



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

ROSANA GONDIM REZENDE

**NAS TEIAS DA FICÇÃO: ESPACIALIDADES E VISUALIDADES
EM *ANTES DO BAILE VERDE***

Uberlândia
2010

ROSANA GONDIM REZENDE

**NAS TEIAS DA FICÇÃO: ESPACIALIDADES E VISUALIDADES
EM *ANTES DO BAILE VERDE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Poéticas do Texto Literário:
Cultura e Representação

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil

Uberlândia
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R467n Rezende, Rosana Gondim, 1963-
Nas teias da ficção : espacialidades e visualidades em *Antes do baile verde*. Rosana Gondim Rezende. - Uberlândia, 2010.
140 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Kalil.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira - Teses. 2. Contos brasileiros - História e crítica - Teses. 3. Telles, Lygia Fagundes, 1923- - *Antes do baile verde* - Crítica e interpretação - Teses. I. Gama-Kalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)

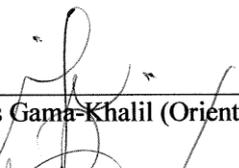
ROSANA GONDIM REZENDE

**NAS TEIAS DA FICÇÃO: ESPACIALIDADES E VISUALIDADES
EM ANTES DO BAILE VERDE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 25 de janeiro de 2010.

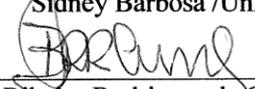
Banca Examinadora:



Marisa Martins Gama-Khalil (Orientadora)/UFU



Sidney Barbosa /UnB



Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha/UFU

*A Deus, pastor amado, razão do meu existir,
do meu pensar, do meu escrever.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me sustentou por toda essa caminhada;

Ao meu pai, Nicodemos de Pádua Resende (*in memorian*), por cujos gestos eu conheci o amor;

À minha mãe, Luzia Gondim Resende, por seu empenho em meus estudos desde a minha infância;

À minha tia e madrinha, Omaria Gondim (*in memorian*), por me tratar com o amor de mãe;

Ao meu esposo, Raul Marcos Pereira de Oliveira, por me ouvir pacientemente recontar todos os contos e ler todas as análises, mesmo não entendendo do assunto;

Aos meus filhos amados, Lucas Gondim Resende, Luana Gondim Resende, Taciane Badaró Resende e Gabriel Calixto Atra Vassiliades, por existirem;

À minha amiga do coração, Lila Almeida Rego, pelo apoio, pelos livros emprestados;

À minha eterna professora e amiga, Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, pela fidelidade, pelo carinho, pelo apoio incondicional;

Ao professor e amigo Roberto Daud, pela iniciativa desse projeto;

A todos os professores do Mestrado em Teoria Literária desta instituição, pela dedicação, pelo profissionalismo;

À minha orientadora e amiga, Marisa Martins Gama-Khalil, por seu amor em ensinar, orientar, encaminhar, por esse seu doar incansável pelo próximo.

“É que estes contos fazem parte daquilo que eu chamei de “o melhor de mim mesma”. Por isso quero que eles sejam lidos cada vez mais.”

Lygia Fagundes Telles

RESUMO: Esta dissertação realiza o estudo das espacialidades e das visualidades observadas em *Antes do baile verde*, antologia de Lygia Fagundes Telles. Para tal, foram selecionados alguns contos desta obra, que, mesmo sendo bastante conhecidos popularmente, ainda não tinham sido analisados por esse viés. Os estudos e análises buscam focalizar, sobretudo, o espaço em sua natureza física e psicológica, concreta e abstrata. É sabido que entre os elementos da narrativa, o espaço exerce papel relevante; em uma função aparente, desempenha a tarefa de situar geograficamente as personagens, mas sua trajetória no campo ficcional vai muito além desse limite: pode oferecer ao leitor indícios do que ainda vai ocorrer, pode ser revelador do caráter das personagens, pode influenciar o comportamento das personagens bem como ser moldado por elas, pode favorecer a ação, pode ser a porta por onde se adentra ao mundo da ficção. Se fechado, emoldura o enredo, enfatizando o caráter ficcional da narrativa; se aberto, seu horizonte revela o social, os conflitos do estar-no-mundo. Enquanto as personagens integram o enunciado, sua caracterização integra a enunciação. Assim, da relação entre espaço e personagem emana a atmosfera, elemento narrativo significativamente explorado por Lygia Fagundes Telles em toda a sua obra. Um forte aliado do espaço na obra de Lygia Fagundes Telles são os sentidos, veículo de apreensão das imagens. Dentre eles, a visão mostra-se soberana. As visualidades tornam-se, portanto, suporte poderoso não somente na caracterização do espaço e das personagens, mas também da relação entre esses dois elementos, promovendo a referida atmosfera que, na obra lygiana, instaura o mistério, o insólito, o fantástico, o sobrenatural. O próprio título da obra, focalizada neste trabalho, alude ao visual à medida que lhe confere um matiz: “Antes do baile verde”, fato que nos abriu caminho para o estudo das imagens e suas representações. Tal trajetória culminou na elaboração de três capítulos, a saber: A soberania do olhar em “Venha ver o pôr-do-sol”, O espaço na construção do fantástico nos contos “Natal na barca” e “A caçada” e O entrecruzar de imagens e espaços em “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”, nos quais são tratadas, respectivamente, estas três discussões, evidenciando a riqueza literária que o espaço da ficção nos oferece.

PALAVRAS-CHAVE: conto, espaço, imagens, atmosfera, fantástico.

ABSTRACT: This thesis proposes the study of spatialities and visualities observed in *Before the green dance*, anthology of Lygia Fagundes Telles. To this end, we selected some stories of this book, which, although very commonly known, had not yet been analyzed by this bias. The studies and analysis seek to focus, above all, the space in your physical and psychological, concrete and abstract nature. It is known that among the elements of narrative, space plays an important role; in an apparent function performs the task of the geographical location of characters, but his career in the fictional field goes far beyond this limit: it can give the reader clues to what will still occur, may be indicative of the character of the characters, can influence the behavior of the characters and be shaped by them, may favor the action, may be the door through which one enters the world of fiction. If closed, frames the narrative, emphasizing the character's fictional narrative if opened, its horizon reveals the social conflicts of being-in-world. While the characters integrate the statement, its characterization is part of the enunciation. Thus, the relationship between space and character exudes the atmosphere, narrative element significantly exploited by Lygia Fagundes Telles throughout his work. A strong ally of space on the work of Lygia Fagundes Telles is the senses, vehicle seizure of images. Among them, the vision shows itself sovereign. The visualities become, therefore, powerful support not only in the characterization of the place and characters but also the relationship between these two elements, promoting the referred atmosphere that, in the lygiana work, introduces the mystery, the unusual, the fantastic, the supernatural. The very title of the work, focused on this work, alludes to the visual as it gives a hue: "Before the green dance", a fact that opened path to us in the study of images and their representations. This trend culminated in the preparation of three chapters, namely: The sovereignty of the look in "Come to see the setting sun", The space in the building of the fantastic in the short stories "Christmas on the boat" and "The chase" and The interlacing of images and spaces in "Before the green dance" and "Yellow green lizard", where they are treated, respectively, these three discussions, indicating the literary wealth that the fiction space offers us.

KEY WORDS: short story, space, images, atmosphere, fantastic.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1: A soberania do olhar em “Venha ver o pôr-do-sol”	20
Capítulo 2: O espaço na construção do fantástico nos contos: “Natal na barca” e “A caçada”	39
2.1. Nas águas verdes e quentes da Literatura	39
2.2. Palavras, espaços, formas e cores: signos de vida e de morte	53
Capítulo 3: O entrecruzar de imagens e espaços nos contos: “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”	71
3.1. Sob o verde diáfano da fantasia	73
3.2. Entre o verde e o amarelo: um duplo rastejar	82
Conclusão	95
Referências	101
Bibliografia	105
Anexos	108
1. Venha ver o pôr-do-sol	108
2. Natal na barca	116
3. A caçada	120
4. Antes do baile verde	125
5. Verde lagarto amarelo	133

INTRODUÇÃO

A existência e as transformações do conto, desde os primórdios da humanidade, enquanto forma de representação do mundo, confundem-se com o próprio nascimento da linguagem e de suas manifestações. O conto, ainda que polemizado pelos críticos e teóricos, é a própria manifestação do homem e de suas angústias existenciais, configurando-se, paralelamente a gêneros narrativos correlatos, em uma breve, mas significativa, produção da sensibilidade humana. Na literatura moderna, o conto tornou-se a forma narrativa mais cultivada, talvez em virtude de sua brevidade, de sua rapidez. No entanto, essa aparente brevidade condensa valores que tornam esse gênero único, intenso e inesquecível.

Julio Cortázar, em seu conhecido ensaio “Alguns aspectos do conto”, comparou o romance ao cinema e o conto à fotografia, elucidando metaforicamente o alcance de que um bom conto é capaz:

Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos. Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou

no leitor como uma espécie de abertura de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (1974, p. 151-2)

Percebemos que as impressões metafóricas de Cortázar sobre o conto sugerem a capacidade de transcendência desse gênero. Esse estilo de prosa narrativa revela-se diferenciado, marcando-se mais pelas densidades humanas impressas e pela vivacidade da escrita, do estilo e da arte do que propriamente pelas histórias narradas, daí sua capacidade de transcender seus próprios limites, indo além do enunciado, cujas frestas nos conduzem a caminho inimaginados.

No Brasil, desde Machado de Assis, o conto literário apresenta autores instigantes, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Luís Vilela e muitos outros que, com grande maestria, escreveram narrativas que deixam em nós uma profunda ressonância. Entretanto, a partir dos anos 60, o conto passa por uma transformação qualitativa, conquistando e definindo um vasto público-leitor. Seus traços de brevidade e concisão, nocauteando¹ o leitor pela densidade narrativa, conferem, então, a esse gênero um lugar exponencial, de forma a percebê-lo como o espaço apropriado para a tradução dos conflitos humanos em suas faces mais diversas. Segundo Ítalo Moriconi, “Se o clima dos anos 1960 foi de revolução em todos os quadrantes do mundo e dimensões da vida, devemos incluir aí a tremenda explosão de qualidade no campo da ficção curta brasileira” (2001, p. 193). Os contos escritos nessa época sublinham o nosso tempo. Em sua maioria urbanos, seus enredos tematizam nossos conflitos sociais e existenciais; expõem a decadência da família, da política, questionam as tradições. A ingenuidade perde espaço para a cruza da realidade. O lirismo puro já não satisfaz o leitor que busca sua identidade nas narrativas. É um momento de grandes e inesquecíveis contistas e dentre esses, destaca-se Lygia Fagundes Telles, considerada um dos principais nomes do conto moderno de língua portuguesa. Sua obra tem merecido grande atenção não apenas da crítica literária brasileira como também de outros países. Seu trabalho compreende, sobretudo, romances e contos, nos quais se percebe um painel urbano que traduz as aflições humanas.

¹ Cortázar (2006) compara o contista com um boxeador, afirmando que, no conto, assim como na luta de boxe, deve-se ganhar por nocaute.

Na numerosa bibliografia sobre a autora, os estudos mais importantes dividem-se entre seus romances: *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973) e seus livros de contos: *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977) e *A estrutura da bolha de sabão* (1991). Desde as primeiras edições, seus livros de contos tiveram maior repercussão junto ao público leitor de língua portuguesa e, até mesmo, de outras línguas. Em 1969, o conto “Antes do baile verde”, concorrendo com 360 manuscritos de 21 países, recebeu em Cannes o grande prêmio internacional feminino para estrangeiros.

Há de se apontar também, como marcas de seu sucesso, a adaptação de seus textos para a televisão, a exemplo, os contos “A caçada”, “O jardim selvagem” e “O moço do saxofone”; seu romance *Ciranda de pedra*, que já teve duas adaptações pela Rede Globo de Televisão e *As meninas*, para o cinema.

Em 1982, Lygia Fagundes Telles é eleita para a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras e, em 24 de outubro de 1985, é também eleita para ocupar a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras, fundada por Gregório de Mattos, na vaga deixada por Pedro Calmon. Entre outras premiações significativas, em 2005, recebe o Prêmio Camões, o mais importante da literatura em língua portuguesa. Terceira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras, apresenta-nos uma literatura que mantém o interesse pela sondagem psicológica, mas, simultaneamente, é capaz de configurar com objetividade o mundo exterior, que comporta índices, pistas de um modo de ser interior.

Nascida na capital paulista em 1923, desde então, passou a maior parte de sua vida naquela cidade, o que a conduziu a se aprimorar na narrativa urbana psicológica e a ambientar seus textos nos grandes centros. Lygia Fagundes torna-se testemunha de seu tempo, tempo que registra o conflito do relacionamento entre o homem e o mundo e os reflexos desse conflito no íntimo do ser humano. Frutos desse embate, seus personagens configuram tipos sociais, como os descendentes da aristocracia falida, a classe média emergente do surto da industrialização, os novos ricos que se esforçam por ter e/ou manter os hábitos finos, o bom gosto, a elegância no comportamento.

É inquestionável, portanto, a contribuição de Lygia Fagundes Telles para a história do conto de língua portuguesa. A densidade com que realiza a tessitura de seus contos, revestida de uma leveza aparente, faz brotar narrativas que parecem gerar o deslocamento do leitor para seu interior, tornando tênue o espaço entre a fantasia e a realidade cotidiana, espaço em que o leitor se enreda prazerosamente.

A própria autora nos revela, em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira*, a magia desse gênero:

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

A partir da leitura de *Antes do baile verde*², de Lygia Fagundes Telles, tendo em vista o estilo intrigante e especial dessa escritora, verificaremos algumas questões fundamentais ainda não esclarecidas sobre a obra da autora brasileira. Nosso principal objetivo será estudar as espacialidades e as visualidades nos contos da referida obra, observando suas relações com a instauração do fantástico, a presença marcante de imagens, em sua maioria, sinestésicas, mas com supremacia da visão, especialmente a frequência das cores. Dentre os objetivos específicos, pretendemos verificar a aproximação do modo narrativo de Lygia Fagundes Telles com a teoria do conto, conforme formulado, de Edgar Allan Poe. Nessa perspectiva, outro aspecto relevante dirá respeito à “atmosfera” dos contos de Lygia Fagundes. Leo Spitzer, na análise dos contos de Poe, esclarece que a atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem, portanto, o termo não deve ser entendido em seu sentido metafórico, mas literal, físico. Há ainda de se observar possíveis aproximações entre a narrativa de Lygia Fagundes Telles e a de Edgar Allan Poe: a técnica do suspense e do final aberto, bem como as temáticas recorrentes: a frequência da morte, a impossibilidade de redenção, o desejo de vingança e, sobretudo, a caracterização do espaço, ora sugerindo os acontecimentos, ora as personagens e sendo abertura para o fantástico. Paralelamente à teoria poeana, conduziremos parte de nossa análise pelos estudos de Ricardo Piglia, em *Formas breves*.

² A edição utilizada, nesta dissertação, data de 1982, cujos contos a serem analisados encontram-se em “ANEXOS”.

As análises e interpretações buscarão focalizar, sobretudo, o espaço em sua natureza física e psicológica, concreta e abstrata. É sabido que, entre os elementos da narrativa, o espaço exerce papel relevante; em uma função aparente, desempenha a tarefa de situar geograficamente as personagens, mas sua trajetória no campo ficcional vai muito além desse limite: pode oferecer ao leitor indícios do que ainda vai ocorrer, pode ser revelador do caráter das personagens, pode influenciar o comportamento das personagens bem como ser moldado por elas, pode favorecer a ação, pode ser a porta pela qual se enreda ao mundo da ficção. Se fechado, emoldura o enredo, enfatizando o caráter ficcional da narrativa; se aberto, seu horizonte revela o social, os conflitos do estar-no-mundo. Enquanto as personagens integram o enunciado, sua caracterização integra a enunciação.

Assim, da relação entre espaço e personagem emana a atmosfera que, segundo Osman Lins, “consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens” (1976, p.76), trazendo à tona a abstração do espaço, entendido como tal.

Lygia Fagundes Telles explora significativamente esse elemento narrativo nos contos em estudo assim como em toda a sua obra. Às vezes o espaço parece efetivar-se como personagem, tamanha a sua significância no enredo, o que se pode observar em “Venha ver o pôr-do-sol”:

O mato rasteiro dominava tudo. E, não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. (TELLES, 1982, p. 90)

Ora, mostrando-se o espaço de grande valor em sua arte, a forma de mostrá-lo ou percebê-lo será também foco de análise e de estudo. A apresentação de um espaço pode se dar de forma direta ou sugestiva, isto é, por vezes, ele é descrito pelo narrador, permeado, normalmente, por avaliações subjetivas; por outras, é apreendido pelo discurso das personagens e, em um terceiro momento, pelos gestos e ações destas, o que Osman Lins denomina “ambientação franca”, “ambientação reflexa” e “ambientação dissimulada” respectivamente.

