem do mundo.¹³

A última cena que sua lanterna mágica ilumina é o resgate do cãozinho, perdido do outro lado muro. É o ponto em que a memória cose "os fatos lembrados" com os "temores passados e esperanças futuras", a hora da partida e do acesso ao outro lado da vida:

"... pare de olhar para o outro lado, você pode cair!" Riu do Pai, cair? Nunca se sentira tão firme como agora, cavalgando o muro, que fácil o muro! E que grande o quintal desse lado com as copas das árvores tão compactas que formavam um chão verde, poderia sair correndo em cima desse chão brilhante de sol - lá vou eu!... (p. 137)

O outro lado, afinal, revela-se para o moribundo um lugar atraente, marcando sua máscara facial com uma expressão de deslumbramento, um "brilho nos olhos e na boca" e uma "curva de secreta alegria" na boca entreaberta (p. 137). Pensativamente, o enfermeiro empurra-lhe o queixo e arruma suas mãos sobre o lençol. A morte chegara pontualmente, antes do anoitecer, conforme previra.

De modo mais contundente questiona-se o tempo em "O Encontro" e "A Caçada", narrativas cujos protagonistas vão buscar a si mesmos num passado remoto, em outra vida. São os "duplos no tempo", que já se teve oportunidade de analisar. Veremos nesta secção alguns pontos que ainda não foram convenientemente desdobrados.

A magia dos dois contos parece centralizar-se na experiência do "déjà-vu", a estranha sensação que o protagonista tem de viver um fato simultaneamente reprisado e inédito, sentindo-se repartido e perplexo ante a dupla convicção de que

pisa o terreno pela primeira vez e de que já conhece o local nos seus detalhes:

Tudo aquilo - disse estava bem certa - era completamente inédito para mim. Mas por que então o quadro se identificava, em todas as minúcias, a uma imagem semelhante lá nas profundezas de minha memória? (p. 67)

"Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio". E cheguei a rir, entretetida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufo de erva brotando na raiz da fenda. "Se for agora por este lado, vou encontrar um regato". Apressei-me. O regato estava seco mas os pedregulhos limosos indicavam que provavelmente na próxima primavera a água voltaria a correr por ali (p. 69).

Octavio Paz descreve um estado que chama de teofania, ou aparição, bastante próximo a esse vivido pela narradora de "O Encontro":

... em algum lugar, em que talvez nunca estivemos, já estavam o muro, a rua, o jardim. E à estranheza, sucede a lembrança. Parece-nos lembrar, e gostaríamos de voltar para lá, para esse lugar onde as coisas são sempre assim, banhadas por uma luz antiqüíssima e, ao mesmo tempo, acabada de nascer. Nós também somos de lá. Um sopro atinge nossa frente. Estamos encantados, suspensos em meio de uma tarde imóvel. Adivinhamos que somos de outro mundo. É a "vida anterior" que regressa.¹⁴

A caminhada dentro do passado leva a protagonista a defrontar-se com seu outro "eu", em outra época: "Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu. - Eu fui você - balbuciei. - Num outro tempo eu fui você!" (p. 73). Em *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles registra uma vivência similar, ainda que em estado onírico, num sonho de morte e de vida. Apenas reverte-se a situação, é a outra do passado quem

se aproxima da narradora.

Do alto de uma montanha, a sonhadora vê um rio composto de pessoas, um rio de mortos, de onde se destaca um vulto de mulher que se vai aproximando. É uma mulher de outra época, com um traje que lembra as antigas damas egípcias:

Aproximou-se e a uns dez passos apenas de distância, parou e ficou me olhando. Havia em sua expressão qualquer coisa que me pareceu familiar, o que era? Sorriu e de repente me vi sorrindo no seu sorriso - o seu sorriso era meu e meu aquele rosto que me encarava como num espelho. Animei-me: eu fui você! Ela moveu afirmativamente a cabeça. Fiquei feliz com a descoberta, não era simples? 15

Reencontrar-se em outro tempo, em outra vida, é postular a imortalidade do espírito e admitir a reencarnação. Este é um aspecto do mito da imortalidade bastante nítido no "corpus" em apreço. Já perceptível em "O Cacto Vermelho", no personagem Rosa que revive Isabel, volta intensificado, porque envolto na atmosfera própria do fantástico, nos dois contos que ora observamos. Em "A Caçada", por força da metamorfose do protagonista, a volta não se restringe aos espíritos humanos¹⁶. O texto é bastante ambíguo, porém presumivelmente a caça - em que se transforma o protagonista - é um animal.

Nos dois contos, a ação e o tempo parecem estar em dependência direta do funcionamento da memória. Paralisada a memória, paralisa-se o fluxo temporal também. A seta do caçador aguarda talvez há séculos, no arco retesado, o momento da recordação na mente do protagonista de "A Caçada"; o galope alucinado e o suicídio da jovem amazona só acontecem quando a narradora de "O Encontro" tem um lampejo do passado de volta à memória. Esse poder do homem sobre o tempo suscita uma velha questão filosófica, hoje contestada por Heidegger:

...a Filosofia, desde seu começo, sempre meditou sobre o tempo, perguntou onde situá-lo. Tinha-se com isto principalmente em vista o tempo calculado como o fluir da sucessão da se-

quência de "agoras". Explicava-se que este tempo numerado com que calculamos não podia dár-se sem a "psychê", sem o "animus", sem a alma, sem a consciência, sem o espírito. Tempo não se dá sem o homem. Mas o que significa este "não-sem"? É o homem o doador do tempo ou o seu destinatário? E, se for este último, como recebe o homem o tempo? É o homem primeiro homem para então, ocasionalmente, isto é, em qualquer tempo, acolher o tempo e assumir a relação com ele? O tempo autêntico é a proximidade unificante do tríplice alcançar iluminador de presença a partir do presente, do passado e do futuro. Esse tempo já alcançou o homem enquanto tal, de tal maneira que ele só pode ser homem enquanto está colocado no tríplice alcançar, e sustenta a proximidade que, recusando e retendo, determina este alcançar. O tempo não é obra do homem; o homem não é obra do tempo. Aqui não há um obrar. Somente há o dar, no sentido do supramencionado alcançar que ilumina o espaço-de-tempo. 17

A lógica que preside à elaboração ficcional não é necessariamente a mesma que rege os tratados filosóficos. Nos contos em tela, a memória do personagem comanda o tempo, acionando, juntamente com ele, a morte. A memória é involuntária, não obedece a ordens vindas do nível da consciência. Ainda que sejam os agentes da morte de seus duplos, por terem permitido ao tempo romper sua paralisia através da recordação do passado, os protagonistas de "A Caçada" e "O Encontro" são também vítimas do tempo e da morte, que inadvertidamente puseram em ação. O protagonista de "A Mão no Ombro", por sua vez, tenta conscientemente, pela vontade e não pela memória, dominar o tempo e sustar a marcha da morte vindo a seu encontro.

"A Mão no Ombro" é um texto que relata um estado onírico. O sonhador vê-se entrando num jardim silencioso, de aspecto familiar e desconhecido ao mesmo tempo. Compõem a cena um velho tanque seco, uma estátua corroída pela água, um banco de pedra, ciprestes e flores, uma figueira, "um jardim inocente. É inquietante como o jogo de quebra-cabeça que o pai gostava de jogar com ele: no caprichoso desenho de um bosque

estava o caçador escondido..." (p. 192). Uma alameda coberta de folhas secas leva ao centro do jardim e, dali, a uma escada de degraus gastos. À visão da escada, o jardim ganha significado para o protagonista:

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

É curioso observar que, tanto no caçador deste conto como no de "A Caçada", vislumbra-se a figura mitológica da Medusa. O poder maléfico do monstro centralizava-se no rosto, olhá-lo era transformar-se em pedra. Em "A Mão no Ombro", o sonhador dá muito realce ao fato de que não se pode virar para olhar o caçador: "Seria como uma folha tombando em seu ombro mas se olhasse para trás, se atendesse o chamado" (p. 192-3). No outro caçador o signo da Medusa está na barba: "Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta" (p. 24). O caçador, nesses contos, é a personificação da morte.¹⁸

Causa estranheza ao sonhador não conseguir situar o jardim no tempo, visto que ele parece não ajustar-se a nenhum dos parâmetros habituais:

Era uma lua ou um sol apagado? Difícil saber se estava anoitecendo ou se já era manhã no jardim que tinha a luminosidade fosca de uma antiga moeda de cobre (...) Foi andando pela alameda atapetada de folhas cor de brasa mas não era outono. Nem primavera porque faltava às flores o hálito doce avisando as borboletas, não viu borboletas. Nem pássaros (...) não era verão. Nem inverno, embora a frialdade limosa das pedras o fizesse pensar no sobretudo que deixou

no cabide do escritório. Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo, pensou. (p. 191)

A narrativa desenrola-se em duas etapas, a primeira delas constitui-se no sonho da noite; a segunda, na manhã seguinte ao sonho. Correspondendo ao sonho e à vigília, respectivamente, opõem duas situações temporais. Na primeira, tudo parece desenrolar-se de acordo com um plano pré-estabelecido; um único caminho leva ao centro do jardim e dali para a escada. Dirigindo-se para o banco de pedra, o sonhador tem a iluminação de que do alto dessa escada descerá a morte para levá-lo:

... fugir para onde se tudo naquele jardim parecia dar na escada? Por ela viria o caçador de bonê, eterno habitante de um jardim eterno, só ele mortal. A exceção. E se cheguei até aqui é porque vou morrer. (p. 194)

Em termos de direção temporal, o sonho é presente enquanto sonho, mas porque o protagonista acredita ser um aviso, também é futuro em relação à manhã seguinte, no despertar do sonhador. Ao acordar, quando a mulher lhe pergunta se dormiu bem, "quis contar-lhe o sonho do jardim com a morte vindo por detrás: sonhei que ia morrer" (p. 195). Praticando as pequenas ações habituais antes de sair para o trabalho, ele continua imerso nas lembranças do sonho. É a segunda etapa da narrativa, a outra situação temporal. De presente que era, a ação no jardim transforma-se em passado, enquanto sonho findo, mas, assim que o protagonista entra no carro e tenta dar a partida, a ação transcorrida em sonho volta a converter-se em presente. Todos os planos temporais, assim, aglutinam-se na cena final, no momento em que se reata o sonho interrompido:

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. (p. 199-200)

O momento da morte é também o da metamorfose. No sonho da noite, sentado no banco de pedra ao centro do jardim, o protagonista percebe que algumas partes de seu corpo já não

obedecem ao seu comando, como se tivessem deixado que o sopro da morte nelas se infiltrasse:

Olhou para o próprio pé adormecido, tentou movê-lo. Mas a dormência já subia até o joelho. Solidário, o braço esquerdo adormeceu em seguida, um pobre braço de chumbo, pensou enternecido com a lembrança de quando aprendera que alquimia era transformar metais vis em ouro, o chumbo era vil? Com a mão direita, recolheu o braço que pendia avulso. Bondosamente colocou-o sobre os joelhos: já não podia fugir. (p. 194)

A transformação dos membros ainda permanece algum tempo, depois de acordar: "Massageou o braço dolorido e deu uma vaga resposta quando ela lhe perguntou que gravata queria usar, estava um dia lindo" (p. 195). Ao sair de casa para o trabalho, pouco depois, intensifica-se o prenúncio da morte:

Entrou no carro, ligou o contato. O pé esquerdo resvalou para o lado, recusando-se a obedecer. Repetiu o comando com mais energia e o pé resistindo. Tentou mais vezes. Não perder a calma, não se afobar, foi repetindo enquanto desligava a chave. (p. 198)

A seu redor, a paisagem modifica-se, configurando o jardim do sonho, com a mesma alameda conduzindo ao banco e à escada. Espanta-se: "...mas o que é isso, estou no jardim? De novo? E agora, acordado..." (p. 199). No primeiro confronto que tivera com a morte, prestes a tocar-lhe o ombro por detrás, conseguira safar-se comandando sua mente para despertar:

Ouviu a mão ir baixando numa crisperação de quem (familiar e contudo cerimonioso) dá um sinal, sou eu. O toque manso. Preciso acordar, ordenou se contraindo inteiro, isso é apenas um sonho! Preciso acordar! acordar. Acordar, ficou repetindo e abriu os olhos. (p. 194)

Conscientemente, sua vontade conseguira deter o curso

da morte. Defrontando-se mais uma vez com a mesma situação, tenta um artifício análogo. Enquanto a metamorfose fatal já lhe avança pelo corpo, procura ainda safar-se:

Sentiu o braço tombar, metálico, como era a alquimia? Se não fosse o chumbo derretido que lhe atingia o peito, sairia rodopiando pela alameda, descobri! Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez, escapei acordando. Agora vou escapar dormindo. Não era simples? Recostou a cabeça no espaldar do banco, mas não era sutil? Enganar assim a morte pela porta do sono. Preciso dormir, murmurou fechando os olhos. (p. 199)

Inútil tentar fugir, o tempo e a morte não poupam ninguém. Reingressando pelo sono no domínio da atemporalidade, continua a viver o sonho que se interrompera. O passado transforma-se em presente de novo e o curso da morte prossegue implacável.

É interessante observar que a proximidade da morte e o acesso ao segredo que cerca esse evento situam-se quase no limite que divide o sonho da vigília. Na primeira parte do conto, isso se verifica pouco antes de o sonhador despertar; na segunda, assim que ele comanda sua mente para adormecer. Essa parece ser uma hora mágica, em que o inconsciente vem à tona, trazendo fragmentos esquecidos do passado e - quem sabe - talvez até o futuro. Edgar Allan Poe, outro contista que se sentia atraído pelo tema da morte, como a autora em estudo aqui, acreditava que entre o sono e a vigília abria-se um espaço, justo no momento em que a consciência não está mais perfeitamente desperta nem adormecida por completo, por onde se podia ter acesso aos segredos do inconsciente universal e aos mistérios que jazem além das fronteiras da vida.¹⁹

5.3. Morte e Ressurreição

A ressurreição é um dos aspectos do mito da imortalidade, crença arraigada nas profundezas psíquicas do homem e verificável nas lendas e mitos dos povos antigos. As múmias egípcias, providas de alimentos, roupas, transporte e criada-

gem, atestam a convicção de que a morte não é o fim de tudo. Imagens míticas poderosas, como a ave Fênix, consumindo-se e renascendo das cinzas, até os dias de hoje impressionam a mente do homem. Raphael Patai observa:

No mundo da realidade mítica o renascimento é uma consequência natural da morte, a que ele se segue numa seqüência natural, invertendo assim a ordem da realidade fisiológica, em que a morte é a consequência inevitável do nascimento.²⁰

É lugar-comum comparar o sono à morte, e vice-versa. De fato, a postura que costumamos dar aos cadáveres, somada à sua imobilidade e ao fechamento dos olhos, reforçam essa semelhança. Na Grécia antiga, Hipnos e Tanatos (o sono e a morte) eram os seres divinos irmãos que carregavam o defunto para a outra vida. Se tomamos o sono como irmão da morte e se dizemos que o homem morto está dormindo, o que nosso inconsciente tenta na realidade expressar com essas imagens é a certeza de que haverá também o momento de despertar para aquele que dorme o sono da morte.

O ciclo de morte e ressurreição visível na natureza, da mesma forma, impressionou o pensamento humano desde as épocas mais remotas, principalmente na regularidade do fenômeno de desaparecimento e volta do sol e da lua. "A Lua é o primeiro morto" - diz Mircea Eliade - "mas também o primeiro morto que ressuscita".²¹ Integrando-se ao todo cósmico, cria-se no homem a expectativa idêntica de regresso à vida.

Ao início desta parte do estudo da metamorfose, chamou-se a atenção para o fato de que as subdivisões impostas ao tema não seriam rígidas, visto serem imprecisos os limites entre elas. Com efeito, aspectos como o eterno retorno, a reencarnação e a ressurreição diferem muito pouco entre si. A ressurreição distingue-se da reencarnação num dado mínimo, que é o envólucro temporal onde o espírito vivo se aloja. A primeira supõe um novo corpo, a segunda supõe o mesmo, ainda que possa se encontrar rejuvenescido ou melhorado de alguma outra forma. Do "corpus" em estudo, um conto destaca-se trazendo nitidamente o tema da ressurreição, com seus componentes míticos

de ingresso no Reino dos Mortos e saída vitoriosa de lá. É a narrativa "Natal na Barca".