Aliados do espaço, na obra de Lygia Fagundes Telles, são os sentidos, veículo de apreensão das imagens; dentre eles, a visão mostra-se soberana. O próprio título da obra focalizada neste trabalho, homônimo ao conto que a integra, alude ao visual à medida que

lhe confere um matiz: *Antes do baile verde*. A propósito, o verde é uma constante em Lygia Fagundes, representando, entre outros valores, imaturidade, esperança, vida, mas, também, metamorfose e morte. E, ainda, outros títulos de contos que integram essa mesma obra evidenciam a visão: “Os objetos”, “Verde lagarto amarelo”, “A janela”, “O jardim selvagem”, “Venha ver o pôr-do-sol” e “Olho de vidro”.

As visualidades tornam-se, portanto, suporte poderoso não somente na caracterização do espaço e das personagens, mas também da relação entre esses dois elementos, promovendo a referida atmosfera que, na obra lygiana, instaura o mistério, o insólito, o fantástico, o sobrenatural. Aristóteles, em *Metafísica*, reflete sobre a sede do homem em buscar o conhecimento e relaciona-a ao prazer que as sensações lhe proporcionam, enfatizando a relevância do olhar: “Com efeito não só para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disso é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e que nos faz descobrir mais diferenças.” (1969, A 980).

Investigar o espaço narrativo na literatura é tarefa prazerosa apesar da quantidade limitada de estudos sobre o tema. Parece-nos, entretanto, que as concepções e as avaliações sobre as espacialidades sempre estiveram latentes, mas, muitas vezes, anônimas. Alguns escritores, contudo, evidenciam de tal sorte esse elemento em sua obra que se torna impossível não perceber a rica matéria de que dispomos para análise. É o caso da ficção de Lygia Fagundes Telles.

Embasaremos nossa dissertação nos estudos de Gérard Genette e Norman Friedman sobre o gênero narrativo, observando recursos significativos, como o poder da metáfora e do símbolo (o cromatismo), as variantes discursivas (direto, indireto e indireto livre) e diferentes tipos de discurso (narração e digressão). Dessa maneira, buscaremos reconhecer as suas particularidades narrativas na história do conto brasileiro.

Quanto à análise do espaço/ ambiente narrativo, os estudos de Gaston Bachelard, Michel Foucault e Osman Lins serão os principais referentes. E em relação ao fantástico, as teorias de Tzvetan Todorov e Louis Vax. Obras específicas sobre a contista serão oportunas, como os estudos de: Elza Carrozza, Wilson Chagas, Fábio Lucas, Nelly Novaes Coelho, Vera Maria Tietzmann Silva, Cristina Ferreira Pinto e Paulo Rónai.

Para tal, selecionamos cinco contos da referida obra — “Venha ver o pôr-do-sol”, “Natal na barca”, “A caçada”, “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo” — que, mesmo sendo bastante conhecidos popularmente, ainda não tinham sido analisados por

esse viés. Além disso, a eleição desses contos contribuirá para estabelecermos os temas recorrentes e as tensões fundamentais. E, ainda, se observadas as antologias de contos selecionadas por Lygia Fagundes Telles, perceberemos que a própria autora os considera como seus melhores trabalhos: seis vezes “A caçada” e “Venha ver o pôr-do-sol”, cinco vezes “Natal na barca”, quatro vezes “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”. Dividimos a dissertação em três capítulos, sejam eles: A soberania do olhar em “Venha ver o pôr-do-sol”; O espaço na construção do fantástico nos contos: “A caçada” e “Natal na barca”; e O entrecruzar de imagens e espaços nos contos: “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”.

Em “Venha ver o pôr-do-sol”, a ser analisado no primeiro capítulo, pretendemos confirmar a já intuída associação do conto de atmosfera ao conto de personagem. O cemitério abandonado — espaço físico — e as intenções de Ricardo — espaço mental — harmonizam-se, gerando uma alma soturna, cujo rancor se traduz em fria e calculada vingança. Às vezes o espaço parece efetivar-se como personagem, tamanha a sua significância no enredo; é o caso do cemitério nesse conto. Direcionaremos nossa leitura crítica para a soberania dada à visão, canal pelo qual se focalizam as imagens, tentando não somente capturá-las, mas revelar suas representações, fundamentando nossa análise nas obras: *O olhar*, de vários autores e organização de Adauto Novaes, sobretudo os textos “Janela da alma, espelho do mundo”, de Marilena Chauí e “Fenomenologia do olhar”, de Alfredo Bosi. Os referenciais teóricos, na observação dos meios narrativos, estarão voltados principalmente para o estudo de Poe sobre o efeito único, conforme formulado em “A poética”, e para *Formas breves*, de Ricardo Piglia. Outro elemento narrativo a se observar será a atmosfera, que emerge da relação entre personagens e espaço, parecendo instaurar, no caso, a vingança, a morte, sugerida no título do conto: o poente é o fim do dia, que se define pela luz do sol.

No segundo capítulo, verificaremos a possibilidade de outras versões do espaço abrirem margem a estudos intersemióticos, bem como metalinguísticos, na análise de “A caçada”, conto em que as diferentes espacialidades artísticas fundem-se e acabam por trazer o fantástico à superfície. Em outras palavras, deparamos aqui com o olhar da arte sobre si mesma, com a sua capacidade de nos seduzir e nos surpreender a cada leitura, a cada observação, papel desempenhado pela personagem que não apenas observa a tapeçaria, mas torna-se parte de sua cena, deixando-se render ao ponto de dar por ela a sua própria vida. E, ainda, o fantástico, esse mundo que se equilibra na linha tênue que divide

os territórios da realidade e da ficção. Há também o conto “Natal na barca”, em cujo título se expressa a espacialidade: um pequeno espaço ocupado por quatro pessoas que traziam consigo seus problemas, seus traumas torna-se o microcosmos de um mundo permeado por conflitos existenciais; espaços de vidas totalmente diferentes se entrecruzam física e emocionalmente; no diálogo entre as duas mulheres, há uma troca de experiências, de emoções, por mais que a narradora tente evitá-la; a mulher com um manto escuro na cabeça parece carregar um vazio interior. A respeito do espaço físico, observaremos que essa mesma mulher, em virtude da separação do marido, deixou sua casa, sacrificando seu espaço próprio, e voltou a morar com a mãe: “Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha.” (TELLES, 1982, p.75). Seu natal em Lucena pode ser sacrificado à medida que se desloca para outra cidade à busca de médico para o filho febril: “— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...” (TELLES, 1982, p.75). Indagamos, ainda, sobre o espaço simbólico da barca, veículo de travessia, que pode sugerir uma possível superação dessa condição de privação tanto para a mãe daquela criança quanto para a própria narradora que, logo após a chegada, volta seus olhos para o rio e então passa a imaginar como ele seria de manhã: “verde e quente”. (TELLES, 1982, p.78). O cruzar as águas de um rio, caracterizadas por “verdes e quentes”, em uma noite de Natal, pode sublinhar o misticismo, já que se aventa a ideia de morte e ressurreição. Sobre esse aspecto, esclarece Vera Maria Tietzmann Silva, em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*: “[...] 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.” (1985, p. 185). Nossa leitura se dará à luz de “Outros espaços”, de Michel Foucault e, novamente, retomaremos Todorov com seu rico estudo sobre o fantástico.

Focalizaremos, ainda, o entrecruzar de imagens e espaços nos contos “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”, nos quais estudaremos as relações entre os espaços físicos, concretos e os espaços abstratos, psicológicos no tocante, sobretudo, às suas manifestações imagéticas e aos seus reflexos na arte como representação da vida. É fundamental lembrarmos que os espaços, na ficção literária, podem ser explorados em diferentes abordagens, inclusive no intervalo em que os signos se manifestam, o espaço da arte escrita, traduzido através de imagens, tendo em vista a multissignificação do texto literário, daí a temática do entrecruzar. Em “Antes do baile verde”, contemplaremos uma tela traduzida em palavras: há abundância de imagens vertidas em formas e cores. Duas

mulheres dialogam enquanto enfeitam uma fantasia para um baile verde em época de carnaval. O diálogo denso lembra retalhos de frases, uma vez que o assunto é melindroso. A ambientação — relação entre as personagens e o espaço que ocupam — apresenta-se em um jogo de forças: casa X rua; angústia X alegria, estaticidade X movimentação. Há, também, os espaços da essência e da aparência, da fala e do pensamento, expressos, em “Verde lagarto amarelo”, pelo conflito de um homem que se sente preterido pela mãe desde a infância. Esse drama o leva a invejar seu irmão único, transferindo-lhe a culpa por não ser amado. A estrutura não-linear do enredo — o diálogo entre os irmãos é entrecortado por digressões no passado — será focalizada como meio de averiguar se, nesse entrecruzar, o tempo pode também atravessar os espaços e as imagens, ilustrando a concepção de cronotopia, de Mikhail Bakhtin. Além de seus estudos, respaldaremos-teoricamente em Gaston Bachelard e Vera Maria Tietzmann Silva. Atentaremos-nos, também, para a questão reiterativa e relevante das cores na prosa lygiana, apoiando-nos nas pesquisas de Chevalier e Gheerbrant.

Portanto, ao enfrentarmos uma análise desse quilate — ainda que construída por leituras, escolhas, visões e identidades pessoais —, espera-se que possamos acrescentar sentidos escondidos e revisitados à obra desta exímia contista, expressão viva da poesia do cotidiano. A análise da obra de Lygia Fagundes Telles, pelo viés das espacialidades e das visualidades, pretende ser, a nossos olhos, mais do que a compreensão de uma generosa e humanizada sensibilidade; pretende, sim, ser uma contribuição para se reconhecer o leque de recursos e leituras que os elementos da prosa narrativa oferecem.

CAPÍTULO 1: A SOBERANIA DO OLHAR EM “VENHA VER O PÔR-DO-SOL” REFLEXOS DO CREPÚSCULO

*“A beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite,
está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade.”*
(LFT)

Lygia Fagundes Telles, em seus contos, com o mesmo clima e ambientação, reordena a poética de Poe, elegendo como alvo a unidade de efeito. É interessante lembrar que o princípio poético de Poe opera com uma relação entre a extensão da obra pretendida e a reação provocada no leitor. Para tanto, uma obra poética deve ser planejada e articulada sistematicamente, isto é, cada elemento deve ser escolhido objetivando o efeito pretendido. O artista, como um estrategista poético, deve, portanto, construir o texto de modo a despertar no leitor o efeito almejado — um estado de excitação.

Em seu ensaio “A Filosofia da Composição”, Edgar Allan Poe (1986) explicita o *modus operandi* pelo qual sua obra *O corvo* se realizou, com a qual pretendia agradar ao gosto do público e da crítica. Inicialmente, examina a extensão: “Uma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão.” (p.63), daí o efeito único, resultado do equilíbrio entre a brevidade e a intensidade do efeito pretendido, portanto, não deve também ser curta demais, caso contrário, a unidade e a exaltação se diluem, implicando a descaracterização da tensão pretendida.

Em segundo lugar, Poe reflete sobre a atmosfera, que, para ele, é a beleza, a essência da obra, cujo tom de mais significativa manifestação é o da tristeza. E entre todos os temas melancólicos, elegeu a morte, por razões universais. Posteriormente, como se tratava de um poema, examina as sonoridades, a natureza do refrão e, para tal, suscita a questão do caráter da palavra que, nesta dissertação, nós pretendemos estender ao estudo das imagens. Seu quinto propósito diz respeito ao objetivo da obra, ponto pelo qual devem começar todas as obras de arte, pois é a partir dele que serão desenvolvidos os outros elementos textuais e recursos linguísticos, no caso da Literatura. O assunto seguinte relaciona-se à escolha do espaço, privilegiando o ambiente fechado: “[...] sempre me pareceu que uma *circunscrição fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro.” (p. 68). Buscando prolongar a curiosidade do leitor, Allan Poe sustenta o valor de uma atmosfera de suspense, em que um jogo de contrastes exerce o efeito pretendido, principalmente se associado ao clima do fantástico. Finalmente, para ele, uma obra de arte deve conter: “[...] primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade [...] Esta última, afinal, é que dá a uma obra de arte tanto daquela *riqueza* [...] que gostamos demais de confundir com o *ideal*. (p. 71)

O estudo do efeito único será relevante na presente dissertação; por intermédio dele, poderemos alcançar nosso objetivo: a análise das espacialidades e das visualidades na obra de Lygia Fagundes Telles. São vários os recursos usados pela autora para a construção da unidade de efeito. Um deles é a riqueza das descrições que traduzem perfis de personagens, antecipam ações ou cenas, sugerem acontecimentos. Sabemos que o trabalho com cores e formas recebe destaque na descrição do mundo ficcional, e, dentre os sentidos, a visão torna-se soberana na prosa narrativa de Lygia Fagundes Telles.

Um passeio pelos contos que constituem a obra *Antes do baile verde* evidencia a supremacia do ver/olhar, a propósito, a associação inusitada no título “baile/verde” imprimindo o olhar. Em “Os objetos”, conto que abre esta antologia, além de o próprio título instar a visão, temos como fala inicial do narrador: “Pousou o olhar no globo de vidro e estendeu a mão.” (TELLES, 1982, p. 3). O conto “Verde lagarto amarelo” tem seu enredo traduzido pelas cores na metáfora da frustração do adulto aludida ao suor da criança: “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 (TELLES, 1982, p. 11). “A caçada” nos apresenta uma personagem

fascinada por uma cena estampada em uma tapeçaria, observando, a cada vez que retorna à loja de antiguidades, um novo detalhe: “— Parece que hoje está mais nítida...” [...] — As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?” (TELLES, 1982, p. 41). “Venha ver o pôr-do-sol” é um convite ao exercício do olhar, à observação das cores e formas em sua aparência e em sua essência: “Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo.” (TELLES, 1982, p. 89). Em “Eu era mudo e só”, a insignificância do marido, que se casou por interesse financeiro, leva-o a constatar dolorosamente cada detalhe que compõe sua nova e vazia vida a ponto de se sentir aprisionado em um cartão-postal: “Abro os olhos. Eu também estou dentro do postal. Devo estar envelhecendo para começar a soma das compensações.” (TELLES, 1982, p. 101). Ironicamente, a obra se encerra com o conto “Olho de vidro”, no qual um detetive espreita os adultérios da vida alheia, ignorando — prefere não ver — as traições de Ivone, sua esposa: “Lucinda é honesta, virtuosa. [...] Quem é que me diz que também não pula a cerca? Virtuosa, sei disso. Ivone pelo menos é franca, diz o que pensa, não fica o tempo todo se escondendo como uma lagartixa. E gosta de mim.” (TELLES, 1982, p. 141).

Focalizaremos nossa análise deste primeiro capítulo no conto “Venha ver o pôr-do-sol”, no qual se evidencia o privilégio dado à visão, essa fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito. Tomaremos como referencial teórico a obra *O olhar*³, coletânea de vários artigos, de diferentes autores e organização de Aduino Novaes, sobretudo os textos “Janela da alma, espelho do mundo”, de Marilena Chauí e “Fenomenologia do olhar”, de Alfredo Bosi. Considerando que a Literatura é, entre tantas tentativas de definição, a arte da palavra, reiteramos a soberania da visão, até mesmo a dependência que dela se tem no ato da leitura, da decodificação das imagens presentes nos textos literários. Refletindo sobre essa questão, afirma Marilena Chauí:

Dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão. Falamos em captar uma idéia ou em agarrá-la. Dizemos que um conceito contém ou envolve certas determinações e que as compreendemos (as seguramos juntas) ou as explicamos (as desdobramos uma a uma). Falamos em beber idéias ou opiniões nesta ou naquela fonte, em tocar neste ou naquele ponto. Em

³ A obra *O olhar* (1988) pertence a uma coletânea de doze títulos organizados pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) e publicados pela Companhia das Letras, cujos textos foram originalmente produzidos para ciclos de conferências, coordenados pelo mesmo núcleo, com o incentivo da então Prefeita de São Paulo Luíza Erundina, tendo como Secretária da Cultura Marilena de Souza Chauí e Coordenação de Aduino Novaes, na Assessoria de Projetos Especiais.

português, dizemos que algo “tem (ou não tem) cheiro de verdade” e para manifestar suspeita, que uma idéia “não cheira bem”. Falamos na posição de conceitos (não é isto a palavra “tese?”), em movimento de uma idéia ou das idéias, passos de um raciocínio, choque de opiniões e no sabor amargo da derrota. Entretanto, essas expressões tácteis, olfativas, gustativas e cinestésicas cumprem um papel preciso, qual seja, trazer o invisível — pensamentos — ao visível. (2006, p. 37-8)

Assim, ao lermos o título do conto a ser analisado, “Venha ver o pôr do sol”, acentuamos a força da visão, pois se trata de um convite a exercitá-la e, por meio dela, vislumbrar formas e cores. Parece-nos, no entanto, que estamos diante de um paradoxo: se, por um lado, “ver é olhar para tomar conhecimento” (CHAUÍ, 2006, p. 35), portanto, trazer a mente à luz, por outro, o pôr-do-sol é sombra, crepúsculo, princípio de formas e tons pouco definidos.

Refletindo ainda sobre o título, o convite, explícito pela função apelativa da linguagem — tendo em vista a evidência da 2ª pessoa do discurso e o verbo no modo imperativo — mostra-se aparentemente romântico. A apresentação das personagens, a princípio, confirma a existência do convite, mas um olhar atento sobre alguns recursos estilísticos nos revela um enredo nada romântico. Dentre esses recursos, destaca-se a seleção vocabular criteriosa, com predomínio de substantivos e adjetivos, a princípio na descrição do espaço, determinantes de uma atmosfera soturna: assim como o “pôr-do-sol” pode também simbolizar a morte do dia, a ladeira é “tortuosa” (p.88), as casas, “modestas” (p.88) e o mato, “rasteiro”, cobre a rua, “sem calçamento” (p.88). A cantiga “débil” é a única nota “viva” (p.88).

É importante observar que o foco narrativo apresenta-se em 3ª pessoa; segundo a terminologia de Gérard Genette, narrador heterodiegético, mas suas intervenções são poucas e quando o faz, é para descrever detalhes do ambiente e/ou do comportamento das personagens, uma vez que a estrutura dialógica predomina em quase todo o texto — relevância da cena —, transformando o leitor em espectador, o que contribui para intensificar a tensão. Yves Reuter, em *A análise da narrativa*, esclarece a diferença entre cena e sumário:

No modo do *mostrar*, as *cen*as ocupam um lugar importante. Trata-se de passagens textuais que se caracterizam por uma forte visualização, acompanhada principalmente de falas de personagens e de um excesso de

detalhes. Temos a impressão de que aquilo se desenrola diante dos nossos olhos, em tempo real.

Os *sumários* representam, antes de tudo, o modo do *contar*. Apresentam, de fato, uma clara tendência ao resumo e se caracterizam por uma visualização menor. (2007, p. 60-1)

Há um jogo entre cenas e sumários que confere à narrativa um modo dramático, segundo a tipologia de Norman Friedman, diminuindo a distância entre o enredo e o leitor e acentuando as visualidades, à medida que passamos a ver pelos olhos das personagens. Para Friedman:

A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser um modo normal, simples de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (2002, p. 7)

Osman Lins (1976) considera esse jogo como um recurso para se configurar o espaço: “Vai, tal alternância ou mescla, para dissimular o contraste que a narrativa oferece entre motivos dinâmicos e motivos estáticos [...], exigir uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos, introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens.” (p.79). A apresentação do espaço, por sua vez, se dá pela ambientação — “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente.” (p. 77), que pode se estabelecer, ainda segundo Lins, de três formas: franca, “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador.” (p. 79); reflexa, na qual “[...] as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem.” (p. 82) e a dissimulada, em que “[...] os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.” (p. 84).

O enredo consiste em um último encontro entre duas pessoas que já formaram um casal no passado. Esse encontro se dará em um cemitério abandonado. Vale observar a frequente recorrência a ambientes ornados por árvores, caminhos e alamedas. Vera Maria

Tietzmann Silva, em sua obra *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, afirma:

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 [...]

A árvore é vista mais freqüentemente 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. (1985, p. 47)

Em “Venha ver o pôr-do-sol”, Ricardo “a esperava encostado a uma árvore” (p.88) e ao ver a ex-namorada, que reclama do lugar, ele sorri “entre malicioso e ingênuo”, adjetivos que se contrastam, instalando expectativa e tensão no leitor.

O espaço escolhido por Ricardo para um último encontro com Raquel revela-se em uma ambiguidade cujos valores opostos se completam. As oposições são muito simbólicas: fechado/aberto; claro/escuro; liberdade/prisão; morte/vida. Se, por um lado, o cemitério é um local distante, abandonado e inativo, logo, ninguém os veria; por outro, lembra morte, fim, tristeza, separação; concreto e abstrato refletem a alma do amante abandonado.

Por todo o enredo, visualizamos, ora pela voz do narrador — ambientação franca — ora pelo olhar das personagens — ambientação dissimulada —, imagens que reforçam essas associações e criam a atmosfera sugestiva de abandono, dor, vingança e morte. O detalhe das “rugazinhas” em redor dos olhos de Ricardo: “Aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta: não era nesse instante tão jovem como aparentava.” (TELLES, 1982, p.82) — reação espontânea diante do esnobismo e da frieza da ex-namorada — realçam a célebre afirmação de Leonardo da Vinci: “Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?” (*apud* CHAUI, 2006, p.31). Ora, uma observação mais atenta por Raquel dos olhos de Ricardo poderia tê-la livrado do trágico desfecho.

No entanto, as explicações do rapaz sobre a escolha do local tranquilizam momentaneamente o leitor, mas não conseguem eliminar por completo a curiosidade sobre suas reais intenções.

— [...] Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura...

[...]

— [...] Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver um passeio mais decente, não concorda comigo? Até romântico.

— [...] Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prosseguiu ele, abrindo o portão. (TELLES, 1982, p.89)

Embora o casal, naquele momento, compartilhe o mesmo espaço, seus espaços mentais e emocionais são bastante distintos. A conquista de um novo e riquíssimo namorado e a segurança de um casamento próximo limitam a visão de Raquel diante do cemitério, vendo-o apenas em seu aspecto físico, portanto, feio e inconveniente diante de belos lugares que então passara a frequentar. Aliado a isso, seu egocentrismo a cega e as expressões incontroladas de Ricardo, reveladoras a olho nu, de rancor e desejo de vingança, passam despercebidas. Raquel olha, mas não vê. Traída pela soberba, seu juízo interpreta o mundo conforme os seus sentidos. Seus olhos apreendem as aparências, em cujo mundo ela agora vive e tão bem o incorpora: “— Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro...” (TELLES, 1982, p.90). Ele, obsessivo em seu plano, ao percebê-las, disfarça bem, tratando-a com carinho por meio de uma imagem que se repete e se remete à pureza, ingenuidade, sublimação — “anjo”, persuadindo-lhe o olhar diante daquele lugar que os isolava do mundo até conseguir seu intento:

— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo — acrescentou, lançando um olhar às crianças rodando na sua ciranda. (TELLES, 1982, p.88)

[...]

— Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. (TELLES, 1982, p.89)

Parece-nos, portanto, que a teoria de Ricardo Piglia, em *Formas Breves*, sobre o caráter duplo do conto, segundo o qual, “um conto sempre conta duas histórias (...)” (2004, p.89), confirma-se nesse conto em estudo, facilitando o processo de análise. Desta feita, teríamos narrada em primeiro plano (hist. 1) a história do último encontro entre Ricardo e Raquel que no passado formavam um casal, encontro este conseguido com muita insistência por ele; e, construída em segredo (hist. 2), a história da vingança premeditada por Ricardo.

E, ainda de acordo com Piglia, se “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (2004, p. 89-90), há de se atentar aqui para o que afirmou Edgar Allan Poe em *Review of Twice-Told Tales*:

*A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique a single effect to be Wrought out, he then invents such incidents _ he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his every initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he as failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design.*⁴ (1986, p.35)

Estamos diante, portanto, de uma escritora hábil que se mostra ímpar no processo de construção das personagens. Em meio a metáforas e símbolos, diálogos e monólogos interiores ou detalhes expressivos e gestuais, Lygia Fagundes Telles vasculha-lhes a interioridade, fazendo aflorar seus sentimentos, suas dores, seus conflitos íntimos.

Observemos, por exemplo, no conto em questão, as reações faciais do amante Ricardo, abandonado e trocado por um homem rico, diante do desdém de Raquel em um dito último encontro:

— Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei, se pudéssemos conversar um pouco numa rua afastada... — disse ele, aproximando-se mais. Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E, aos poucos, inúmeras ruguinhas foram-se

⁴ “Um escritor hábil construiu um conto. Se foi sábio, não afeiçoou os seus pensamentos para acomodar os seus incidentes, mas, tendo concebido com zelo deliberado um certo efeito único ou singular para manifestá-lo, ele inventará incidentes tais e combinará eventos tais que melhor o ajudem a estabelecer esse efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tender à exposição desse efeito, ele já falhou no primeiro passo. Na composição toda, não deve estar escrita nenhuma palavra cuja tendência, direta ou indireta, não se ponha em função de um desígnio preestabelecido.”

formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. — Você fez bem em vir. (TELLES, 1982, p. 89)

A propósito, as rugas em redor dos olhos são mais um indício da visão como condutora dos principais sentidos do conto. Ressaltamos que tudo isso é realizado com extrema perspicácia e consciência do que Poe chamava de “unidade de efeito”, como já dito, fator que opera entre a extensão da obra e a reação provocada no leitor. Logo, cada elemento deve ser escolhido objetivando o efeito pretendido. De maneira similar, em “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, antes de encerrar a irmã na câmara e fechar o ataúde, Roderick Usher observa-a mais uma vez junto ao amigo de infância e este registra os detalhes de “*um leve rubor no seio e no rosto, e esse sorriso tênue que é tão terrível nos lábios da morte*” na cataléptica Madeline, o que já nos prepara para um final em que ela reaparece. No exemplo supracitado, as rugas ao redor dos olhos de Ricardo sugerem seu ódio, seu orgulho ferido que, posteriormente, culminarão em planejada vingança.

A própria Lygia, em uma entrevista concedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, confirmou essa tese:

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

Outro aspecto relevante diz respeito à atmosfera dos contos de Lygia Fagundes. Leo Spitzer, em *A reinterpretation of "The fall of the house of Usher"*, esclarece que a atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem, portanto, o termo não deve ser entendido em seu sentido metafórico, mas literal, físico. Para Spitzer, a descrição da casa de Usher e de seus habitantes revela a todo tempo morbidez, desânimo; o próprio cabelo de Roderick é comparado às teias de aranha espalhadas por cada canto da

casa, elemento do ambiente que sugere uma atmosfera de morte. Da mesma forma, em “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, o ambiente — um cemitério abandonado, que o mato rasteiro dominava — casa-se com a alma abandonada e ao mesmo tempo macabra, odiosa, vingativa de Ricardo, bem como com sua expressão marcada por rugazinhas ao redor dos olhos a todo momento, sugerindo também uma atmosfera de morte que se confirmará no final.

O mato rasteiro dominava tudo. E, não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármores, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. (TELLES, 1982, p. 90)

Osman Lins, em suas considerações sobre espaço e atmosfera, afirma que

[...] o espaço tem sido [...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

[...]

[...] a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (1976, p. 72, 76)

E, em se tratando de cemitério, ambiente e atmosfera casam-se harmoniosamente, sugerindo morte, fim. Michel Foucault, em sua conferência “Outros espaços”, manifesta seu interesse pelos posicionamentos “que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos” (2001, p. 414) e divide-os em duas categorias: as utopias – posicionamentos sem lugar real – e as heterotopias – lugares reais, efetivos, delineados na própria instituição da sociedade. Entre as ditas heterotopias, está o cemitério, que, segundo Foucault, sofreu mutações importantes ao longo dos séculos. Até o século XVIII, quando ainda se presenciava uma religiosidade mais apurada, os cemitérios localizavam-se no centro das cidades, próximos à igreja, pois se acreditava na ressurreição dos corpos e na imortalidade da alma. A partir do século XIX, os cemitérios foram

deslocados para o limite exterior das cidades, tendo em vista uma sociedade mais “atéia” que passou a ver a morte como “doença”. A proximidade com os mortos propagaria a morte, portanto, era necessário afastá-los.

Todavia, próximos ou distantes, os cemitérios são um tipo de espaço que se relaciona com todos os outros posicionamentos da sociedade, pois toda família tem parentes e/ou amigos nele. Assim, Ricardo lança dois argumentos: sendo o cemitério um lugar afastado, ninguém poderia flagrá-los, não comprometendo a nova vida de Raquel e, ainda, daria a ela a possibilidade de avistar, do jazigo da família dele, o mais lindo pôr-do-sol. Logo, o ambiente funesto da narrativa acentua o mistério, previamente instalado pelo espaço dos mortos.

Verificando os índices metafóricos utilizados pela contista nesse entrecruzar de planos narrativos em que nada pode exceder ou faltar, a apresentação dos protagonistas e únicos personagens do conto nos permitiu constatar a dicotomia morro/ centro; pobreza/ riqueza, representada, respectivamente, por Ricardo e Raquel, evidenciando que Ricardo permanece quase o mesmo, talvez mais desalinhado, semelhante ao que era quando “namoravam”, mas Raquel é outra, mostra-se elegante no figurino, nos acessórios e de gosto exigente. Tal fato reforça a distância sócio-econômica entre o casal, intensificando o sentimento de inferioridade de Ricardo, bem como sua condição de homem humilhado, trocado, traído, contribuindo para o desenvolvimento da unidade de efeito:

[...] Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante.
 [...] Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.
 — [...] Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... Quando você andava comigo, usava uns sapatoes de sete léguas, lembra?
 — Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? — perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. — Hein?!
 — Ah, Raquel... — e ele tomou-a pelo braço, rindo. — Você está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado...
 (TELLES, 1982, p.88)

Além desses aspectos físicos, expostos ora pelo narrador, ora pelo diálogo entre as personagens, outro índice metafórico revelador se traduz também nas falas, que trabalham o espírito do leitor para o trágico, alternando-se entre o discurso ambíguo e irônico de Ricardo e as colocações com ar de superioridade, de deboche e de desprezo de Rita:

— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo. (TELLES, 1982, p.88)

— [...] Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo.

[...]

— Ver o pôr do sol!... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso!... Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...

— Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima.

[...]

— Quer dizer que o programa... E não podíamos tomar alguma coisa num bar?

— Estou sem dinheiro, meu anjo, vê se entende.

— Mas eu pago.

— Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida.

[...]

— Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo. (TELLES, 1982, p.89)

Há de se perceber que, ao longo do enredo, signos de amor e de morte entrecruzam-se a todo momento, o que bem exemplifica a teoria de Ricardo Piglia: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.” (2004, p.90).

Embora se intente camuflar a morte, sua presença se estende sobre as personagens como uma sombra, paciente, mas implacável. Isso pode ser constatado até mesmo nas descrições paralelas que parecem desviar-nos do centro de interesse, mas, na verdade, sublinham a ação principal.

[...] Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. (TELLES, 1982, p. 90)

[...]

— Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja — disse, apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda — o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso. (TELLES, 1982, p. 91) (grifo nosso)

E também nas falas metafóricas, nas quais verificamos imagens que, reiteradamente, instigam a visão, bem como na apresentação das cores, no caso, medianas, intermediárias entre a luz e a sombra, a vida e a morte:

— Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade. Estou lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa. (TELLES, 1982, p.90)

Mesmo que o fato de todo o enredo desenvolver-se em um cemitério abandonado simbolize uma forte alusão à morte, podemos, ainda, conceber esse cemitério como um jardim, o jardim dos mortos, espaço que, para Foucault⁵, é o mundo em miniatura. Segundo Vera Maria Tietzmann da Silva, todo escritor tem seu mitoestilo, que se caracteriza pela recorrência reiterada a um grupo restrito de temas. Estes, por sua vez, repetem-se por meio de certas imagens, situações, determinados artifícios de estilo que também se repetem, reforçando o sentido mítico dos temas.

Assim, à semelhança de Edgar Allan Poe, são temas constantes na obra de Lygia Fagundes Telles: a morte, a loucura, o passado que não volta mais. Muitas vezes, o tema da morte, como é o caso do conto em estudo, aparece imbricado com outros, como o passado irrecuperável.

Associados a esses temas, o jardim surge como um espaço recorrente e, segundo Vera Marta Tietzmann Silva:

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. (1985, p.45)

Ainda de acordo com a autora citada, estudiosa das obras de LFT, algumas imagens costumam agregar-se ao jardim, como a estátua que quase sempre aparece mutilada ou disforme: “(...) — exclamou ela, atirando a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada.” (p. 90).