A viagem por barca aos domínios da morte é uma imagem muito antiga. Encontramo-la nas tradições dos mais diversos povos, como os egípcios, que acreditavam que o deus solar Ra efetuasse uma viagem noturna e subterrânea de barca rumo ao oriente. Paralelamente à viagem noturna do deus através de um rio Nilo oculto sob a terra, as almas dos mortos também efetuavam uma viagem pelas trevas da morte até alcançar o renascimento. Na Irlanda céltica, na Sumatra, no sudeste asiático em geral e entre os vikings do norte europeu também pode verificar-se a presença da barca nos ritos funerários e no tema da ressurreição.²² Assim, já a partir do título, configura-se no conto escolhido para análise o tema do regresso à vida.

"Natal na Barca" conta a travessia de um rio numa noite de natal. A rigor, nada, ou quase nada ocorre no plano episódico. A narradora não revela o motivo de sua viagem solitária: "Não quero nem devo lembrar por que me encontrava naquela barca" (p. 103). Poucos passageiros estavam a bordo naquela noite:

Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu. (p. 103)

Quase no final da viagem, a narradora decide entabular conversa com a outra mulher, que lhe vai revelando, uma uma, as desgraças que se abateram sobre sua família no último ano: perdera o filho mais velho, o marido a abandonara e o bebê que lhe restara encontrava-se doente, a viagem era para levá-lo a um especialista. Além do mais, vivia na pobreza com a velha mãe e trabalhava numa escolinha para se manter com dignidade.

Estranhando o contraste entre o rosário de vicissitudes e os "olhos vivíssimos" da mulher, a narradora inquire-se de onde ela haveria tirado tanta força, tanto ânimo. Como que adivinhando a pergunta, a outra explica que tem fé em Deus, uma fé inabalável, desde o dia em que, desesperada pela morte do filho, saíra à noite como louca pela rua a fora. Chorando

muito, pedira então a Deus a graça de ver o menino ainda mais uma vez:

Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tamanha sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (p. 106-7)

Num gesto casual, a narradora levanta a ponta do xale que cobre o menino doente e descobre, horrorizada, que ele está morto. Cobre-o novamente, apanha sua bagagem de mão e apressa-se em despedir-se da mulher antes que ela perceba o que aconteceu. A barca já está atracando na margem. Em lugar de retribuir a despedida, a outra afasta o xale e acorda o filho, corado e sem febre agora. Desejando feliz natal, parte.

Como se vê, o tema da ressurreição não se localiza na trama do conto, mas antes na rede de conotações que as imagens utilizadas ao longo da narrativa vão sugerindo. O menino resuscitou ou estava tão profundamente adormecido que apenas parecia morto? A segunda hipótese é a mais provável, embora a ocorrência da primeira não possa ser descartada. Se o menino reviveu ou não é fato secundário; importante, parece-nos, é o ressurgimento da fé nas duas mulheres, na mãe do menino, conforme o depoimento prestado por ela, e na narradora, segundo se depreende do final do conto.

A imagem de uma travessia noturna por barca levando passageiros solitários evoca a travessia do Estige, o rio do esquecimento, na barca de Caronte: "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" (p. 103). Quando um escritor retoma a imagem de Caronte, diz Bachelard, ele imagina a morte como uma viagem e revive os funerais mais primitivos.²³ Evidencia-se melhor o paralelo, quando a narradora comenta para si mesma:

Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. (p. 103)

O rio também comporta uma interpretação simbólica, visto ser, por seu fluxo contínuo, a imagem da duração temporal.²⁴ Assim, viajar nas águas do rio é mover-se no tempo em direção à morte. Dá-se bastante importância ao rio em "Natal na Barca." Enquanto transcorre a travessia, afirma-se que ele é negro e frio:

A caixa de fósforo escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentindo então alguns respingos no rosto, inclinei-me mais até mergulhar as pontas dos dedos na água.

- Tão gelada - estranhei, enxugando a mão. (p. 103)

O comentário da narradora serve de pretexto à outra mulher para um diálogo, pois imediatamente lhe esclarece que de manhã, ao contrário, a água do rio é verde e quente. Ao lado dessa antítese, outras se ajuntam: são quatro os passageiros, mas cada qual está só; parecem "mortos num antigo barco de mortos", no entanto estão vivos, cada um voltado para o seu pequeno mundo; estão na barca que se assemelha à de Caronte, mas a noite é de Natal. Todas as oposições do texto levam a uma só: a oposição maior entre a morte e a vida. O menino está morto e volta a viver; a mãe está desesperada e volta a ter fé; a narradora está amargurada e volta a sentir esperança.

Sem dúvida, esse é um conto de fundas raízes místicas. O primeiro dos diversos índices místicos já se encontra no título da narrativa, pela menção ao Natal, uma das mais importantes datas do calendário litúrgico. Natal é a celebração do nascimento de Jesus Cristo, nascimento que marcou uma nova esperança para o povo judeu e para a humanidade toda. Foi, portanto, um renascer da fé e da esperança num mundo me-

lhor. Sob o signo "natal", lê-se, então, "ressurreição". A negra barca em sua viagem noturna em tudo se opõe a ela. A narradora, ao perceber a semelhança entre a embarcação onde está e a de Caronte, acrescenta, numa ressalva: "silenciosos como mortos (...) Contudo, estávamos vivos. E era Natal" (p. 103).

O título "Natal na Barca" parece ainda conter outra indicação, que não a meramente temporal, equivalente a "25 de Dezembro na Barca". Pode-se ler "A Ocorrência do Natal na Barca", devido aos fatos acontecidos ali. Essa leitura é sugerida pela caracterização da mulher como o protótipo da Virgem Maria das imagens sacras:

A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga. (p. 103)

Mais adiante, narrando sua experiência epifânica, ela compõe a imagem da "mãe dolorosa", a mãe levada ao auge do desespero e de lá resgatada pela mão misericordiosa de Deus - como a Virgem Maria. O momento de revelação que ela teve também constituiu-se noutra signo místico, já que ocorreu em um ambiente densamente impregnado de simbolismo: enquanto sonhava com a cabeça reclinada num banco do jardim. Em outros textos já se verificou o simbolismo do jardim e do banco de pedra, compondo o espaço privilegiado para a ocorrência da epifania, do vislumbre do outro lado da vida. Como Jacó, essa mãe, dormindo com a cabeça na pedra, teve a sua visão do Paraíso. Em lugar da escada, foi-lhe dada a mão de Deus, em substituição aos anjos, o seu menino e o menino de Maria. Pela porta do sono, ela teve acesso, ao domínio da morte. Hipnos e Tanatos, outras vez irmanados, tornaram a experiência possível.

Jung diz que todo o vivente surge da água, como o sol, e nela volta a submergir ao entardecer. Nascido das fontes, rios e mares, ao morrer chega o homem às águas estíguas para lá dar início à mítica "viagem noturna por mar." Essas tenebrosas águas da morte são paradoxalmente também águas de vida. Com seu frio abraço, a morte é o ventre materno, igual ao mar que, se devora o sol todas as tardes, volta a dá-lo à

luz a cada amanhecer. A vida não conhece a morte.²⁵

A travessia noturna finda, o amanhecer está próximo. O sol, como o mítico Ra dos egípcios, ressurgirá no oriente, saindo de sua longa barca. Com ele, hão de voltar a luz e a vida. A água gelada do rio outra vez há de tornar-se quente e seu negrume será substituído pelo verde. Quem tem fé não conhece a morte. O sangue volta a circular nas faces coradas do menino e a luz inunda os olhos que a narradora "vira cerrados tão definitivamente" (p. 107). A hora da epifania chega também para ela. Sem conseguir falar, despede-se da mãe e do filho e contempla com outros olhos o rio:

Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente. (p. 108)

O uso iterativo dos adjetivos "verde" e "quente" reforça os índices de vida contidos no texto, opondo-os aos signos de morte das águas até então caracterizadas como estíguas. O mito da imortalidade, neste conto, apresenta-se claramente delineado sob o núcleo temático da morte e ressurreição. Conforme se verificou nas outras oposições em que subdividimos o estudo da morte como a metamorfose final (morte e amor, morte e tempo), os dois elementos dessas dicotomias, ainda que aparentemente antagônicos, senão paradoxais, assumem nos contos de Lygia Fagundes Telles um caráter de equivalência. Sendo equivalentes, são, da mesma forma, compatíveis e intercambiáveis.

"Nada fácil testemunhar este mundo com tudo o que tem de bom. De ruim. Um mundo grande, que vai além de chácara do algarão. Diante de si mesmo, diante do papel o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido mas só vagamente corrupto."

(Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*)

CONCLUSÃO

Ao final deste estudo sobre os processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles, creio ter conseguido provar a hipótese contida na introdução, que dizia que "de certa forma" um autor está "dizendo uma e a mesma coisa" em suas diferentes obras¹. Essa "mesma coisa" — insistente e repetida pela autora na maioria de seus contos — expressou-se por um grupo reduzido de temas (o paraíso, a queda, o regresso, a ressurreição), reunidos num único feixe, o tema mítico da metamorfose, tomado em seu sentido mais abrangente. Viu-se que essa invariante semântica, atravessando toda a consistência da autora, foi secundada e posta em realce pelos demais elementos que compõem o mundo poético de Lygia Fagundes Telles: a atmosfera, os personagens, o tempo, o espaço e os recursos técnico-estilísticos em geral. Constituído índices complementares ao eixo temático central, intensificaram a noção de mutabilidade inerente ao tema da metamorfose.

Conforme se teve oportunidade de demonstrar, ainda que de maneira um tanto superficial, a metamorfose revela-se um dos temas mais arraigados no pensamento mítico e é também um dos filões míticos mais persistentes em literatura. A que se deve ainda hoje, em meio ao avanço da tecnologia e da ciência, ao domínio do ceticismo e da descrença, o apelo do mito? Mircea Eliade chama a atenção para o fato de que hoje a leitura,

"Nada fácil testemunhar este mundo com tudo o que tem de bom. De ruim. Um mundo grande, que vai além da chácara do vigário. Diante de si mesmo, diante do papel o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido mas só raramente corrompe."

leitura fornece uma modificação da experiência individual de baixo custo, permitindo que o leitor se liberte do comando do Tempo. Deter a marcha do tempo significa deter a morte. Ler é mergulhar no tempo primordial, é assumir uma atitude de volta às origens. Esta é uma das razões pelas quais se justifica

(Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*)

a permanência de temas míticos na literatura e o atrativo que elas exercem sobre o leitor.

Na A disciplina do amor, Lygia Fagundes Telles, havia assim se posicionado em uma das muitas entrevistas que conce-

CONCLUSÃO

Ao final deste estudo sobre os processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles, cremos ter conseguido provar a hipótese contida na introdução, que dizia que "de certa forma" um autor está "dizendo uma e a mesma coisa em suas diferentes obras"¹. Essa "mesma coisa" insistentemente repetida pela autora na maioria de seus contos expressou-se por um grupo reduzido de temas (o paraíso, a queda, o regresso, a ressurreição), reunidos num único feixe, o tema mítico da metamorfose, tomado em seu sentido mais abrangente. Viu-se que essa invariante semântica, atravessando toda a contística da autora, foi secundada e posta em realce pelos demais elementos que compõem o mundo poético de Lygia Fagundes Telles: a atmosfera, os personagens, o tempo, o espaço e os recursos técnico-estilísticos em geral. Constituindo índices complementares ao eixo temático central, intensificaram a noção de mutabilidade inerente ao tema da metamorfose.

Conforme se teve oportunidade de demonstrar, ainda que de maneira um tanto superficial, a metamorfose revela-se um dos temas mais arraigados no pensamento mítico e é também um dos filões míticos mais persistentes em literatura. A que se deve ainda hoje, em meio ao avanço da tecnologia e da ciência, ao domínio do ceticismo e da descrença, o apelo do mito? Mircea Eliade chama a atenção para o fato de que hoje a leitura, fenômeno específico do mundo moderno, substituiu a tradição oral, com sua récita de mitos. Sua função, porém, é idêntica à das façanhas narradas nas sociedades arcaicas. Ouvindo o narrador ou lendo uma página, interrompe-se o fluxo temporal por um instante, mergulhando-se noutra tempo, um tempo mágico, com outro ritmo e outra história. Vista sob este prisma, a leitura fornece uma modificação da experiência individual de baixo custo, concedendo, ainda, a ilusão de se poder comandar o Tempo.² Deter a marcha do tempo significa deter a morte. Ler é mergulhar no tempo primordial, é assumir uma atitude de volta às origens. Esta é uma das razões pelas quais se justifica

a permanência de temas míticos na literatura e o atrativo que eles exercem sobre o leitor.

Em *A disciplina do amor*, Lygia Fagundes Telles havia assim se posicionado em uma das muitas entrevistas que concedeu:

Testemunhar seu tempo - respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude.³

Talvez mais intensamente do que nunca, hoje vivemos um tempo de mudança, com o signo da metamorfose regendo nossa vida. Neste mundo de transição e de transitoriedade, nada perdura, tudo se transforma. Transforma-se o convívio social e equilibram-se precariamente as relações amorosas. O desencontro dos amantes e o esgarçamento da paixão convertida em tolerância marcam muitos personagens da autora. Na época do descartável, o futuro estende-se apenas até o dia de amanhã - se o amanhã houver - e o ser amado vira objeto de consumo prontamente rejeitado em favor de outro, mais novo ou mais atraente. Raquel, em "Venha Ver o Pôr do Sol", zomba do epitáfio que um marido gravara no túmulo da esposa falecida, declarando que sentiria "eternas saudades".

Metamorfoseiam-se hoje, mais do que outrora, os valores e os costumes. O Bem e o Mal, antes tão nítidos, agora confundem-se. O tema da queda e o contraponto da ressurreição, conforme se viu, registram a descida e o resgate dos personagens. Em sua perplexidade podemos ver espelhada um pouco da nossa, também desnorteados que tantas vezes nos achamos neste mundo de valores ambíguos. As diversas Alices presentes nos textos da autora repetem a de Carroll, sempre em descompasso com a realidade a seu redor.

Habitante da metrópole que viu crescer, Lygia Fagundes Telles pode compartilhar a solidão dos homens da grande cidade, autômatos empilháveis em altas prateleiras de concreto e vidro, encerrados em compartimentos estanques. Onde ficou a convivência amena com os vizinhos, onde o ócio das conversas por sobre o muro do quintal? As reminiscências de infância in-

filtram-se em diversos textos e o jardim é cenário constantemente lembrado. A solidão das multidões incomunicáveis metamorfoseou o homem - o chamado "ser social" - em bicho de concha, encarcerado em si mesmo. Nas narrativas da autora, isso é repassado através de índices sutis, como as repetidas imagens de concha e de caracol.

Sombra que se projeta por sobre todo o "corpus" analisado, a morte, metamorfose final que a todos iguala, constitui-se num "leitmotiv", discreto, contudo inarredável. Em nossos dias, da mesma forma, ela paira sobre nossas cabeças na ameaça da conflagração nuclear, espada de Dâmocles suspensa por um fio. Um passe de mágica, um botão que se pressiona, e nem mesmo a memória dos feitos dos homens restará. Lygia testemunha seu tempo, sem dúvida.

Todorov diz que quando o crítico houver dito tudo a respeito de um texto literário, ainda não terá dito nada, pois que a própria definição de literatura implica não poder falar dela, no entanto ressalva ser isso uma vantagem, porque a imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência.⁴ Este estudo pretendeu revelar uma das muitas faces que os contos da autora oferecem para análise. Outros aspectos ainda há que mereceriam estudos aprofundados. Na Parte 2, por exemplo, tocamos ligeiramente no campo da ecdótica, comparando a primeira e a segunda edição de "Emanuel". Como a metamorfose textual é uma rotina da ficcionista, um levantamento exaustivo da trajetória de cada conto deverá algum dia ser objeto de uma tese ou dissertação.⁵ Outros dois temas, concernentes à técnica narrativa, da mesma forma, apresentam-se como temas fascinantes para análise: são o ponto de vista e a função do narrador nos contos da autora⁶, bem como uma análise do tempo nas narrativas, assunto de que nos aproximamos por alto na última parte deste estudo.

O protagonista do conto "Verde Lagarto Amarelo", que é escritor, enquanto chupa uvas reflete sobre o ato de criar e pensa, ao cuspir a semente: "assim queria escrever, indo ao âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feito" (p. 128). Lygia Fagundes Telles consegue fazer isso.