⁵ “O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d’água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo.” (2001, p. 418)

Repetem-se também alguns gestos, como segurar objetos redondos na mão, que simbolizam quase sempre o poder de decisão, a possibilidade de alterar o destino: “Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos.” (TELLES, 1982, p. 90). Se, como já citado, os olhos são a janela da alma, as rugas em redor dos olhos de Ricardo são índice de uma alma amarrotada, em cujas dobras se esconde a dor do desprezo.

Todos esses aspectos apresentados são marcas da presença da morte sombreando as personagens, em cujo diálogo, paradoxalmente, também se fazem presentes a vida, o amor, o reencontro, nos quais coexistem os planos temporais do passado, do presente e do futuro:

Delicadamente ele beijou-lhe a mão.
— Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo.
[...]
— Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra? (TELLES, 1982, p.90)

Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo.
— Sabe, Ricardo, acho que você é mesmo meio tantã... Mas, apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. (TELLES, 1982, p.91)

Alguns detalhes do ambiente são apresentados pelos próprios personagens — ambientação dissimulada. Por meio do diálogo, por exemplo, o leitor pode visualizar a extensão do cemitério que se evidencia nas falas de Raquel, já cansada daquele estranho passeio: “É imenso, hein?” (p.90), “— Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros!” (p.91).

E nesse entrecruzar de morte e vida, presente e passado, Ricardo tenta dissuadir Raquel da idéia do cansaço, anunciando-lhe que o jazigo de sua família está próximo e é exatamente de lá que se vê o belo pôr-do-sol. Ainda consegue envolvê-la confidenciando-lhe uma suposta história de sua adolescência, quando, todos os domingos, sua mãe ia ao cemitério levar flores para seu pai e ele e uma prima sua ficavam por lá, andando de mãos dadas e fazendo planos. Mas a principal intenção do rapaz é dizer à Raquel que os olhos dela — verdes — e os de sua prima eram muito parecidos: “Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus.” (p. 92). Nesse trecho, podemos inferir uma relação intertextual com o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, uma vez que, segundo Ricardo, tanto os olhos de sua prima quanto os de Raquel eram “oblíquos”,

adjetivo utilizado pelo agregado José Dias ao descrever Capitu, cuja obliquidade no olhar era associada ao seu poder de dissimulação. Essa intertextualidade, entretanto, mostra-se invertida ao se concluir que os olhos dissimulados ali são os de Ricardo e não os da figura feminina — de Raquel comparados aos da prima — apontada por ele, bem como pelo agregado em relação a Capitu.

Percebe-se também a existência de um entrelaçamento entre enunciado e enunciação, como se ambas preparassem paulatinamente o espírito do leitor para o final trágico. De esnobe e desdenhosa, Raquel torna-se cansada, ansiosa para deixar o lugar, temerosa: “Ela aconchegou-se mais a ele. Bocejou.” (p. 91); “— Está bem, mas agora vamos embora...”(p. 91); “...— Nunca andei tanto, Ricardo, vou ficar exausta.” (p. 91); “— Esfriou, não? Vamos embora.” (p. 92); “...Ela estremeceu.” (p. 92); “Ela cruzou os braços. Falou baixinho, um ligeiro tremor na voz.” (p. 93); “— Claro que não, estou é com frio! Suba e vamos embora, estou com frio” (p. 93).

Da mesma forma, no espaço, vão sendo evidenciados detalhes que traduzem sensações de terror, de suspense, de morte, de algo macabro, sombrio que está para se revelar: “sepultura fendida”, “erva daninha brotando insólita” (p. 91); “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito.”, “... uma trepadeira selvagem que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas.”, “... paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras”, “Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas...”, “catacumba”, “enferrujadas barras de ferro”, “pó” (p. 92). O próprio Ricardo denuncia-se por suas observações sobre o espaço/ambiente: “— Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto. (...) Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer.”, “... Agora as duas estão mortas.” (p. 91); “... Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente este abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta.” (p. 92). E tenta conduzir a ex-namorada por suas impressões, pois é por seus olhos que ele quer que Raquel veja, como nesta passagem em que ele dá a ela o espetáculo do pôr-do-sol: “Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa.” (p. 90). Alfredo Bosi, em “A fenomenologia do olhar”, esclarece o comportamento de Ricardo:

Sei que o outro existe *porque sofro a ação da sua liberdade*, a qual, por sua vez, quando exercida por mim, é o único critério válido para que eu aceda à certeza da minha própria existência.

O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder. (2006, p. 80)

Assim, se existe uma disputa tácita entre os olhares pelo espaço existencial, Ricardo tenta seduzir Raquel a ver pelos olhos dele, registrando as imagens segundo a sua percepção.

No desfecho do conto, constata-se que Raquel foi vítima de uma cilada, armada premeditadamente por Ricardo, que, durante todo o “passeio” no cemitério, simula ainda sentir o mesmo encantamento de antes por ela e, ao mesmo tempo, dissimula o seu ódio, a sua sede de vingança — jogo de comportamentos opostos que também intensifica a tensão. Atraída para o interior da catacumba com a justificativa de constatar a semelhança entre seus olhos e os da prima de Ricardo, Raquel é trancada lá por ele, cuja premeditação do crime é comprovada pela fechadura “nova em folha”. Todavia, apesar de todas essas sugestões para um final trágico, a frieza e o horror da atitude de Ricardo nos surpreendem, corroborando a teoria de Ricardo Piglia: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (2004, p. 90)

A descrição da cena final apresenta certa força expressionista na medida em que se entrelaçam elementos plásticos e acústicos nas reações de Raquel, que é enjaulada como um animal:

[...] Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não...

[...]

Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida.

[...]

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. (TELLES, 1982, p. 94,95)

Outra marca nítida da unidade de efeito é a tensão que se estabelece no final do conto entre o sadismo de Ricardo e o desespero de Raquel. Entenda-se que ele não a mata. A sede, a fome e o frio a matarão pouco a pouco. Há, nesse desfecho, na estrutura predominantemente dialógica e no comportamento de Ricardo, uma referência intertextual com o conto “O Barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, em que o narrador Montresor

conduz o amigo Fortunato à morte também por emparedamento em uma adega, ato premeditado e realizado com requintes de vingança e dissimulação. Sobre o sadismo, Denis de Rougemont, em sua análise sobre o amor no ocidente, escreve:

Só o assassinato pode restabelecer a liberdade, mas somente o assassinato daquele a quem amamos, pois é isso que nos aprisiona. (ROUGEMONT, 1988, p. 153)

Ricardo, além de sádico, parece dar-se o direito de realizar o feito; ele não demonstra reconhecer-se como assassino, mas, sim, aquele que faz justiça, que aplica uma pena — no caso, gravíssima — a uma ofensa que lhe foi infligida. Digamos que ele não se considera agressor; a agressora é Raquel; Ricardo é o justiceiro, aquele que aplica à mulher infiel a punição merecida, portanto, deve ficar impune. Vejamos que até o último momento, ele trata-a ironicamente por “meu anjo”.

Por outro lado, podemos observar que no auge de seu desespero, por não ter mais o objeto de seu amor, Ricardo eterniza e conserva Raquel unicamente para si, prendendo-a naquela catacumba.

E ao final, ele já não dissimula mais, nem mesmo fisicamente:

Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.
— Boa noite, Raquel.
[...]
... Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. (TELLES, 1982, p. 94,95)

Atentemo-nos também para a relação íntima entre personagens e ambiente, revelando uma atmosfera soturna. O pôr-do-sol simbolizando fim, morte, corresponde ao ocaso do relacionamento entre o casal, bem como à “morte” de Raquel. Ricardo seria o próprio cemitério abandonado que resguarda a morte. Examinando as cores do sol poente, percebemos que o amarelo vai adquirindo nuances mais acentuadas até chegar ao alaranjado que, por sua vez, se converte em um vermelho ardente. Contraditoriamente, as tonalidades do céu apresentam-se em cores fechadas, que, mescladas aos raios solares em extinção, sugerem tons de cinza, azul-escuro e violeta. Em nossa cultura, poderíamos

associar as cores mais representativas do sol e do céu no crepúsculo — o alaranjado e o azul-escuro — à energia, ao calor e à gravidade, ao mistério, respectivamente. Os estudos de Chevalier e Gheerbrant, entretanto, apresentam informações curiosas:

A meio caminho entre o amarelo e o vermelho, o alaranjado é a cor mais actínica das cores. Entre o ouro celeste e o vermelho ctônico, esta cor simboliza antes de tudo o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido. [...] Mas o equilíbrio entre o espírito e a libido é algo tão difícil que o alaranjado se torna também a cor simbólica da infidelidade [...] (1999, p. 27)

[...]

O azul é a mais profunda [...] a mais imaterial [...] a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura [...] Segundo Kandinsky, [...] a profundidade do azul tem *uma gravidade solene, supraterrânea*. Essa gravidade evoca a idéia da morte [...] Já se disse, também, que os egípcios consideravam o azul como a cor da verdade. A Verdade, a Morte e os Deuses andam sempre juntos[...] (1999, p. 107-8)

Desta feita, o sol simboliza Raquel, que — aos olhos de Ricardo — é infiel e Ricardo, em sua frieza profunda, a conduz ao seu próprio crepúsculo. O cemitério torna-se, assim, o espaço simbólico onde será enterrado o amor. Refletindo sobre o mundo de ficção da autora do texto analisado, Nelly Novaes Coelho diz:

[...] a obra de ficção de Lygia Fagundes Telles inclui-se na linhagem dos que fixam a angústia contemporânea, o desencontro dos seres. Povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o “eu” e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidade. (1971, p. 144)

Analisando a relação entre o título e o enredo do conto, sobretudo em relação à visão, entendemos que Raquel aceita o convite, mas não o efetiva. Seus olhos limitaram-se a apreender apenas as aparências, pois não se apropriaram do “ver” que, segundo Marilena Chauí,

é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo *eidô* exprime. *Eidô* — ver, observar,

examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* — e, no latim, da mesma raiz, *video* — ver, olhar, perceber — e *viso* — visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (2006, p. 35)

Lygia Fagundes Telles escreve desorganizando nossas certezas e expondo nossos conflitos, nossas inseguranças, nossa capacidade de sermos cruéis. A ternura de seus personagens é apenas aparente, pois em meio a um mundo materialista, a uma sociedade que os sufoca e lhes cobra moral e ética, surgem os conflitos, o desencontro de si mesmo, o vazio diante da vida e o consequente desespero na luta instintiva para se encontrar, força que move a crueldade. Propor-se a analisar a obra de Lygia é ter a coragem de viver vários dias em um quarto cujas paredes parecem ser espelhos.

CAPÍTULO 2: O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS: “NATAL NA BARCA” E “A CAÇADA”

2.1. Nas águas verdes e quentes da Literatura

*“Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos
deslizando na escuridão. Contudo estávamos vivos. E era Natal.”
(LFT)*

Um olhar atento sobre as incontáveis análises de obras literárias em prosa revelam-nos que, até o século XIX, as preocupações voltavam-se para o tempo narrativo. A partir do século XX, talvez como um reflexo da preocupação do homem em diminuir o espaço ocupado pelos objetos para aumentar o espaço humano, os estudos deslocaram-se para as espacialidades, que, surpreendentemente, ofereceram-nos um campo rico e vasto de relações nos planos físico e mental.

Michel Foucault, em sua conhecida conferência “Outros espaços”, proferida no Círculo de Estudos Arquitetônicos, em 1967, afirma: “A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (2001, p. 411).

Figurar o espaço, em uma análise, é perceber as relações entre os vários posicionamentos de uma sociedade. O que somos nós senão seres que se classificam segundo o espaço ocupado? Estruturas de um todo, estabelecemos conjuntos de relações também identificadas pelo espaço. Há de se recordar a antiga pirâmide hierárquica na

sociedade feudal, cujo topo afunilado representava o poder absoluto. Na Modernidade⁶, mais especificamente a partir do século XX, incomodados pelas fronteiras da estrutura social, filósofos, sociólogos e literatos passaram a refletir e questionar, por exemplo, sobre a alteridade, que, *grosso modo*, traduz-se pela interferência de um ser no espaço do outro, de certa forma, intrusa, oblíqua, visando à sobreposição.

Em se tratando de arte, é necessário aceitar que habitamos o espaço da ficção, portanto, sem compromisso aparente com a realidade, embora possa fazê-la emergir com ferocidade. Intencionalmente ou não, a literatura trabalha no cotidiano do homem, transformando comportamentos e relações. Segundo Beatriz Sarlo,

[...] a literatura é, pelo menos desde o século XIX, quase sempre incômoda e, por vezes, escandalosa. Acolhe a ambigüidade ali onde as sociedades querem bani-la; diz, por outro lado, coisas que as sociedades prefeririam não ouvir; com argúcia e futilidade, brinca de reorganizar os sistemas lógicos e os paralelismos referenciais; dilapida a linguagem porque a usa perversamente para fins que não são apenas prático-comunicativos; cerca as certezas coletivas e procura abrir brechas em suas defesas; permite-se a blasfêmia, a imoralidade, o erotismo que as sociedades somente admitem como vícios privados; opina, com excessos de figuração ou imaginação ficcional, sobre história e política; [...] falsifica, exagera, distorce porque não acata os regimes de verdade dos outros saberes e discursos. Mas nem por isso deixa de ser, a seu modo, verdadeira. (1997, p.28)

Como espelho das relações humanas, a arte literária nos apresenta obras em que este elemento narrativo – o espaço – recebe tratamento de destaque. É o caso de “Natal na barca”, conto que integra a obra *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles.

Escrito em 1958, o conto “Natal na barca” é narrado em 1ª pessoa; de acordo com a terminologia de Gérard Genette, narrador homodiegético, isto é, conta uma história de que participa e se destaca, mas não como protagonista.

O primeiro período da narração já se apresenta como um recurso para despertar a curiosidade do leitor, uma vez que a personagem sugere certo grau de mistério no acontecimento em que esteve envolvida: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca.” (TELLES, 1982, 74)

⁶ "A modernidade", escreveu Baudelaire, em seu artigo “Sobre a Modernidade” (publicado em 1863), "é o transitório, o efêmero, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável." (1996, p. 25)

Considerando-se que Lygia Fagundes Telles empresta sua voz a personagens ilhadas em seu sofrimento, pode-se afirmar que o impacto da apresentação do conto trava uma relação de intimidade entre personagem e leitor, pois o que se lerá parece tratar-se de um “segredo” revelado, um desabafo, tornando-se bastante sugestivo esse tom confessional que a narrativa assume. Wolfgang Iser, ao teorizar sobre o leitor implícito, diz:

Tal ponto de vista (do artista) situa o leitor no texto; desse modo ele consegue construir o horizonte de sentido, ao qual é conduzido pelas perspectivas matizadas do texto. Mas como o horizonte do sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma seqüência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. (1966, p.79)

Uma segunda observação é a aproximação intertextual que pode ser feita entre esse início e o início do conto “Missa do galo”, de Machado de Assis: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta.” (1977, p.75). E as semelhanças não se limitam à apresentação apenas; em ambos os contos, os narradores-personagens lançam mão de detalhes significativos que reforçam a relevância daquele momento em suas vidas.

Sabemos que as personagens, presentes na barca, são quatro: um velho — “um bêbado esfarrapado” (p. 74) que conversava com “um vizinho invisível” (p. 74), uma mulher “jovem e pálida” (p. 74) que carregava uma criança “enrolada em panos” (p. 74) e o narrador, uma mulher —, o que só é possível saber quase no final do conto pela seguinte declaração: “[...] era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água.” (TELLES, 1982, p.77) (grifo nosso)

Reside aí um aspecto que acentua o mistério presente em “Natal na barca”: a não-identificação do protagonista. Conhecemos o espaço (barca) e o tempo (Natal) já no próprio título, mas pouco das personagens e quase nada da principal, salvo um misto de tranquilidade e angústia em seu estado de alma: “Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E me sentia bem naquela solidão.” (TELLES, 1982, p.74) (grifo nosso)

Nessa linha do mistério, observa-se que a barca encerra um cenário lúgubre: “desconfortável”, “tosca”, “tão despojada”, “tão sem artifício”, “grade de madeira carcomida”, “chão de largas tábuas gastas”, abria um “sulco negro” no rio, “em redor de

tudo era silêncio e trevas”, os passageiros eram iluminados com a “luz vacilante” de uma lanterna. Observe-se que a caracterização do ambiente se dá entremeadada à narração do comportamento do protagonista, o que se traduz, de acordo com Osmar Lins, em uma ambientação franca, “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (1976, p.79), e que deste espaço/ambiente emerge o fantástico.