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

1. JUNG, C. G. *Símbolos de transformaci3n*. p. 190.
2. DORFLES, Gillo. *Estética del mito*. p. 23.
3. CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. p. 25.
4. BARTHES, Roland. *Mitologias*. p. 143.
5. DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la Bible*. p. 15.
6. Vide o ensaio *Ulisses pelo avesso*, de Vera M. T. Silva, publicado em *O ser da linguagem*, Goiânia, Editora da Universidade Católica de Goiás, 1983, p. 135-48, onde são desvendados traços da *Odisséia* no conto "Rip Van Winckle", de Washington Irving.
7. Raphael Patai, em *O mito e o homem moderno*, p. 46-7, cita John B. Vickery ao apresentar os princípios gerais da crítica do mito: "(1) A faculdade mitopoética - isto é, fabricadora de mitos inere ao processo do pensamento, e os seus produtos satisfazem a uma necessidade humana básica. (2) O mito é a matriz de que emerge a literatura, tanto histórica quanto psicologicamente. Em resultado disso, enredos, personagens, temas e imagens literárias são, basicamente, elaborações e substituições de elementos similares no mito e nas lendas populares. As teorias da memória racial de Jung, da difusão histórica e da similaridade essencial da mente humana em toda a parte figuram entre as que se procuram para explicar a reemergência dos mitos na literatura. (3) O mito proporciona não somente estimulação a romancistas, contistas, dramaturgos, etc., mas também conceitos e padrões que o crítico utiliza na interpretação de obras literárias. A familiaridade com a "gramática do mito" confere maior precisão à interpretação, feita pelos críticos, da linguagem da literatura. A crítica do mito reconhece que as características estão não somente debaixo, mas também à superfície de um trabalho literário, e difere, portanto, substancialmente, os primeiros tratamentos do mitológico na literatura. (4) A literatura tem o poder de comover-nos precisamente em virtude de sua qualidade mítica, da sua posse do *mana*, do *sobrenatural*, ou em virtude do mistério diante do qual sentimos uma alegria reverente ou o terror ao darmos com o mundo do homem. A verdadeira função da literatura nos assuntos humanos é continuar o antigo e básico empenho do mito em criar um lugar significativo para o homem num mundo esquecido da sua presença."
8. JUNG, C.G. *Tipos psicológicos*, p. 515. O mesmo assunto foi também tratado mais extensamente em outra obra do mesmo autor, *Arquetipos e inconsciente colectivo*.
9. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. p. 119.

10. idem. *The secular scripture*. p. 105
11. CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. p. 134.
12. SCHEGLOV, Y. & ZHOLKOVSKII, A. *Generating the literary text*. p. 31.

PARTE 1: PROCESSOS DE METAMORFOSE EM LITERATURA

1. VALDÉS, Adriana. Apuntes sobre literatura y mito. In: *Teología y vida*. p. 43.
2. CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. p. 60, vol. 2.
3. OVIDIO. *Las metamorfosis*. p. 23.
4. idem, ibidem. Livro I, versos 163-252.
5. Cf. SOTO, Vicente López. Introdução às *Metamorfosis* de Ovídio, op. cit. p. 18.
6. Veja-se a esse respeito o volume LXV, nº 4, de maio de 1971 da *Revista de cultura vozes*, em especial o artigo de Naumin Aizen, Super-heróis: importância, e o de L. F. Baêta Neves, Dialética da origem e a ideologia da permanência dos s-h.
7. ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. p. 72.
8. TELLES, Lygia F. *A disciplina do amor*. p. 72.
9. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. p. 164.

PARTE 2: A METAMORFOSE EM LYGIA FAGUNDES TELLES

1. LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. p. 110.
2. FRYE, Northrop. *Fables of identity*. p. 11.
3. ATAÍDE, Vicente. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*. p. 92.
4. Obra coletiva idealizada por Osman Lins e levada a termo, depois de sua morte, por Julieta Godoy Ladeira, tendo também a participação de Affonso Romano de Sant'Anna, Antonio Callado, Ferreira Gullar, José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti, Ricardo Ramos e Osman Lins (este através de uma narrativa inédita publicada postumamente).
5. "Emanuel" teve sua primeira publicação no número 220 da revista *Cláudia*, de janeiro de 1980, sendo republicado em 1981, na coletânea *Mistérios*, p. 11-20.
6. ATAÍDE, Vicente. op. cit. p. 92.
7. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. p. 229.
8. GODINHO, Helder. *O mito e o estilo*. p. 43.

9. SCHEGLOV, Y. & ZHOLKOVSKII, A. op. cit. p. 38.
10. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. p. 101.
11. idem, ibidem, p. 105.
12. ELIADE, Mircea. *Myths, dreams and mysteries*. p. 69.
13. idem, ibidem. p. 64.
14. FREUD, Sigmund. *Obras completas*. p. 409-11, vol.1.
15. ATAÍDE, Vicente. op. cit. p. 99.

PARTE 3: A METAMORFOSE FÍSICA DOS PERSONAGENS

1. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. p. 41.
2. idem, ibidem. p. 61. A "experiência dos limites" é a nota mais marcante da contística de Edgar Allan Poe. São muitos os contos em que ele se debruça sobre os segredos do além-túmulo e imagina meios de desvendá-los.
3. idem, ibidem. p. 136.
4. FRYE, Northrop. *The secular scripture*. p. 109.
5. idem, ibidem. p. 105.
6. idem, ibidem. p. 105.
7. RÉGIS, Sônia. Mistérios. *O Estado de S. Paulo*, 12/12/1982. Caderno de Cultura, p. 10, c. 4.
8. TELLES, Lygia F. *A disciplina do amor*. p. 18-9.
9. FREUD, Sigmund. *Obras completas*. p. 432, vol.1.
10. FRYE, Northrop. *The secular scripture*. p. 120.
11. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. p. 137.
12. Na versão mais recente, a mesa não é citada entre os elementos do mobiliário, porém aparece sendo usada por uma das estudantes. No texto anterior, publicado em *Seminário dos ratos*, contudo, ela aparece na seqüência em que apresentamos aqui.
13. Ainda que os romances de Lygia Fagundes Telles não façam parte do "corpus" deste estudo, cumpre assinalar a similaridade existente entre uma passagem de *Ciranda de pedra* e o "As Formigas". Trata-se do final do capítulo IV da 2ª parte, p. 107-9 da edição constante na Bibliografia. A velha governanta, Frau Herta, está à morte e Virgínia vai visitá-la na sórdida pensão onde mora. A aparência do sobrado, na hora do anoitecer, a dona da pensão, a impressão da presença de um anão, arauto da morte, no quarto de Frau Herta são índices que nos remetem ao conto. O final do capítulo, por exemplo, assemelha-se bastante ao desfecho de "As Formigas":

"...A doente com cheiro de morte, o visitante grotesco a balançar lã no topo as perninhas curtas, a velha de cabeleira ressequida - tudo, tudo aquilo lhe parecia irreal como aquela estrela. Olhou para trás. O sobrado com suas janelas ovais era agora um navio de mortos afundando na névoa."

14. NERVAL, G. *Aurelia y otros cuentos fantásticos*. Buenos Aires, Argonauta, 1960, p. 227. Citado por Todorov em *Introducción a la literatura fantástica*. p. 139.
15. FRYE, Northrop. *The secular scripture*. p. 117.
16. idem, ibidem. p. 117.
17. idem, ibidem. p. 106.
18. CORONADO, Guillermo de la Cruz. O ódio caímico em Lygia e Unamuno. In: *Letras de hoje*. p. 76.
19. JUNG, C.G. *Símbolos de transformación*. p. 213 e 215.
20. HENDERSON, Joseph. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, C.G. et alii. *O homem e seus símbolos*. p. 154.