Aproveitando aqui as observações de Foucault, em sua reflexão “Outros espaços”, reconhecemos que a barca é uma heterotopia, a saber:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, [...] (1984, p.415)

[...]

[...] se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar [...] ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários. (1984, p.421-22)

Assim, pela análise do título, podemos afirmar que há nele um jogo significativo entre tempo e espaço. Tal jogo inscreve ficcionalmente aquilo que Mikhail Bakhtin concebeu como cronotopia:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (1990, p. 211)

Com mais ousadia, podemos afirmar que o tempo se encerra em um espaço, pois se trata de uma data religiosa — Natal — que se passa em uma barca. Guardadas as devidas proporções, a barca acaba por assumir uma simbologia ambígua: em primeiro lugar, trata-se de um lugar real, efetivo, um meio de transporte que liga o subúrbio à cidade ou o interior à metrópole, pois a personagem que resguarda mistério — uma mulher “jovem e pálida” — residia em Lucena, cidade do interior da Paraíba, e, a conselho do farmacêutico, levava seu filho a um médico especialista.

Em outra análise, tal barca pode adquirir um significado místico se a enxergarmos como símbolo de viagem, travessia realizada por vivos ou mortos. O dicionário de símbolos nos adverte para interessantes simbologias da barca:

Na arte e na literatura do antigo Egito, acreditava-se que o defunto descia para as doze regiões do mundo inferior numa barca sagrada. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p.121)

[...]

Na tradição cristã, a barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas desse mundo e as tempestades das paixões é a Igreja. A esse propósito, pode-se evocar a Arca de Noé, que é a prefiguração da Igreja. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 122)

Logo, se considerarmos a vida como uma navegação perigosa, a barca é um símbolo de segurança, afinal, não era a primeira vez que aquela mulher, com “aspecto de uma figura antiga” a utilizava: “Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...” (TELLES, 1982, p.75)

Remetendo-nos, ainda, à teoria dos espaços, de Michel Foucault, temos que as embarcações são, conforme já evidenciamos, espaços que permitem o desencadeamento dos sonhos. As civilizações sem barcos interditam os sonhos e toda a complexa e rica imaginação que deles advém. No caso do conto analisado, a espacialidade da barca deflagra a ambientação fantástica, instaurando a possibilidade da emergência do insólito na narrativa. Segundo a própria narradora, a barca aludia à morte: “ali estávamos os quatro, silenciosamente como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão.” (TELLES, 1982, p.74). De acordo com a mitologia, como já citado anteriormente, o defunto descia de doze regiões do mundo inferior numa barca sagrada e se conseguisse vencer os desafios do inferno, que desejavam se apoderar de sua alma, concluiria seu percurso subterrâneo. Há, portanto, um terceiro significado para esse espaço, pois, ainda segundo Foucault, a barca é um “espelho”, uma espécie de experiência mista entre a “utopia” e a “heterotopia”:

[...] o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (1984, p.415)

Desta feita, a viagem subterrânea da barca nos permite intuir uma exploração do inconsciente, no caso, da narradora-personagem, implícita em suas palavras iniciais: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca.” (TELLES, 1982, p.74), ato falho que sugere certa resistência às revelações do subconsciente, cujo paradoxo se encerra no ato de revelar as experiências lá vividas; experiências estas, sobretudo, emocionais, psicológicas, percebidas em cada gesto, em cada fala que não se conteve:

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. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

[...] Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar. (TELLES, 1982, p.75)

[...]

Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente. (TELLES, 1982, p.76)

O caráter polissêmico da barca acentua sua indefinição, o que gera mistério. Este, por sua vez, abre as portas para o fantástico, causando no leitor a hesitação própria desse gênero.

Refletindo sobre o tempo, é evidente o predomínio do psicológico, uma vez que a estória é narrada por meio das lembranças da protagonista. Cronologicamente, equivale ao tempo gasto na viagem percorrida pela barca: “Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra.” (TELLES, 1982, p.74)

Entretanto há outro sinalizador de tempo exposto no título — Natal — que nos oferece observações interessantes. A época do Natal caracteriza-se, tradicionalmente, como momento de fé, de renovação, de esperança, de perdão; comemora-se o nascimento de Jesus Cristo, o cordeiro de Deus, cujo sangue lavou os pecados da humanidade que nEle acreditou. Paralelamente, é momento de muitas luzes, de alegria, de festa, de troca de presentes. Daí a ambiguidade do texto, haja vista a ambientação soturna da barca e o estado de alma angustiado da narradora-personagem:

Nem combinava mesmo com a barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Ali estávamos os quatro, como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. Era Natal. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Uma obscura irritação me fez sorrir. (TELLES, 1982, p.76)

[...]

E, ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me. (TELLES, 1982, p.76)

Não se expõem os motivos de sua angústia, mas pode-se inferir uma decepção amorosa, quem sabe o sofrimento por um desenlace. Isso é aventado por um monólogo interior, em que ela revela seu desejo por estar só e sem lembranças e se queixa da necessidade incontrolável de laços humanos, e também através de seu interesse incontido por mais informações quando a tal mulher “jovem e pálida” revela ter sido abandonada pelo marido:

Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços — os tais laços humanos — já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. Mas agora tinha forças para rompê-los.

— Seu marido está à sua espera?

— Meu marido me abandonou.

Sentei-me novamente e tive vontade de rir.

Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar.

— Há muito tempo? (TELLES, 1982, p. 74)

Focalizando nossa análise, agora, na mulher “jovem e pálida”, constatamos que essa personagem, aparentemente secundária, rouba a cena por, assim como a barca, resguardar todo um mistério, a começar por sua descrição física:

Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Deparei em suas roupas, pobres roupas puídas, tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era tranqüilo. (TELLES, 1982, p.75)

[...]

Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce. (TELLES, 1982, p.75)

[...]

(...) aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. (TELLES, 1982, p.76)

[...]

E começou, com voz quente de paixão. (TELLES, 1982, p.76)

[...]

[...] Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. (TELLES, 1982, p.77)

Além dessas descrições de qualificações por vezes antitéticas, sabemos que ela carrega nos braços uma criança enrolada em panos. A criança estava doente, com febre, sendo levada a um médico especialista. A narradora sente vontade de conversar com ela assim que adentra a barca, mas pensa que o ambiente lúgubre e precário em que se encontravam não combinava com a “ociosidade de um diálogo”. (TELLES, 1982, p.74)

Após um comentário espontâneo da narradora que se agacha para pegar sua caixa de fósforos e mergulha as pontas dos dedos na água, o diálogo se inicia:

— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.

— Mas de manhã é quente.

[...]

— De manhã esse rio é quente — insistiu ela, me encarando.

— Quente?

— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas? (TELLES, 1982, p.74)

Ponderando sobre a espacialidade da água do rio e sua caracterização em “gelada”, pela narradora e “quente e verde”, pela jovem mulher, entendemos que a barca torna-se o espaço da união dos opostos, manifestados não somente por duas mulheres tão díspares em ideias, comportamentos e, principalmente, crença (fé), quanto pela representação que ela carrega de nascimento e morte, quente e gelado, manhã e noite. O curso das águas representa a corrente da vida e sua travessia é o transpor de um obstáculo, daí a narradora,

aparentemente cética, estranhar a água, para ela, “tão gelada”, ao passo que a jovem mãe refere-se inversamente ao mesmo elemento, considerando-a “quente” e, mais, “verde”, neste caso, simbolizando esperança, vida. Outra análise do atravessar as águas, de caráter místico-religioso, envolve a questão do batismo cristão, após o qual se renasce para uma nova vida.

Uma das significações do verde apontadas por Chevalier e Gheerbrant sustenta nossa leitura: “O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida.” (1999, p. 939). A barca não era estranha àquela mulher; já a tomara outras vezes, mas incomodava-lhe ter que estar ali justamente no dia de Natal, porém tinha fé e, portanto, a certeza de que Deus estaria ao seu lado, mais que isso, despertaria a criança para a vida:

— [...] Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

[...]

— É. Está doente [...] Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre... [...] — Só sei que Deus não vai me abandonar. (TELLES, 1982, p. 75)

Como se não bastasse esse infortúnio, ao ser questionada pela narradora se aquele era o filho caçula, a mulher relata outro sofrimento:

— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico, quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mais caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos. (TELLES, 1982, p.75)

Embora a narradora tente desviar o assunto para o outro filho, aquele que ali estava, e vivo, a mulher ainda insiste em contar detalhes do primeiro. Aquela levanta-se, tentando romper o diálogo, mas ainda pergunta-lhe se o seu marido (da jovem mãe) ficara à sua espera. É surpreendida pelo terceiro dissabor:

— Meu marido me abandonou.

[...]

— Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Ducha enfeou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais do assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, (...) recebi a carta à tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora. (TELLES, 1982, p.75)

Observemos que a fala dessa personagem é marcada por reticências, exatamente nos momentos acentuados por maior emoção e, por isso, o pensamento é suprimido, intensificando também a emoção no leitor.

Quanto aos valores sócio-culturais, temos aqui três fatores relevantes, que retratam as tradições daquela época: o primeiro mostra que, abandonada pelo marido, a mulher retorna à casa dos pais, no caso, parece que ela não tinha pai, não se sabe se sua mãe era viúva ou também fora abandonada; o segundo revela que ela era professora, profissão respeitosa e bem aceita pela sociedade preconceituosa da época, de valores nitidamente patriarcais; no entanto, suas roupas — “pobres roupas puídas” (p. 74) e o diminutivo ao se referir ao local de trabalho — “escolinha” (p. 76) — aliados ao local em que morava — Lucena — denunciavam um baixo rendimento financeiro. E, por último, a sua aceitação passiva e resignada diante do abandono, do fato de ser trocada por outra e, mais afrontoso ainda, de ser comunicada da traição por uma carta, refletindo a condição da mulher a quem poucos direitos eram concedidos.

A obra de Lygia Fagundes Telles é, de várias formas, uma obra que vasculha a alma feminina, o que se comprova pela larga incidência de personagens femininas em busca de sua identidade, em conflito com o mundo que as rodeia, em luta por sua liberdade e, como qualquer ser humano, vítimas e cúmplices de desencontros, de perdas, de traições. Seus contos, em *Antes do baile verde*, são testemunhos de um mundo moral em decomposição. A Literatura não reforça, aqui, esses valores preconceituosos, mas simplesmente coloca-os à mostra.

No entanto, embora a jovem mulher fosse uma provinciana, de poucos recursos financeiros, que enfrentara o abandono do marido, a morte do filho mais velho de apenas quatro anos e agora a doença do mais novo e único, emanava de si caráter, dignidade, tranquilidade, energia, docilidade, vida, paixão, luz, o que nos remete a uma interpretação

mística do conto: essa mulher é a conotação viva da fé extrema, ao ponto de a narradora sentir-se irritada com tamanha resignação, mas, logo após, viver um momento de epifania⁷:

— A senhora é conformada.
 — Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
 — Deus — repeti vagamente.
 — A senhora não acredita em Deus?
 — Acredito — murmurei. E, ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas... (TELLES, 1982, p. 76)

A imagem daquela mulher “jovem e pálida” (p.74), com um “manto escuro” (p.74) sobre a cabeça, assemelhando-se a uma “figura antiga” (p.74) com uma criança no colo, nos faz aludir à Virgem Maria, renovada pela fé que lhe conferia os atributos mencionados. E, reforçando essa hipótese, ela ainda narra uma experiência sobrenatural fascinante que vivera em um dia de desespero pela saudade do filho morto:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde levava ele para brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, só se mostrasse um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (TELLES, 1982, p.76-7)

⁷ Nádía B. Gotlib, em *Teoria do Conto*, teoriza sobre o "momento especial" presente na maioria dos contos: "Assim como para Poe o conto depende de um *efeito único* ou *impressão total* que causa no leitor, para outros, é o próprio conto que representa um *momento especial* em que algo acontece. [...] Um dos *momentos especiais* é concebido como o que se chama de *epifania*. Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade. [...] Para Joyce, “é uma manifestação espiritual súbita”, em que um objeto se desvenda ao sujeito”. (1991, p. 49-51)

Nesse momento, temos a presença do gênero fantástico traduzido pelo sonho, cuja porta é o jardim, símbolo de paraíso terrestre. Em “Outros espaços”, Michel Foucault nos esclarece os valores dessa heterotopia — “o que justapõe em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”:

O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo [...] Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos). (2001, p. 418).

Assim, o jardim aparece muitas vezes nos sonhos como a manifestação feliz de um desejo puro. Mas se aquele jardim era íntimo e comum aos dois, fora realmente sonho ou ela vira o filho e fora beijada por ele?

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico equilibra-se exatamente nessa incerteza:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

[...]

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (2004, p.30-1)

Após a narração dessa experiência, a narradora-personagem, um tanto sensibilizada e incomodada com os fatos, busca fazer algo que descontraia aquele clima, assim, levanta a ponta do xale que cobria a criança e constata que o menino estava morto. Fica totalmente atormentada. A barca chega ao seu destino e a narradora pensa em descer logo, despistando-se da mulher, pois não quer compartilhar de mais um momento de perda e dor. Mas aquela mãe ignora a tentativa de despedida da mulher e vira-se para apanhar a sacola,

ao que a narradora tenta ajudá-la; no entanto ela ignora novamente seu ato e afasta o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre...

— Acordou?!

Ela teve um sorriso.

— Veja...

Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. (TELLES, 1982, p.77)

Novamente o fantástico se manifesta, instaurando a hesitação sobre o acontecido, afinal, naquela barca, aconteceram a morte e o milagre da ressurreição ou a narradora fizera julgamento enganoso a respeito do estado anterior da criança? Sobretudo as duas mulheres, após a travessia do rio, foram renovadas. A jovem mãe acentuara sua fé e a narradora mostrara-se incomodada, reflexiva, o que se evidencia em suas últimas e repetidas palavras, olhando para trás, a imaginar como seria o rio de manhã: “verde e quente” (p.78), simbolizando o primeiro o despertar e o segundo, a chama da vida, o que a mantém acesa.

Queremos, ainda, lançar nossos olhos para a relevância do número quatro nesse conto: são quatro pessoas na barca. Embora não se tenha informado a idade delas, sabemos que há uma criança, uma jovem mulher, a narradora — aparentemente madura — e um velho bêbado, portanto, representantes das quatro fases da vida. A propósito, o quatro é um numeral simbólico; os pontos cardeais são também quatro: Norte, Sul, Leste e Oeste, bem como as estações do ano e as fases da Lua. No conto, o filho morto tinha quatro anos quando morreu, o manto da jovem mãe tinha “as pontas cruzadas”, o que nos remete à cruz e suas quatro pontas, lembrando que a cruz — em Cristo — simboliza morte e início de uma nova vida. Na Bíblia, o número quatro aparece inúmeras vezes, representando o universo: quando se diz que no Paraíso havia quatro rios (GÊNESIS 4: 10), significa que todo o cosmos era um Paraíso antes do pecado de Adão e Eva. Ezequiel, ao invocar o Espírito dos quatro ventos para soprar sobre os ossos secos (EZEQUIEL 37: 9), conclama os ventos de todo o mundo. E, em “Apocalipse”, o trono de Deus assentado sobre quatro seres (4: 6) é a imagem de que toda a terra é o próprio trono de Deus.

Portanto, constatamos que as obras de Lygia Fagundes Telles — em meio a um misticismo sutil e aparentemente ingênuo, mas de grande ressonância — perscrutam o íntimo do ser humano em seus conflitos mais primitivos. Acreditamos que Lygia Fagundes Telles renova o conto, um gênero cujos recursos pareciam já ter sido esgotados e estudados. Por meio de frases nominais, falas reticentes, justeza de adjetivos, frequência do discurso direto, caracterizado muitas vezes pela oralidade, proporcionando um ritmo dinâmico ao texto, a escritora promove a condensação da forma, repercutindo no conteúdo, uma vez que detém maior condensação dramática e maior densidade emotiva.

O trabalho do artista literário é este: recriar a vida cotidiana, recriação esta que se embrenha nesse terreno de metáforas, de sugestões, de insinuações, de emoções, pois ele só é capaz de plasmar e dar vida à sua arte, à sua apropriação do mundo a partir de termos do seu próprio campo simbólico.

A qualidade literária das narrativas de Lygia Fagundes Telles em imagens visuais, táteis e oníricas prova que a barca da Literatura abre um sulco verde e quente no rio da alma humana e, parafraseando Heráclito, depois de nos banharmos nesse rio, nem ele nem nós jamais seremos os mesmos.

2.2. Palavras, espaços, formas e cores: signos de vida e de morte

*“Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão,
pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas.”*
(LFT)

A comparação entre as diferentes artes tem sido objeto de discussão desde a Antiguidade. Uma das definições antigas e bastante divulgadas é a de Simonides de Ceos (556 a.C. – 448 a.C.), para quem a poesia é um quadro falante e a pintura, um poema mudo. Outra afirmação que ainda é tema de análise nos dias atuais é a de Horácio (65-8 a.C.) — *ut pictura poesis* — a poesia é como a pintura, e, ainda, o *dulce et utile* em poesia, isto é, a arte poética pode agir como deleite e/ou ser aproveitável à vida.

Claus Clüver, em seus “Estudos Interartes”, afirma:

Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. No caso de traduções intersemióticas, alguns leitores fascinam-se com as soluções encontradas, enquanto outros podem ver nisso a melhor demonstração das diferenças essenciais entre os vários sistemas de signos. Poemas, na opinião desses últimos leitores, não podem fazer o que pinturas fazem, e a música é inimitável. A velha metáfora da “irmandade das artes” é para eles uma tentativa de camuflar uma incompatibilidade e uma velha rivalidade: *pictura* não é *ut poesis*, e chamar uma pintura de “poema silencioso” ou descrever um poema como “pintura que fala” não é um enunciado retoricamente elegante, mas uma afirmação da superioridade da poesia. (1997, 43)

No entanto, mesmo tendo sido a poesia e a pintura por tantas vezes comparadas, observa-se que na prosa, a utilização literária da pintura apresentou obras que despertaram maior curiosidade e fascínio, a exemplo, os clássicos retratos estrangeiros: “O retrato”, de Nicolai Gogol; “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe; *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *Retrato do artista quando jovem*, de James Joyce.

A produção literária brasileira, por sua vez, desenvolveu relação similar. Em contos, novelas e romances, visualizamos mentalmente cenários e pessoas pela riqueza pictórica das descrições apresentadas. A propósito, o conto — gênero em que a densidade se destaca como uma de suas principais características — em diversas ocasiões, apresenta em uma pintura o seu motivo literário, desenvolvendo o *Künstlerroman*, subgênero que, segundo Solange Ribeiro de Oliveira, “inclui qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenha função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes (...)” (1993, 5).

Não pretendemos aqui nos limitar à constatação universal de que a literatura, muitas vezes, torna-se tema da pintura ou que a pintura seja o ponto central de uma obra literária. Parece-nos uma observação simplista diante da riqueza que outro foco de análise pode nos oferecer: a conjunção entre as espacialidades artísticas — literatura e pintura, em um acordo tácito, compartilhando fraternalmente suas formas de expressão. A arte literária faz-se pintura com palavras enquanto a plástica faz-se literatura com cores e formas. Se a literatura é o espaço em que a palavra se manifesta e ganha vida, este espaço se abre para ser pintado. Por outro lado, se a pintura é o espaço em que cores e formas se conjugam artisticamente, este espaço se entrega à metamorfose da escrita. Carlos Drummond de Andrade, em “Procura da poesia”, sugere a espacialidade da arte:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (1998, p.185)

A natureza espacial do foco narrativo é outro aspecto que reforça nossa análise. O que é ele senão o ponto de vista, a perspectiva escolhida pelo narrador, a posição de onde assiste aos acontecimentos e os relata? Essa mesma perspectiva, em artes plásticas, é entendida como a percepção visual do ser humano a partir de um ponto de vista, considerando a ilusão de proximidade e distância dos objetos em relação ao observador. Há, ainda, a perspectiva atmosférica que conta com variações de luz e cor, buscando a ilusão da profundidade, o que gera os diferentes planos na pintura. A linguagem, portanto,

seja ela literária ou plástica, é espaço, pois manifesta-se por meio de signos, e estes, por sua vez, possuem materialidade.

Tencionamos associar as observações sobre a conjunção entre os espaços da literatura e da pintura no conto “A caçada” a uma análise da narrativa, buscando um melhor entendimento da presença do *Künstlerroman* e do fantástico, gênero cuja atmosfera é preparada principalmente pelo espaço.

De Edgar Allan Poe a Ricardo Piglia, constata-se que o contista é um ser especial, capaz de flagrar em um instante uma oportunidade inventiva. Como bem afirmou Alfredo Bosi, “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força.” (1995, 9)

Mas quando está em foco a definição de conto, os teóricos pouco se entendem. E até mesmo na tentativa de definir um gênero literário, eles acabam por compará-lo a outra arte. Julio Cortázar, em seu famoso ensaio “Alguns aspectos do conto”, ao tentar traduzir a sede de se entender esse estilo de prosa narrativa, assemelha-o a uma beleza plástica:

Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (2006, 150-1) (grifo nosso)

O reconhecimento de Edgar Allan Poe como o pioneiro a registrar um estudo detalhado de uma poética do conto é inegável, bem como o fato de representar como ninguém a emergência de novas formas literárias do capitalismo. Assim, as teorias de Edgar Allan Poe e Ricardo Piglia nortearão parte da análise de “A caçada” — conto que integra a obra *Antes do baile verde*, da referida autora e que se apresenta como objeto de análise da presente parte da dissertação.

O conto “A caçada” é narrado em 3ª pessoa, narrador-onisciente; considerando a terminologia de Gérard Genette, percebe-se que ele se caracteriza como extradiegético⁸ com relação ao nível narrativo e heterodiegético quanto à sua relação com a história, isto é, a voz que narra está ausente: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus passos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros.” (TELLES, 1982, 41). É relevante perceber que o narrador parte de uma descrição sinestésica, por meio do cruzamento de sensações: sente-se o “cheiro” e vêem-se os “livros comidos de traça”, o que sugere também um cruzamento entre artes.

O ambiente, uma loja de antiguidades, um espaço pequeno, é apresentado ao leitor por meio de sumários, isto é, o narrador, em um nível extradiegético, expõe um determinado cenário, descrevendo o estado em que este se encontra. O processo descritivo parte do geral para o particular, assemelhando-se ao trabalho de um cinegrafista que, *a priori*, nos oferece uma visão panorâmica do local e, *a posteriori*, aproxima-se, chegando a focalizar o vôo e o pouso de uma mariposa sobre as mãos decepadas de uma imagem de São Francisco. Essa informação adquirirá sentido e valor apenas ao final da narrativa, reforçando a teoria da unidade de efeito de Poe, segundo a qual cada elemento deve ser escolhido objetivando o efeito pretendido: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.” (TELLES, 1982, 41)

Há de se considerar também o fato de todo o enredo se desenvolver principalmente nessa loja de antiguidades e mais precisamente, na cena de um homem (freguês) fixado na cena de uma caçada tecida em uma tapeçaria antiga. Poe, em *A filosofia da composição*, defende que os espaços fechados exercem força moral e mantêm atenção concentrada:

[...]... mas sempre me pareceu que uma ‘circunscrição fechada do espaço’ é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral, para conservar concentrada a atenção... (1986, p. 68)

⁸ Segundo Gérard Genette (1983), trata-se de um narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão. Sua ação é extradiegética, porque ocupa a posição de narrador de primeiro grau em uma narrativa primária.

Conciliando essa afirmação poeana, “a ‘circunscrição fechada do espaço’ (...) tem a força de uma moldura para um quadro” com parte da teoria do conto proposta por Ricardo Piglia: “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89), é possível afirmar que em “A caçada”, há, sim, duas histórias e que a história aparente — narrada em primeiro plano — acaba servindo como moldura para a história secreta, narrada em segundo plano.

A história aparente, narrada na superfície, inicia-se com a descrição da já referida loja de antiguidades e, nela, um homem, cujo nome não é revelado, observando a cena pintada em uma tapeçaria antiga pregada na parede do fundo da loja. Percebe-se que não era aquela a primeira vez que ele contemplava o tapete, pois em suas falas, comenta diferenças de nitidez em relação a uma observação feita no dia anterior:

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.
 — Parece que hoje está mais nítida...
 [...]
 — As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?
 [...]
 — Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa — É como se... Mas não está diferente?
 [...]
 — Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...
 (TELLES, 1982, p. 41-2)

Os comentários são dirigidos a uma velha, também anônima, possivelmente proprietária da loja. O narrador não nos apresenta descrições físicas das únicas duas personagens, mas registra seus gestos, comportamentos, sensações, sentimentos, bem como nos relata suas falas em discurso direto, o que nos permite conhecê-los melhor, caracterizando o que Osman Lins denominou ambientação dissimulada — “atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (p. 84):

A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.
 [...]
 A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.
 [...]

O homem acendeu um cigarro. E sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? ... (TELLES, 1982, p. 41-2)

Já a segunda história, identificada por Piglia como secreta, é enredada pela cena estampada na tapeçaria — uma caçada. Esta, emoldurada pela primeira, se passa em outro tempo e em outro espaço. Trata-se de uma história conhecida pelo personagem que então a observa; e reconstruída subjetivamente por ele, que se mostra fascinado e dominado por aquela cena de uma caçada, parte integrante de seu passado. A partir desse momento, portanto, constatamos o *Künstlerroman*. O motivo principal da narrativa se desloca para a cena estampada na tapeçaria e a pintura surge como elemento inquietante, desestabilizador, o que é confirmado pelas emoções vividas pelo protagonista ao observá-la: “O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (TELLES, 1982, p. 42).

Esse fato de a pintura mostrar-se como fator de inquietação e desestabilização é também encontrado em “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe, recurso valioso para o mestre do suspense:

Por esses quadros que pendiam das paredes — não só nas suas superfícies principais como nos muitos recessos que a arquitetura bizarra tornara necessários —, por esses quadros, digo, senti despertar grande interesse, possivelmente por virtude do meu delírio incipiente;

[...]

Tinha encontrado o feitiço do quadro na sua expressão de absoluta semelhança com a vida, a qual, a princípio, me espantou e finalmente me subverteu e intimidou. Com profundo e reverente temor, voltei a colocar o candelabro na sua posição anterior. Posta assim fora da vista a causa da minha profunda agitação, esquadrinhei ansiosamente o livro que tratava daqueles quadros e das suas respectivas histórias. (1978, 157)

Em “A caçada”, verificamos na apresentação da cena à mostra no tapete uma das marcas explícitas da arte plástica, a descrição pormenorizada em dois planos: o primeiro, o que se mostra mais à frente, digamos, mais próximo do observador e o segundo, o que está mais ao fundo, mais distante:

No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador

espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. 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. (TELLES, 1982, p. 42)

Aproveitando as considerações de Michel Foucault, na análise da tela *Las meninas*, de Velásquez, temos:

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por superar. São irreduzíveis uma à outra: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz; e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (2000, p. 12)

Outro detalhe é a exploração das formas que acabam por instalar um ambiente de suspense: “o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira” (TELLES, 1982, 43) e cores, com o predomínio do verde, matiz muito recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles, que, embora tenha a simbologia tradicional de esperança, parece traduzir-se, nesse conto, de forma irônica, no oposto. Está, pois, ligado à dor, à angústia, ao desespero, à náusea, ao próprio momento absurdo vivido pelo protagonista. A respeito das representações ambíguas dessa tonalidade, identificadas na análise desse conto, esclarecem-nos Chevalier e Gheerbrant:

[...] é possível compreender o ambivalente significado do raio verde: se ele é capaz de tudo atravessar, é portador tanto de morte quanto de vida. Pois, e é aqui que a valorização dos símbolos se inverte, ao verde dos brotos primaveris opõe-se o verde do mofo, da putrefação — existe um verde de morte assim como um de vida. O verde da pele do enfermo opõe-se ao verde da maçã e embora as rãs e as lagartas verdes sejam divertidas e simpáticas o crocodilo, escancarando a goela verde, é uma visão de pesadelo, portas dos infernos abrindo-se no horizonte para aspirar a luz e a vida. (1999, p. 941)

Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, declara que toda humanidade está condenada a viver momentos absurdos ou ao próprio absurdo existencial que acaba se transformando em “rotina”, algo normal aparentemente, condição observada no comportamento da personagem do conto em análise:

Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido [...]

[...]

Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde...

[...]

O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. (TELLES, 1982, p. 42-4) (grifos nossos)

O clímax acontece quando se fundem o personagem e a cena da tapeçaria, fundindo-se também narrador e personagem, revelando-se essa segunda história por meio do discurso indireto livre:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa.

[...]

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! (TELLES, 1982, p. 42-3)

Recurso significativo é o caráter acentuado de sugestividade que se apodera da narrativa da caçada. Segundo Poe,

Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente embora indefinida de sentido. (1986, p. 71)

Corroborando as idéias de Poe, Ricardo Piglia afirma que “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. (...) o enigma não

é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático.” (2004,90-1) (grifos nossos)

Essa sugestividade, recurso que instiga e intriga a curiosidade do leitor, monitorando a tensão e desenvolvendo a densidade, pode ser observada em diversos níveis: nas reticências que permeiam as falas do homem bem como o fazem no discurso indireto livre, nas interrogações que ele faz, marcando questionamentos dirigidos à velha e a si mesmo, em sua tensão e angústia crescentes, nas hipóteses levantadas por ele:

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...
 [...] Percorrera aquela mesma vereda, aspirava aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão?
 [...] O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa.
 [...] “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (TELLES, 1982, p. 42-3)

A presença desses recursos, principalmente na segunda história, vai ao encontro da segunda tese de Piglia: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.” (2004, 91). Outro aspecto que acentua a densidade nesse entrelaçamento de narrativas é a questão temporal. Ora, se o gênero épico-narrativo é fundamentado no tempo passado, isto é, narra-se o que já aconteceu, a primeira história, tratada aqui como aparente, ratifica a teoria, sendo ulterior aos acontecimentos, no entanto as falas das personagens, bastante significativas no enredo, estão no presente, proporcionando ao leitor a sensação de presenciar os acontecimentos, como se a narração fosse simultânea a eles. Já, na segunda história, secreta, cifrada, há um jogo de pretéritos. O imperfeito encerra as ações e os sentimentos que envolvem a personagem na caçada, transportando-a para momentos que se alongaram em um passado, mas parecem se estender até o presente; o perfeito retrata sentimentos e ações exercidas no momento da observação da tapeçaria e o mais-que-perfeito registra a certeza de atitudes realizadas em um passado marcado por aquela cena:

Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? [...] Fixou a touceira

onde a caça estava escondida. [...] Compadeceu-se daquele ser em pânico... (TELLES, 1982, p. 43)

O clima de mistério e suspense é acentuado pela presença do fantástico, gênero responsável pelo estranhamento, pela hesitação do leitor em aceitar ou não os acontecimentos. No início do conto, são focalizadas a imagem de São Francisco e a tapeçaria, que, de acordo com Northrop Frye, são variações da imagem do espelho, e marcam a passagem entre o real e o fantástico. A tapeçaria é, portanto, a senha com a qual se participa de outro mundo, onde tudo é possível, semelhante ao espelho de Alice, em *Alice no país das maravilhas*. Mais interessante ainda é observar a cumplicidade entre o caçador “pintado” na cena do tapete e o homem que a observa, pois a seta desferida por aquele somente perde sua imobilidade quando o protagonista consegue reviver os fatos do passado com lucidez. Solta um grito e mergulha-se numa touceira. Vê-se como caça, grita; o grito é a senha. A seta vara a folhagem. A dor.

Segundo Todorov, são necessárias três condições para que o fantástico esteja presente:

Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. (2007, p. 38-9)

Embora Todorov também afirme que a primeira e a terceira condição constituem verdadeiramente o gênero fantástico e que a segunda pode não ser satisfeita, constata-se a existência das três no conto em questão. O clima de sugestividade, de ambiguidade, em que se mostra o enredo das “duas histórias”, desperta naturalmente no leitor uma necessidade de desvelar os acontecimentos, hesitando entre uma explicação natural ou sobrenatural. E, em se tratando de um leitor-modelo, que, segundo Umberto Eco, “é alguém que está ansioso para jogar” (1994,16), pretende-se a todo tempo dar continuidade

às suspensões de pensamento marcadas pelas reticências, buscar respostas para os questionamentos feitos, tudo isso sem quebrar as regras do jogo, propostas sutilmente pelo autor por meio de sinais, muitas vezes ambíguos, o que conduz à hesitação. Na descrição da cena da caçada, a própria personagem hesita: afinal, a cena pintada na espacialidade da tapeçaria tomara vida e dera continuidade aos fatos passados ou tudo não passava de delírio, alucinação em virtude do estado emocional da personagem que a observava? A velha, por sua vez, não percebera alteração alguma na cena. Leitor e personagem parecem fundir-se e o leitor confia à personagem a função de hesitar:

— Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa.