PARTE 4: A METAMORFOSE COMPORTAMENTAL

1. LINHARES, Temístocles, op. cit. p. 109.
2. Um conto que não se enquadra dentro desse esquema que propusemos é "O Cacto Vermelho", uma longa narrativa que deu título a um dos primeiros livros de Lygia Fagundes Telles. Narra a história de um menino delicado e sensível que, depois de perder a mãe e a esposa, transforma-se num homem cruel. A causa de sua metamorfose não se encontra nem no ambiente em que vive, tampouco restringe-se à sua afetividade machucada. Está, antes, no domínio biológico, é uma herança que ele carrega no sangue. No início do conto o protagonista diz: "Descendo de uma família de homens perversos e desgraçados" e acrescenta, mais adiante: "Eu sou o pecador involuntário. As perversões e as desgraças de meus antepassados montaram às minhas costas e com elas corcovei por todos os atalhos." Esse conto será analisado na última seção deste capítulo, nos processos de melhora.
3. Comentário sobre o conto "Antes do Baile Verde", in TELLES, Lygia F., *Seleção*. p. 127.
4. Lygia Fagundes Telles utilizou-se do mesmo processo em *Ciranda de Pedra*, quando Luciana, cheia de ressentimentos, revela a Virgínia a verdade sobre o "tio Daniel".
5. JOYCE, James. *Dublinenses*/trad. Hamilton Trevisan/. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. 184 p.
6. "Epifania" é um termo teológico que significa manifestação ou aparição, como a manifestação de Deus no alto do Sinai, no Antigo Testamento, ou a revelação de Cristo menino aos reis magos, no Novo Testamento. Joyce aproveitou-se do termo, introduzindo-o em *Stephen Hero* (inspirado em D'Annunzio, segundo informa seu biógrafo Richard Elmann) na

boca do protagonista que explica ao amigo suas noções de estética. "By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself." (p. 211) Stephen mantém um estreito vínculo entre a percepção da epifania e seu registro por escrito, sob a forma do fazer literário: "He believed that it was for a man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments." (ibidem). Esse aspecto da criação artística é mais intensificado no *Retrato do artista quando jovem* onde, sintomaticamente, o termo "epifania" é abandonado. Em *A escritura de Clarice Lispector*, Olga de Sá sintetiza: "No *Stephen Hero*, a epifania é ainda um modo de ver o mundo e, portanto, um tipo de experiência intelectual e emotiva. No *Retrato*, ela se transforma num processo de criar um universo, por meio da palavra poética (...). Epifania pode ser arte e pode ser vida. Como no *Retrato* só a arte interessa, o termo desaparece" (p. 138). A acepção em que usamos "epifania" no presente estudo é a semelhante ao uso que Joyce fez em *Stephen Hero*.

7. LEVIN, Harry. *James Joyce. Introducción crítica*. p. 35.
8. ECO, Umberto. *Le poetiche di Joyce: dalla "Summa" all'"Finnegan's wake"*. Milano, Bompiani, 1962. p. 48. Citado por Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*. op. 164. nota 53.
9. *Os sete pecados capitais* é uma obra coletiva editada pela Civilização Brasileira em 1964, integrando a Coleção Vera Cruz. Pretendeu representar "a abordagem brasileira de uma temática passível de render à inventiva nacional páginas de emoção e de arte, narrativas urdidas com inteligência e sensibilidade", conforme se afirma na orelha. Os pecados alinham-se segundo sua ordem teológica: a soberba foi descrita por Guimarães Rosa na história "Os Chapéus Transeuntes"; a avareza, por Otto Lara Resende, com "A Cilada"; "Grandeza e Decadência de um Caçador de Rolinhas" mostra a luxúria, pela mão de Carlos Heitor Cony; Mário Donato descreve a ira com a narrativa "O Canivete"; Guilherme Figueiredo volta no tempo até o Império Romano para melhor caracterizar a gula na carta "De Gula Ad Aennium Silvarium"; a José Condé coube a inveja, que ele descreveu no estilo picaresco de "Crônicas do que Aconteceu ao Beato Torquato M. de Jesus, na Cidade de Caruaru, Pernambuco, em 1927."; e Lygia Fagundes Telles, finalmente, encerra a coletânea com a história do preguiçoso "Gaby".
10. Carta datada de 10 de outubro de 1971, citada na nota 5 de "O Ódio Caímico em Lygia e Unamuno", *Letras de Hoje*, op. cit. p. 96.
11. TELLES, Lygia F. *A disciplina do amor*, p. 53.
12. Em *Ciranda de pedra* também insinua-se nas entrelinhas a possibilidade de uma eutanásia na morte súbita de Laura, seguida do suicídio de Daniel.
13. BRÉMOND, Claude. "A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: BARTHES, R. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. p. 125.

14. Vide o estudo mais detalhado sobre "Venha Ver o Pôr do Sol" no ensaio "Edgar Allan Poe e Lygia Fagundes Telles - uma aproximação", de Vera M. T. Silva, na revista da Universidade Católica de Goiás, *Estudos*, nº 2 vol. XI, de abril-junho, 1984.
15. JUNG, C.G. *Símbolos de transformação*. p. 217.
16. idem, ibidem. p. 237.
17. idem, ibidem. p. 218.
18. idem, ibidem. p. 237.
19. idem, ibidem. p. 218.
20. GODINHO, Helder. op. cit. p. 74.
21. "Narrador infiel" equivale ao termo inglês "unreliable narrator" (vd. BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago, University Press, Phoenix, 1967. p. 158). Identifica o narrador que se distancia do autor implícito, falando ou agindo em discrepância com as normas da obra, ou seja, do autor implícito. A tradução exata, ao pé da letra, seria "narrador que não merece confiança", expressão que, por demasiado longa, desprezaremos aqui.
22. CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. "O Senso Moral de Karsten também chamado Paulo Silva". *Letras de hoje*. op. cit. p. 70.
23. O mesmo recurso foi utilizado de forma ainda mais direta em "O Cacto Vermelho" na caracterização do personagem Rosa: "Rosa Mística, Rosa Imaculada, Rosa Puríssima, rogai por mim!..."
24. Maud Bodkin, em seu estudo sobre "The Ancient Mariner", de Coleridge, destaca a presença de diversos temas míticos e arquetípicos, entre os quais situa o personagem, misto de Cain, Judeu Errante e Holandês Voador, marcado pelo sinal da culpa irremissível. Segundo a autora, o termo "guilt-haunted wanderer" seria do professor J. Livingstone Lowes, em sua obra crítica de Coleridge, *The road to Xanadu*. (vd. BODKIN, op. cit. p. 55).
25. Em seu comentário ao conto "As Cerejas", na *Seleta*, p. 104, Nelly Novaes Coelho traça paralelos entre esse texto e os romances *Ciranda de pedra* e *Verão no aquário*:
 "De Virgínia de *Ciranda*..., esta menina guarda o mesmo olhar indagativo que se enrosca, aflito, em tudo e em todos. Guarda também as "unhas roídas" e o gesto de destruir bichos (gesto que aqui lhe é censurado por Marcelo e que em *Ciranda*... é censurado por Conrado). (...)
 Com *Verão*... muitos outros pontos de contacto são encontrados: a atmosfera geral é semelhante; o mesmo calor viscoso enroscando-se nas criaturas; o mesmo meio familiar: Dionísia, a cozinheira (com o mesmo nome e personalidade no conto e no romance); a Madrinha ingênua e presa às pequeninas convenções sociais das "pessoas de bem" (que se amplia na mansa tia Graciana); a distante e superior Olívia (que com ligeiras diferenças de temperamento se transforma em Patrícia, a mãe de Raíza) e Marcelo (cujo

físico e ligação com tia Olívia são de certa maneira continuadas por André e suas supostas relações com Patrícia). Um estudo comparativo nesse sentido revelará bem o conto como a célula embrionária do romance, onde uma situação primitiva se expande."

26. HENDERSON, Joseph. op. cit. p. 130.
27. ORS, Eugênio d'. *Du baroque*. p. 36.
28. A passagem da "inocência que ignora" à "inocência que sabe" é o tema das obras paralelas de William Blake *Songs of innocence* e *Songs of experience*.

PARTE 5: A MORTE COMO A METAMORFOSE FINAL

1. FREUD, Sigmund. Esboço de psicanálise. In: *Pensadores: Freud*. p. 201.
2. Idem. Más allá del principio del placer. In: *Obras completas*. p. 1117.
3. MIRA Y LOPEZ, Emilio. *Os quatro gigantes da alma*. p. 125.
4. Idem. p. 127.
5. FREUD, Sigmund. Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. In: *Obras completas*. p. 1010.
6. ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. p. 142.
7. Em *Mito e realidade*, à página 76, Mircea Eliade explica: "Os mitos e ritos iniciatórios de "regressus ad uterum" colocam em evidência o seguinte fato: o "retorno à origem" prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual - em outros termos, o acesso a um novo modo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sociedade e na cultura; em suma, a "abertura para o Espírito)."
8. MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. p. 19.
9. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. p. 142.
10. ELIADE, Mircea. *Myths, dreams and mysteries*. p. 33.
11. MEYERHOFF, Hans. op. cit. p. 20.
12. HAUSER, Arnold. Bajo el signo del cine. In: *Historia social de la literatura y el arte*. vol. III, p. 292.
13. Idem, ibidem. p. 292-3.
14. PAZ, Octavio. La otra orilla. In: *El arco y la lira*. p. 133-4.
15. TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. p. 32.
16. A reencarnação propriamente dita supõe o regresso da alma

a outro corpo humano. Quer dizer, o homem torna a nascer, viver e morrer até atingir o grau de perfeição e pureza espiritual desejável. A possibilidade de transferir-se um espírito humano para um animal, ou vice-versa, não é comumente aceita pelos adeptos dessa teoria. Na antiguidade, contudo, a teoria da metempsicose, encontrada entre os antigos egípcios, nos textos órficos, em Platão e na Cabala, admitia tal possibilidade.

17. HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser (conferência). In: *Os pensadores: Heidegger*. p. 266.
18. Frye registra outro tipo de simbolismo para o caçador. Segundo suas pesquisas no gênero "romance", a caçada normalmente simboliza o erotismo masculino, um movimento de perseguição e ataque linear, com conotações eróticas em relação à caça. Isso daria azo aos trocadilhos em língua inglesa "heart/hart", "dear/deer", entre outros. Acresce que a floresta retém um simbolismo feminino e maternal, possibilitando, conforme o texto, uma leitura freudiana, de tabus incestuosos, de mãe devoradora. (vd. FRYE, N. *The secular scripture* p. 104-5).
Jung registra, em um sonho que teve, um simbolismo semelhante ao dos contos de Lygia F. Telles para a figura do caçador. Diz ele: "Estava em um bosque denso e lúgubre (...) Apareceu um descomunal lobo com as fauces abertas (...) e de repente eu soube: o Caçador Selvagem havia-lhe ordenado que levasse uma alma humana. Despertei aterrorizado e de manhã recebi a notícia da morte de minha mãe". (citado por Alexander Eliot em *Muerte y Resurrección*, in: *Mitos*, p. 273).
19. POE, Edgar Allan, *Between Wakefulness and Sleep*. In: *The complete tales and poems*. p. 660.
20. PATAL, Raphael. op. cit. p. 162.
21. ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. p. 108
22. ELIOT, Alexander. *Muerte y resurrección*. In: *Mitos*. p. 272 ss.
23. BACHELARD, Gaston. *Le complexe de Caron*. In: *L'eau et les rêves*. p. 109.
24. Meyerhoff chama a atenção de que "a qualidade do fluxo contínuo ou duração tem sido um tema perene em trabalhos literários do Eclesiastes e Heráclito a Joyce, Eliot e Thomas Wolfe. A conotação literária mais comum para tornar essa qualidade explícita é o simbolismo do rio e do mar, ou as perceptíveis imagens de *vão e fluxo*". (MEYERHOFF, Hans, op. cit. p. 15).
25. JUNG, C.G. *Símbolos de transformaci3n*. p. 231.

CONCLUSÃO

1. Cf. SCHEGLOV & ZHOLKOVSKII, nota 12 da Introdução.
2. ELIADE, Mircea. *Myths, dreams and mysteries*. p. 36.
3. TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. p. 37.

4. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. p. 32.
5. Vicente Ataíde faz uma análise deste gênero a respeito do livro *Antes do baile verde* no ensaio A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*.
6. O problema do ponto de vista, ou do foco narrativo, também é desenvolvido parcialmente por Vicente Ataíde no mesmo ensaio, limitando-se ao mesmo livro de contos. Alfredo Leme Coelho de Carvalho faz um estudo muito interessante do problema do narrador infiel com o conto "Helga", no artigo O senso moral de Karsten também chamado Paulo Silva, publicado em *Letras de hoje*.
- | | | | |
|-----------------------------------|------|-------------------|---------|
| 1. A Cadeira | 1965 | JS, ABV | 34-43 |
| 2. A Chave | 1970 | ABV | 53-61 |
| 3. A Confissão de Leontina | 1949 | CY, HE, PP | 73-107 |
| 4. A Consulta | 1977 | SR | 107-15 |
| 5. A Estrela Branca | 1949 | CY, HE, M | 117-25 |
| 6. A Fuga | 1978 | PP | 53-71 |
| 7. A Janela | 1970 | ABV | 68-74 |
| 8. Além da Estrada Larga | 1943 | FV | 71-7 |
| 9. A Mão no Ombro | 1977 | ER, M | 189-200 |
| 10. A Medalha | 1965 | JS, PP | 7-14 |
| 11. Antes do Baile Verde | 1970 | ABV, S | 117-26 |
| 12. Apenas um Saxofone | 1968 | TC, ABV | 19-27 |
| 13. A Presença | 1977 | SR, M | 213-21 |
| 14. A Recompensa | 1949 | CY, HE | 27-34 |
| 15. A Sauna | 1977 | SR | 34-57 |
| 16. A Testemunha | 1978 | PP | 23-31 |
| 17. As Cerejas | 1964 | HE, JS, S | 96-103 |
| 18. As Fornigas | 1977 | SR, M | 29-36 |
| 19. As Pérolas | 1958 | HD, HE, ABV, S | 55-64 |
| 20. Correspondência | 1949 | CY, HE | 87-100 |
| 21. Emanuel | 1951 | M | 11-20 |
| 22. Eu Era Mudo e Sô | 1958 | HD, HE, ABV, S | 46-55 |
| 23. Felicidade | 1949 | CY | 171-85 |
| 24. Gaby | 1964 | SPC, JS, PP | 121-50 |
| 25. Há um Grilo sob a Janela | 1943 | FV | 33-42 |
| 26. Helga | 1968 | TC, ABV | 27-35 |
| 27. Herbarium | 1977 | SR | 28-33 |
| 28. Lua Crescente em Amsterdã | 1977 | SR, M | 57-64 |
| 29. Meia-Noite em Ponto em Xangai | 1970 | ABV | 62-8 |
| 30. Migra | 1949 | CY | 125-37 |
| 31. Natal na Barca | 1958 | HD, HE, ABV, S, M | 101-8 |

LISTA DOS CONTOS CITADOS

Título do conto:	Primeira Publicação:	Livros em que aparece:	Página:
1. A Caçada	1965	JS, ABV, S, M	21-8
2. A Ceia	1965	JS, ABV	39-48
3. A Chave	1970	ABV	53-61
4. A Confissão de Leontina	1949	CV, HE, FP	73-107
5. A Consulta	1977	SR	107-15
6. A Estrela Branca	1949	CV, HE, M	117-26
7. A Fuga	1978	FP	63-71
8. A Janela	1970	ABV	68-74
9. Além da Estrada Larga	1943	PV	71-7
10. A Mão no Ombro	1977	SR, M	189-200
11. A Medalha	1965	JS, FP	7-14
12. Antes do Baile Verde	1970	ABV, S	117-26
13. Apenas um Saxofone	1968	TC, ABV	19-27
14. A Presença	1977	SR, M	213-21
15. A Recompensa	1949	CV, HE	27-34
16. A Sauna	1977	SR	34-57
17. A Testemunha	1978	FP	23-31
18. As Cerejas	1964	HE, JS, S	96-103
19. As Formigas	1977	SR, M	29-38
20. As Pérolas	1958	HD, HE, ABV, S	55-64
21. Correspondência	1949	CV, HE	87-100
22. Emanuel	1981	M	11-20
23. Eu Era Mudo e Sô	1958	HD, HE, ABV, S	46-53
24. Felicidade	1949	CV	171-85
25. Gaby	1964	SPC, JS, FP	121-50
26. Há um Grilo sob a Janela	1943	PV	33-42
27. Helga	1968	TC, ABV	27-33
28. Herbarium	1977	SR	28-33
29. Lua Crescente em Amsterdã	1977	SR, M	57-64
30. Meia-Noite em Ponto em Xangai	1970	ABV	62-8
31. Migra	1949	CV	125-37
32. Natal na Barca	1958	HD, HE, ABV, S, M	101-8