— É como se... Mas não está diferente? [...]

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

— Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

— Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou.

— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou disfarçando um bocejo.

[...]

Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima à morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco.

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem.

[...]

“Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (TELLES, 1982, p. 42-3)

Por último, não quebrando as “regras do jogo”, é possível adotar certa atitude para com o texto: tomado pela emoção de assistir àquela cena que, por algum motivo, ressuscitava-lhe o passado e mostrava-se de importância vital em seu destino, o protagonista tece várias hipóteses e finalmente descobre que ele era a caça. Caçador de si mesmo, descobre sua identidade, seu passado, o que lhe custa a própria vida.

Talvez a melhor solução, no entanto, seja adotar o princípio de Montague Rhodes James: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas

deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la.” (1924, *apud* TODOROV, 2007, 31)

Na verdade, o prazer do texto reside em vivê-lo tal como ele é, permitindo-se enredar em suas teias narrativas, pois é de situações intrigantes, como a do conto “A caçada”, que se compõe a envolvente arte de Lygia Fagundes Telles. Em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, lemos:

[...] essa capacidade de criar atmosferas, de fixar displicentemente um ou outro por menor concreto real, objetivo, carregando-o ao mesmo tempo de milt e um significados ocultos que não chegam eclodir no plano narrativo, mas que invadem fundamentalmente o espírito do leitor obrigando-o a uma participação ativa. (COELHO, 1993, p. 244)

A atmosfera — elemento espacial por excelência — é outro agente do fantástico. Edgar Allan Poe afirmava que o prazer mais intenso, mais enlevante e mais puro reside na contemplação do belo. E sendo a Beleza a atmosfera e a essência da obra, defendia que o tom da sua mais alta manifestação é a tristeza (1986, p.64). Portanto, se tal atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem, em “A caçada”, o ambiente — uma loja de antiguidades com o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça — casa-se com a alma angustiada e amarrada pelo passado do protagonista, sugerindo também uma atmosfera de “morte” que se confirmará no final.

Para H. P. Lovecraft,

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade (do fantástico) não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca. (1945, p. 32)

Assim, fecha-se essa abordagem do fantástico, legitimando a sua existência na segunda história do conto, pois além da melancolia experimentada pelo protagonista por todo o enredo, seu desfecho é a morte, que, de acordo com Poe, é o tema mais melancólico e, portanto, belo e poético, segundo a compreensão universal da humanidade. (1986, p. 66): “‘Não...!’ — gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou

encolhido, as mãos apertando o coração.” (TELLES, 1982, p. 45). Aqui, as duas histórias se entrelaçam em uma única, gerando o efeito de surpresa proposto por Piglia: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (2004, p. 90). A propósito, retomemos, então, a imagem de São Francisco que aparece no início do conto. Se, segundo a Igreja Católica, este é o santo protetor dos animais e se o protagonista é a caça, seu fim seria realmente a morte, pois como o santo poderia protegê-lo se suas mãos foram decepadas? É importante lembrar que nas imagens mais tradicionais desse santo, seus braços e mãos estão abertos em forma de proteção em direção aos animais.

A fusão do espaço das duas histórias traduz o dialogismo entre as duas artes. Se considerarmos que na primeira história predomina o discurso literário e na segunda, o discurso pictórico, até determinado momento a arte literária colocava-se como moldura para a arte plástica, porém quando o protagonista — ser que se dividia entre as duas — se vê na tapeçaria e passa a viver a cena ali presente, estabelece-se o diálogo de diferentes vozes e percepções que se concretizam pelo instrumento linguístico que as identifica. Aquele que antes se colocava como o narrador da cena, buscando freneticamente uma explicação para o poder que ela está exercendo sobre ele, lança, então, a possibilidade de ter sido o idealizador da mesma, o pintor, cuja tela servira de modelo à cena da tapeçaria:

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... "Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?" (TELLES, 1982, p. 43)

Esse conflito entre a arte e a vida, presente em “A caçada”, pode encontrar nas palavras de Roberto Carvalho de Magalhães uma explicação interessante: “O pintor é visto como alguém que desvenda a realidade, a natureza, acrescentando a ela o seu modo de sentir. Portanto, a realidade tem interesse somente como fenômeno subjetivo.” (1997, p. 86)

Os pontos de interseção entre as duas histórias são, portanto, o homem — personagem protagonista que, na história aparente, frequenta a loja de antiguidades e sempre está a observar aquela tapeçaria antiga e, na história cifrada, personagem também

da caçada reproduzida na tapeçaria e, também, por que não, a imagem de São Francisco.
Segundo Piglia:

Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção. (2004, p. 90)

Desejamos voltar a nossa análise, nesse momento, para a presença marcante do olhar, da exploração do ver, sentido essencial na espacialidade da pintura:

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.
[...]
O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade.
[...]
A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.
[...]
Podia ainda ter visto o quadro no original.
[...]
Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. (TELLES, 1982, p. 41-4)

Outra questão associada ao olhar diz respeito à postura das duas personagens em relação à tapeçaria, considerando-a uma obra de arte, visto que se encontrava em uma loja de antiguidades. Mesmo que a velha fosse a proprietária da loja, percebe-se em suas atitudes certo desdém pelo tapete, até mesmo porque a história que mostra como ele foi parar em sua loja explica o seu descaso por ela:

— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado.
[...]
— Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida, como?
[...]
— Não, não passei nada, essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido

acrescentou, tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: — Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto... Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.

[...]

— Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que se despregar, é capaz de cair em pedaços. (TELLES, 1982, p. 41-2)

Já o protagonista revela-se totalmente seduzido, envolvido, fascinado pela tapeçaria ao ponto de — tentando desvencilhar-se da necessidade vital de observá-la e, assim, reviver a cena — ir ao cinema e não conseguir assistir ao filme, tentar dormir e não ser capaz, acordar aos gritos em meio a um sonho com a cena da tapeçaria e acabar “madrugando” diante da loja:

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

— Parece que hoje está mais nítida...

[...]

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

[...]

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem!

[...]

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada.

[...]

Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos...

[...]

Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu acordo de si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo.

[...]

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão.

[...]

Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada.”

(TELLES, 1982, p. 41-3)

A narrativa quer nos revelar, por meio de posturas tão antagônicas, o valor que cada ser dá às obras de arte na medida em que elas comunicam ou não com o seu mundo interior, por intermédio do rico jogo entre as espacialidades externas e internas da personagem e entre as espacialidades da arte literária e da arte visual. E parece haver uma exigência de que essa comunicação seja instantânea, do contrário, nasce o desprezo, o “muxoxo”. O imediatismo e o individualismo promovidos pelo capitalismo esfriaram as relações humanas, a capacidade de se sensibilizar diante da arte.

Finalizando, queremos trazer à tona talvez o que há de mais fascinante nesse conto de Lygia Fagundes Telles. Podemos vê-lo como uma metaficção, isto é, a ficção cujo tema é falar de si mesma, de seu processo de construção, de suas teias, da complexidade do universo literário em que, como o protagonista, tantos se perdem para se encontrar. São reveladoras desses índices algumas falas da personagem:

Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?

[...]

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 esgrouinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira...

[...]

[...] a caçada não passava de uma ficção.

[...]

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

[...]

"Que loucura!... E não estou louco", concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. "Mas não estou louco. (TELLES, 1982, p. 43-4)

Desta feita, literatura e pintura mostram-se íntimas, irmãs; até mesmo seus objetos de trabalho, vistos como fator diferencial, confundem-se artisticamente, o que nos remete às palavras de Roland Barthes sobre a não-hierarquia entre a literatura e a pintura:

Se a literatura e a pintura já não são mais consideradas numa relação hierárquica, uma sendo espelho de fundo para a outra, por que mantê-las como objetos ao mesmo tempo unidos e separados, em resumo, classificados juntos? Por que não eliminar a diferença entre elas (que é puramente de meio material)? Por que não renunciar à pluralidade das artes, para afirmar tão mais fortemente a pluralidade dos textos? (1974, p. 55)

Outro momento significativo é o sonho do homem revelado pelo fluxo de consciência. São metáforas que nos remetem ao processo do material original da tapeçaria, da tecelagem dos fios, do entrelaçamento entre eles para formar a estampa ou a cena, como no caso, o que tanto se assemelha ao processo da construção literária, em que se entrelaçam conflitos, estratégias, palavras formando enredos enigmáticos, reveladores, inesquecíveis:

O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. (TELLES, 1982, 44) (grifos nossos)

A autora foi extremamente caprichosa ao tecer esse enredo; não se esqueceu de nenhum detalhe, inclusive do momento em que o criador termina a sua obra e ela toma vida própria. Aludindo-se à criação de Adão por Deus que soprou em suas narinas, dando-lhe a vida, o protagonista tem consciência de seu poder: “Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 1982, 44). Era necessário morrer para se transformar, para renascer, para fazer viver. Quando o artista dá à luz uma obra, ela toma vida própria e já não mais depende dele.

É importante perceber que em ambos os contos analisados, os acontecimentos, sejam eles sonho ou realidade, transcorrem em espaços de onde emerge o fantástico. Para a instauração desse gênero, o espaço é elemento de fundamental importância. Em “Natal na barca”, notamos que se trata de uma embarcação “desconfortável”, “tosca”, iluminada por uma “lanterna” de “luz vacilante”; carrega consigo, portanto, certa indefinição que, associada ao momento em que a viagem acontece, à noite, contribui sensivelmente para oferecer ao enredo uma tonalidade de mistério. Dentro dessa embarcação, o conjunto de pessoas é também pouco definido, mas há uma jovem mulher com um manto negro na cabeça que — por estar nessa barca — torna-se carregada de misticismo. A relação entre o espaço e, principalmente, essa personagem gera uma atmosfera enigmática, insólita, abertura para o fantástico. Em “A caçada”, temos como espaço uma loja de antiguidades com “o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça.” (p. 41). Tal caracterização confere também a essa espacialidade uma sugestão mística, haja vista a comparação com uma sacristia e seu aspecto desgastado pelo tempo.

Um segundo espaço, tão ou mais importante do que a loja, é a tapeçaria, que promove fascínio e encantamento sobre o sujeito em cuja cena ele passa a se enredar sem se saber caça ou caçador, daí novamente a atmosfera misteriosa e insólita, em que se instaura o fantástico.

Ainda em “A caçada”, queremos ressaltar a importância do trabalho com o espaço, desencadeando o encontro entre a literatura e a pintura, especialidades artísticas que se aproximam por — emolduradas — representarem a realidade. As molduras seriam, portanto, essa linha tênue que separa o mundo da realidade do mundo da ficção. Enquanto na pintura o artista se limita à tela, na qual se expressa por formas e cores; na literatura, o artista se limita à linguagem como meio de representação da realidade. Acreditamos que Lygia Fagundes Telles expõe-nos o desejo do artista de transpor essa barreira, observado no ato de a personagem enredar-se na cena da tapeçaria. Ali, ele se esquece de seu tempo e de seu espaço real para viver o mundo da ficção, então representado, no conto, pela literatura. E essa transposição — imagem da fusão entre realidade e ficção — simboliza, por meio do encontro com o outro, o encontro consigo mesmo. A arte pode ser entendida, portanto, como um caminho para o autoconhecimento.

CAPÍTULO 3: O ENTRECROUZAR DE IMAGENS E ESPAÇOS NOS CONTOS: “ANTES DO BAILE VERDE” E “VERDE LAGARTO AMARELO”

O espaço, na Literatura, pode ser explorado em diferentes abordagens: a representação do local onde se desenvolve o enredo, portanto, de feição concreta; o ponto de vista escolhido pelo narrador, isto é, o lugar escolhido por ele para contar a história; o intervalo em que a linguagem se manifesta, em que os signos, em sua materialidade, se apresentam.

As imagens, por sua vez, são reproduções conscientes daquilo que o inconsciente vislumbrou; tentativas de verbalizar ao que os olhos assistiram, de traduzir o que a mente — com seu olhar agudo — decifrou; reflexos do que se viu, do que se ouviu, do que se tocou, do que se imaginou. O texto bíblico, ao nos apresentar a criação do homem, em várias passagens, explicita essa relação íntima entre o olhar e as imagens:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; (...) E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; (GÊNESIS 1: 26-27)

[...]

O qual (o homem) é imagem visível do Deus invisível. (COLOSSENSES 1: 15)

Ora, se a matéria-prima da visão são as imagens e estas — em sua natureza abstrata — são a extensão pela qual o espaço se manifesta, entendemos que imagens e espaços se

entrecruzam no campo literário. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, nos leva a visitar os espaços da alma, da mente, associando-os a valores simbólicos através de imagens que nos remetem à casa:

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para o seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. (1978, p. 200)

Essa conjunção entre imagens e espaços parece-nos bastante acentuada nos contos “Antes do baile verde” e “Verde lagarto amarelo”, por meio de cujas análises pretendemos consolidar nossa concepção.

3.1. Sob o verde diáfano da fantasia

*“Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas
verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.”
(LFT)*

Verificamos, no título do conto “Antes do baile verde”, a presença da visão manifestada pela cor atribuída ao baile. Trata-se de uma festa a caráter, em que predominará esse matiz, portanto, faz-se interessante discorrermos um pouco sobre seus valores. Popularmente falando, diríamos que o verde simboliza vida, haja vista a sua relevância na natureza; daí o sentido de energia, vitalidade, esperança. No entanto, como explicar a sua frequência, nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, associado à morte? Se o relacionarmos às artes plásticas, conheceremos que o verde não é uma cor primária, mas tão-somente a fusão do azul, símbolo da imensidão do mar, reflexo ilusório da cor do céu, com o amarelo, símbolo do ouro, da riqueza. Nesse campo artístico, sabemos também que o surrealismo de Salvador Dali se valia do azul como afirmação do inconsciente, a exemplo, o azul do céu em *As tentações de Santo Antônio*. Estamos, assim, diante de uma cor ambígua, que oscila entre a materialidade e a abstração, metáfora do transitório, poderíamos arriscar, do sobrenatural. A propósito, as águas verdes e quentes do rio de “Natal na barca”, que, após serem sulcadas pela embarcação, promovem a ressurreição da criança anteriormente vista como morta.

Há aspectos curiosos em torno dessa tonalidade: o absinto — bebida alucinógena muito consumida no século XIX — era conhecido como “The Green fairy” (a fada verde); o arsênio — elemento químico que leva à morte — é encontrado na cor verde; as transformações fantásticas de largo sucesso na televisão e no cinema, têm seu resultado em verde: *O incrível Hulk* e *O Máskara*, por exemplo. Há também o Peter Pan, a Cuca do Sítio do pica-pau amarelo, os duendes verdes, os alienígenas, verdes em sua maioria. E, ainda, o texto bíblico que nos apresenta o verde como simbologia apocalíptica: “E o que estava

assentado era, na aparência, semelhante à pedra de jaspé e de sardônica; e o arco celeste estava ao redor do trono e era semelhante à esmeralda.” (Apocalipse 4:3). Fechamos nossa abordagem não nos esquecendo de que os doentes mentais de Simão Bacamarte, em “O alienista”, de Machado de Assis, eram trancafiados na Casa verde. O Dicionário de símbolos, de Chevalier e Gheerbrant confirma nossa abordagem: “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino.” (1999, p. 943). Marisa Martins Gama-Khalil, em uma análise do conto “A continuidade dos parques”, de Julio Cortázar, faz uma abordagem sobre a poltrona de veludo verde que aparece no conto:

[...] o verde tem um valor médio, mediador (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Ele é resultado do intermédio entre o azul e o amarelo, entre o calor e o frio, entre o alto e o baixo; e, no caso do conto em análise, entre o espaço fictício e o real. Na simbologia cristã, o verde representa a esperança. No islamismo, além de ser símbolo da salvação, há uma outra representação que envolve essa cor, a de Khisr – ou Al Khadir –, o Homem Verde, que é o patrono protetor dos viajantes. De acordo com a tradição islâmica, o Homem Verde construiu sua casa no ponto mais extremo do universo, em que se fundem o terrestre e o celeste. Assim, na história de Khisr, vemos resgatada a idéia de que o verde é a mediação das coisas, dos seres, dos espaços. (2008, p. 2262)

Em “Antes do baile verde”, temos uma moça, Tatisa, que se prepara para tal festa. É-nos apresentada a caráter, não apenas em sua fantasia — ainda em acabamento — mas em maquiagem, cabelos e unhas:

Usava biquíni e meias rendadas também verdes.