33. Noturno Amarelo	1977	SR, M	157-74
34. O Avô	1943	PV	105-26
35. O Cacto Vermelho	1949	CV	187-260
36. O Dedo	1965	JS, FP, M	39-46
37. O Encontro	1958	HD, HE, JS, S, M	65-74
38. O Espartilho	1978	FP	33-62
39. O Jardim Selvagem	1965	JS, ABV, M	47-56
40. Olho de Vidro	1949	CV, ABV	154-67
41. O Menino	1949	CV, HE, ABV, S	3-11
42. O Moço do Saxofone	1970	ABV	33-9
43. O Muro	1978	LC, M	127-38
44. O Noivo	1964	HE, JS, S, M	175-88
45. Os Mortos	1949	CV, HE, ABV	137-54
46. Os Objetos	1970	ABV	3-9
47. O Suicídio de Leocádia	1949	CV	139-50
48. O Tesouro	1965	JS	117-35
49. Seminário dos Ratos	1977	SR, M	75-90
50. Tigrela	1977	SR, M	91-100
51. Um Coração Ardente	1958	HD, HE, M	139-56
52. Um Chá Bem Forte e Três Xícaras	1970	ABV	74-9
53. Venha Ver o Pôr do Sol	1958	HD, HE, JS, ABV, S, M	201-12
54. Verde Lagarto Amarelo	1968	TC, ABV, S	127-36
55. W M	1977	SR	64-72

Observação:

Na coluna referente às datas consta o ano de publicação em livro do conto, desconsiderando-se as publicações anteriores ocorridas em periódicos. Na coluna dos livros, as siglas correspondem às publicações em sua ordem cronológica, de maneira que a primeira sigla será a relativa ao ano da primeira publicação, constante na coluna anterior. O número da página para localização dos excertos citados no trabalho sempre se refere à publicação mais recente, ou seja, à última sigla da lista. A correspondência de siglas e títulos é a seguinte:

PV - *Praia Viva*; CV - *O cacto vermelho*; SPC - *Os sete pecados capitais*; HD - *Histórias do desencontro*; HE - *Histórias escolhidas*; JS - *O jardim selvagem*; TC - "*Trilogia da Confissão*", em *Os 18 melhores contos do Brasil*; S - *Seleta*; ABV - *Antes do baile verde*; LC - *Lições de casa*; SR - *Seminário dos ratos*; FP - *Filhos pródigos*; M - *Mistérios*.

BIBLIOGRAFIA

1. AIZEN, Naumin. Super-heróis: importância. *Vozes*. O mundo dos super-heróis. Petrópolis, 65 (4): 33-8, mar. 1972.
2. ALBOUY, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris, Armand Colin, 1969. 340 p.
3. ATAÍDE, Vicente. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1974. p. 91-112.
4. BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, José Corti, 1978. 263 p.
5. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1980. 180 p.
6. BENTUÉ, Antonio. Estructura y verdad del lenguaje mítico. *Teología y vida*. Revista da Faculdade de Teologia da Universidade Católica do Chile. Santiago, 16 (1): 17-40, 1975.
7. BODKIN, Maud. *Archetypal patterns in poetry*. Oxford, University Press, 1978. 340 p.
8. BRÉMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971. p. 110-35.
9. CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. O senso moral de Karsten também chamado Paulo Silva. *Letras de hoje*. PUCRS. Porto Alegre, (11): 66-71, mar. 1973.
10. CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. 3 vol. Paris, Minuit, 1972. 356 p.(v.1), 342 p.(v.2), 612 p.(v.3).
11. ----- . *Antropologia filosófica*. São Paulo, Mestre Jou, 1972. 378 p.
12. ----- . *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972. 131 p.
13. CORONADO, Guillermo de la Cruz. O ódio caímico em Lygia e Unamuno. *Letras de hoje*. PUCRS. Porto Alegre, (11): 72-99, mar. 1973.
14. DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la bible*. Paris, Payot, 1975. 238 p.
15. DORFLES, Gillo. *Estética del mito*. Caracas, Tiempo Nuevo, 1967. 119 p.

16. ELIADE, Mircea. *Myths, dreams and mysteries*. Glasgow, Fontana, 1977. 256 p.
17. ----- . *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972. 183 p.
18. ----- . *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969. 187 p.
19. ELIOT, Alexander et alii. *Mitos*. Barcelona, Labor, 1976. 317 p.
20. FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños. In: *Obras completas*. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1948. p. 231-528, vol. 1.
21. ----- . Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. *Ibidem*, p. 1002-16, vol. 2.
22. ----- . Esboço de psicanálise. In: *Os pensadores: Freud*. São Paulo, Abril, 1978. p. 195-246.
23. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. 362 p.
24. ----- . *The secular scripture; a study of the structure of romance*. Cambridge, Harvard University Press, 1978. 199 p.
25. ----- . *Fables of identity*. New York, Harcourt, 1963. 264 p.
26. FROMM, Erich. *A linguagem esquecida; uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1966. 188 p.
27. GODINHO, Helder. *O mito e o estilo*. Lisboa, Presença, 1982. 100 p.
28. GUÉRIN, Wilfred. *Abordagens críticas à literatura*. Rio de Janeiro, Lido, 1972. 176 p.
29. GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. São Paulo, Brasiliense, 1982. 122 p.
30. HAUSER, Arnold. Bajo el signo del cine: conciencia del presente. In: *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1969. p. 293-7, tomo III.
31. HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: *Os pensadores: Heidegger*. São Paulo, Abril, 1979. p. 255-71.
32. JOYCE, James. *Stephen hero*. New York, New Directions, 1963. 253 p.
33. ----- . *Retrato do artista quando jovem*. São Paulo, Abril, 1971. 238 p.
34. JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformação*. Buenos Aires, Paidós, 1962. 441 p.

35. ----- . *Tipos psicológicos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967. 566 p.
36. ----- . *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires, Paidós, 1977. 182 p.
37. ----- . et alii. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964. 310 p.
38. LEVIN, Harry. *James Joyce - introducción crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959. 221 p.
39. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970. 439 p.
40. LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. 178 p.
41. MAILLANT, Charles. *O código dos sonhos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972. 347 p.
42. MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976. 100 p.
43. MIRA Y LÓPEZ, Emilio. *Quatro gigantes da alma; o medo, a ira, o amor, o dever*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980. 224 p.
44. NEVES, Luiz Felipe Baêta. *Dialética da origem e a ideologia da permanência dos super-heróis*. *Vozes*. O mundo dos super-heróis. Petrópolis, 65 (4): 65-72, mar. 1972.
45. ORS, Eugenio d'. *Du baroque*. Paris, Gallimard, 1968. 221 p.
46. OVIDIO. *Las metamorfosis*. Barcelona, Bruguera, 1979. 440 p.
47. PATAI, Raphael. *O mito e o homem moderno*. São Paulo, Cultrix, 1974. 310 p.
48. PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973. 305 p.
49. ----- . *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1972. 317 p.
50. POE, Edgar Allan. *Between wakefulness and sleep*. In: *The complete tales and poems*. New York, The Modern Library, 1938, p. 660-2.
51. RÉGIS, Sônia. *Mistérios*. *O Estado de S. Paulo*, 12/12/1982. Caderno de Cultura, p. 10.
52. SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes/FATEA-Lorena, 1979. 278 p.
53. SCHEGLOV, Y. & ZHOLKOVSKII, A. *Generating the literary text*. Essex, O'Toole & Shukman, 1975. 76 p. (Russian poets in translation).

54. TELLES, Lygia Fagundes. *Praia viva*. São Paulo, Martins, 1944. 135 p.
55. ----- . *O cacto vermelho*. São Paulo, Mérito, 1949. 260 p.
56. ----- . *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954. 201 p.
57. ----- . *Ciranda de pedra*. 11 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981. 150 p.
58. ----- . *Histórias escolhidas*. São Paulo, Martins, 1964. 201 p.
59. ----- . Gaby. In: *Os sete pecados capitais*. (obra coletiva). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. p. 241-68.
60. ----- . *O jardim selvagem*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio/Civilização Brasileira/Três, 1974. 135 p.
61. ----- . Trilogia da confissão. In: *Os 18 melhores contos do Brasil*. Rio de Janeiro, Bloch, 1968. p. 42-68.
62. ----- . *Antes do baile verde*. 3 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. 167 p.
63. ----- . *Seleta*; organização, estudo e notas da professora Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro/Brasília, José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1971. 151 p.
64. ----- . *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. 126 p.
65. ----- . *Filhos pródigos*. São Paulo, Cultura, 1978. 160 p.
66. ----- . *A disciplina do amor*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. 151 p.
67. ----- . *Mistérios*. 2 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. 221 p.
68. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972. 212 p.
69. ----- . *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1970. 204 p.
70. ----- . *Simbolismo e interpretação*. Lisboa, Edições 70, 1978. 160 p.
71. VALDÉS, Adriana. Apuntes sobre literatura y mito. *Teología y vida*. Revista da Faculdade de Teologia da Universidade Católica do Chile. Santiago, 16 (1): 41-54, 1975.