[...]

— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde, você está parecendo uma alcachofra, tão gozada. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito. (TELLES, 1982, p. 34, 35)

Veremos, no decorrer da análise, que, nesse conto, o verde oscila entre a vida e a morte, entre a festa de carnaval e o estado moribundo do pai de Tatisa, o que se traduz em dois espaços — a casa e a rua —, interno e externo, respectivamente:

A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas.

[...]

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...* (TELLES, 1982, p. 34, 35)

Há um fator que preocupa Tatisa: a sua fantasia de pierrete ainda não está acabada e ela conta com a ajuda da empregada, identificada por Lu. Esta, por sua vez, tem um compromisso com seu namorado, Raimundo, que a pegará na esquina às dez horas para verem o desfile dos ranchos de carnaval. Mesmo estando próximo o momento do encontro, depois de muita insistência, Lu se rende ao pedido de Tatisa e, juntas, passam a colar lantejoulas verdes no quimono de seda brilhante. As cores evidenciam-se também na caracterização parca da empregada. É negra e usa uma flor vermelha no cabelo, semelhante à cor do batom que colore seus lábios:

A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel-crepom vermelho.

[...]

(...) Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. (TELLES, 1982, p. 34, 36)

Observemos que a cor predominante em Lu é o vermelho, contrapondo-se ao verde, índices de imaturidade X maturidade, fugacidade X permanência, pois veremos, no desenrolar dos acontecimentos, que a empregada alertará a filha de seu papel. O estudo das simbologias em Chevalier e Gheerbrant nos adverte sobre os diferentes matizes do vermelho e suas representações: “Esse vermelho noturno e centrípeto é a cor do fogo central do homem e da terra, o do ventre e do atamor dos alquimistas, onde, pela obra em vermelho, se opera a digestão, o amadurecimento, a regeneração do homem ou da obra.” (1999, p. 944), o que respalda nossa análise.

Embora, de acordo com a terminologia de Gérard Genette, o narrador seja heterodiegético, suas intervenções são pouquíssimas, uma vez que a narrativa é adjetivamente dramática: dos cento e vinte e oito parágrafos que compõem o conto, noventa e dois são em discurso direto, o que encerra um ritmo dinâmico, porém tenso, tendo em vista o tom da conversa e o jogo de forças entre os espaços e as imagens que os

ilustram. Tatisa e Lu dialogam enquanto terminam de enfeitar a fantasia daquela, porém desde o princípio, o diálogo é marcado por certa tensão, pois ambas estão incomodadas com os horários de seus compromissos, lembrando que Lu resiste inicialmente ao pedido de Tatisa. No desenrolar da narrativa, surge o problema que agravará a tensão, promovendo a densidade: a empregada acredita que o pai de Tatisa não passará daquela noite:

- Você acha, Lu?
- Acha o quê?
- Que ele, está morrendo?
- Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite. (TELLES, 1982, p. 35-6)

Refletindo sobre os espaços e sua relação com o ambiente, Arnaldo Franco Júnior afirma:

O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e “jogo de força” estabelecidos, normalmente entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o “clima”, a “atmosfera” que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alternando a situação dramática e, portanto, o ambiente. (BONNICI, ZOLIN, 2005, p. 44)

Logo, se o ambiente é o resultado da relação entre as personagens e o espaço que ocupam, a oposição casa X rua resulta em uma ambientação também antitética, traduzida pelo comportamento das personagens. Enquanto a casa tem um ambiente opressivo, marcado pela presença da morte, a rua tem um ambiente festivo, marcado pela busca do prazer. Tatisa vive um conflito: embora saiba que o pai pode morrer a qualquer momento, nega-se a ficar em casa e perder o baile de carnaval. Tenta transferir sua responsabilidade para Lu; quer convencer a negra a ficar com seu pai ou, no mínimo, confirmar a ideia de que sua fase não é terminal, mas nada consegue. Seu estado de alma se reflete no quarto desordenado e sufocante:

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

[...]

— Estou transpirando feito um cavalo. Juro que, se não tivesse me pintado, metia-me agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes. (TELLES, 1982, p. 36-7)

Em contrapartida, na rua, o ambiente é de euforia, festividade, diversão:

Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas de plástico em formato de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de salto altíssimos. “Minha lindura, vem comigo, minha lindura!” — gritou o moleque maior correndo atrás do homem. (TELLES, 1982, p.37)

Enquanto cola as lantejoulas, Lu insiste para que Tatisa fique com seu pai, mas esta mantém sua decisão egoísta, concentrando-se na fantasia — porta de entrada para o espaço da irrealdade vivido na rua. A saber, a pierrete não tem pai doente. Desta feita, podemos entender que Lu, assim como a casa, simboliza estabilidade, consciência, constância, razão à medida que tenta sensibilizar Tatisa e convencê-la do seu papel de filha: tomar conta do pai. Já esta, semelhante à rua, é metáfora do instinto, da busca pelo prazer. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, reflete sobre a fenomenologia dos símbolos que residem nos espaços, esclarecendo essa relação: “Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é um estado de alma.” (1978, p. 243)

Não podemos nos esquecer de que também o pai está na casa, mas isolado em seu quarto, praticamente sem movimento sobre a cama. Nesse aspecto, a casa desencadeia, na narrativa, o sentido de estaticidade enquanto a rua simboliza movimentação. Esquecê-lo lá é uma forma de esquecer o problema, já que a imagem daquele espaço clama por atenção, cuidado, amor, mas amor pelo outro, prática quase inexistente na filha:

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

— Ele estava se despedindo.

— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê? (TELLES, 1982, p.38)

Observemos a plasticidade desta imagem que nos revela a fúria animalesca da moça para sair/fugir da casa/do problema e passar a viver a fantasia da rua:

A jovem levantou-se. Fungou, andando rápida num andar de bicho na jaula. Chutou um sapato que encontrou no caminho.

— Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso! (TELLES, 1982, p.38)

Entendemos que a narrativa se fundamenta em um jogo de forças opostas observado em vários níveis, a começar pela tensão dentro da própria casa. Enquanto, em um quarto, vive-se o afã do baile; em outro, morre-se no desprezo, na solidão. Outro aspecto, já mencionado, é o embate entre casa e rua, razão e emoção, velhice e juventude, verde e cinza:

— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra minha cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? — Ficou olhando para a ponta do dedo coberta de lantejoulas. Foi deixando no saíote o dedal cintilante. — Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

[...]

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia? (TELLES, 1982, p.36-7, 39)

A presença do cinza, na fala de Tatisa, introduz um aspecto novo que, sendo, neste lance, o oposto do verde, contribui para elucidá-lo. Não nos esqueçamos de que o título do conto concentra, simultaneamente, tempo, espaço e imagem: “antes”, “baile” e “verde”, isto é, todo o enredo apresentado se dá previamente ao baile. Entretanto, o momento de preparação acontece na casa, em que, em função do baile, predomina o verde — essa cor que “Do ponto de vista psicológico, indica função de sensação (função do real), a relação entre o sonhador e a realidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 280), daí o verde oscilar simbolicamente entre a imaturidade de Tatisa e o presságio da morte de seu pai, porém, na tentativa de expressar a sua ânsia pela vida, ela repudia a morte: ficar na

casa para cuidar do pai não equivaleria apenas a perder o baile, mas morrer também, o que se traduz na imagem de “cobrir a cabeça com cinza”. A propósito, cor intermediária entre o preto e o branco, símbolo da indiferença, da mortificação, associada aos resíduos do que foi destruído, extinto pelo fogo. Interessante lembrarmos que a quarta-feira de cinzas é o primeiro dia da quaresma, imediatamente posterior à terça-feira de carnaval.

Outras imagens representadas por cores merecem ser destacadas. Na tentativa de convencer Lu a ficar com seu pai moribundo, Tatisa oferece-lhe algumas compensações: “— Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos.” (TELLES, 1982, p. 39); “— Eu podia te dar o casaco azul — murmurou a jovem, limpando os dedos no lençol.” (TELLES, 1982, p. 40). Acreditamos não ser casual a cor das roupas com que Tatisa empreende subornar Lu. No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant expõem um estudo curioso sobre as cores, falando sobre suas simbologias cósmicas, impregnadas de misticismo e religiosidade. Segundo esse estudo, “[...] o branco é a cor dos mortos. Sua significação ritual vai mais longe ainda: cor dos mortos, serve para afastar a morte. Atribui-se ao branco um poder curativo imenso. Frequentemente, nos ritos de iniciação, o branco é a cor da primeira fase, a da luta contra a morte...” (1999, p. 277). Inconscientemente, Tatisa vê em Lu uma “enfermeira” que afastará (ou adiará) a morte de seu pai pelo menos por aquela noite. Ainda de acordo com o mesmo dicionário, “[...] o azul é a cor do céu, do espírito; no plano psíquico, é a cor do pensamento.” (1999, p. 280), corroborando aqui uma análise anteriormente citada de que Lu representa a consciência de Tatisa, é ela que pensa e cobra da filha a atitude que deveria lhe ser natural.

Significativos também são o modelo e a cor do carro em que o namorado de Tatisa vai buscá-la: um Tufão vermelho. Sabemos que o tufão é um vento tempestuoso e o vento, segundo Chevalier e Gheerbrant, “devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade, de inconstância” (1999, p. 935), o que se relaciona harmonicamente com o estado de alma de Tatisa, bem como assim também o faz o vermelho, que, por sua vez, é a cor do sangue, da vida, da paixão; “é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante.” (1999, p. 945)

Por último, queremos refletir sobre as fantasias de Tatisa e do namorado, pierrete e pierrô:

— Acabei o que, falta pregar tudo isto ainda, olha aí... Fui inventar um raio de pierrete difficílma!

[...]

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo, que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde. (TELLES, 1982, p. 34, 39)

É popularmente conhecida a história do triângulo amoroso, originado na “Comédia da Arte”, século XVIII, na Itália, formado pelo Pierrot que ama a Colombina que ama o Arlequim, daí a simbologia do primeiro ser associado ao sonho, ao desejo, ao amor incompreendido. Se estendermos esses valores à Tatisa, já que o drama é vivido por ela, entenderemos que ela se vê dividida entre o pai e o namorado e prefere este que a conduzirá no Tufão vermelho ao espaço dos sonhos, dos desejos, das fantasias.

Finda a fantasia, Tatisa acaba de se vestir. Ela e Lu saem juntas; ninguém volta para olhar o velho mais uma vez. Fecham a porta da casa, mas ficam paralisadas por um momento ouvindo o relógio da sala a registrar a passagem angustiante e inexorável do tempo. A empregada se desprende da mão da jovem e desce a escada na ponta dos pés. Tatisa pede que ela a espere, afinal, ficar para trás significaria assumir seu “crime”:

E, apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la. (TELLES, 1982, p. 41)

Em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, Vera Maria Tietzmann Silva afirma que são característicos e frequentes alguns elementos na obra da autora, o que, em seu estudo, ela denomina de “mitoestilo”. Entre esses elementos, está a escada:

Seus degraus, que sempre supõem um movimento, seja ascendente ou descendente, tem um 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. (1985, p. 83)

As lantejoulas verdes que rolam pela escada na direção de Tatisa são índices da solidão do pai que não quer restar sozinho. Mas a jovem acaba por romper com o espaço que a oprimia; na verdura de sua juventude, entrega-se ao mundo das fantasias.

A abundância de cores e formas em “Antes do baile verde” nos remonta à conjugação das especialidades artísticas. Lygia Fagundes Telles pinta com as palavras uma tela em que se desnuda o mundo interior do homem. Em um jogo de luz e sombras, revertendo a tradição social, a autora ilumina o egoísmo, o materialismo, a ausência de fraternidade do ser humano; pinta uma arte que nos expõe aos nossos próprios olhos.

3.2. Entre o verde e o amarelo: um duplo rastejar

*“Não queria suar, não queria mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada.”
(LFT)*

Desde as comunidades primitivas à atualidade, é patente que o ser humano tem estreita relação com o espaço em que vive, seja na estrutura planejada, seja na decoração que dele faz. De forma universal, a casa é o símbolo da segurança, do aconchego, da propriedade, do descanso, da identidade. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, encerra o capítulo II, “A casa e o universo”, tecendo considerações sobre essa relação: “Toda grande imagem é reveladora de um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é um “estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade.” (1978, p. 243). E, ainda, exemplifica sua tese com estudos que psicólogos realizaram sobre desenhos de casas feitos por crianças, chegando à conclusão de que “se a criança é infeliz, a casa traz a marca das angústias do desenhista.” (1978, p. 243)

Em “Verde lagarto amarelo”, encontramos o drama de um adulto frustrado com sua própria existência. Esse conflito tem suas raízes na infância; através das reminiscências do narrador-personagem, as palavras desenham imagens em que se assiste a uma relação desarmônica entre ele e a casa onde morava, espaço/ambiente que traz a marca de suas perdas.

O conto apresenta um narrador autodiegético, portanto, com visão limitada dos acontecimentos, uma vez que, estando neles envolvido, narra a partir de seus próprios sentimentos e julgamentos. Entretanto, se, por um lado, a narrativa apresenta parcialidade, por outro, adquire tom de desabafo permeado por insatisfação, dor, inveja.

O enredo, em sua história aparente, é simples: um irmão casado, Eduardo, visita seu irmão único, Rodolfo, que é solteiro e mora sozinho, com a intenção de convidá-lo para ser

padrinho de seu filho, que ainda irá nascer, e anunciar-lhe uma “surpresa”. O transcorrer da história, entretanto, adquire complexidade, pois o diálogo entre os irmãos é entremeado por lembranças carregadas de dissabores e monólogos interiores, em um jogo de planos temporais — presente e passado —, quebrando a linearidade do conto e oferecendo-lhe uma atmosfera densa, carregada de angústia.

A narrativa inicia-se com a fala do narrador-personagem, Rodolfo, anunciando a chegada de Eduardo, em meio a qual o caracteriza. Não somente nesse lance, mas por todo o conto, Rodolfo apresenta-nos o irmão de forma positiva — é educado, sensível e belo:

Ele entrou no seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido.
[...]
Fechei o livro e não pude deixar de sorrir. Nada lhe escapava.
[...]
Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas. (TELLES, 1982, p. 8,9)

Em contrapartida, todas as vezes que se refere a si, o tom é de depreciação. Destarte, ao elogiar o irmão, Rodolfo se diminui. Curioso é o fato de que o elogio é uma prática que se dá principalmente pelo olhar, tanto para perceber que algo ou alguém o merece quanto para manifestá-lo; é por meio desse sentido que captamos as imagens que nos conduzem a tal manifestação. Paradoxalmente, é também pelo olhar que a inveja se instala no homem. A esse respeito, a etimologia do verbo invejar é latina, “invidere”, em cujo radical se encontra o ver, de origem também latina, “videre”. Tal jogo inscreve aquilo que Alfredo Bosi observou em seu estudo “A fenomenologia do olhar”: “O outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo, o outro existe. O olhar é a expressão mesma desse poder.” (2006, p.80) “É sabido também que invejar é desejar ser o outro, ter o que o outro tem, desejos que vêm acompanhados de ódio pelo possuidor. Ora, ao dizer que o irmão “não chegava a ser felino” (*Op.cit., loc. cit.*), entendemos que o sorrateiro, o que ataca pelas costas, no conto em análise, é Rodolfo que, inconscientemente ou não, logo após, declara-se “venenoso”, “traíçoeiro”. A inveja, por sua vez, dificilmente é declarada; expô-la seria expor as fraquezas, tarefa difícil, por isso o invejoso é também dissimulado. Ainda que o discurso de Rodolfo acerca do irmão pareça de orgulho, em sua alma, reforça o ódio pelo irmão, o desprezo por si mesmo e o conflito toma vulto.

[...] Eu não. Com a maior facilidade me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Não queria suar, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo, com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. (TELLES, 1982, p. 11)

Fica evidente que os sentimentos de Rodolfo por Eduardo não são fraternos e as visitas deste são-lhe desagradáveis, pois remontam a um passado que ele deseja enterrar. Considerando-se que cada ser ocupa um espaço geográfico e social na esfera terrestre, concluímos que as visitas de Eduardo representam uma invasão no espaço de Rodolfo, já que aludem dolorosamente à infância malograda:

Aproximei-me da janela. O sopro do vento era ardente como se a casa estivesse no meio de um braseiro. Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhar a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem que vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada!... (TELLES, 1982, p. 10)

Reflitamos, portanto, sobre esse jogo de espaços de tal sorte abstratos. Toda adjetivação positiva aplicada a Eduardo durante a narrativa favorece a ele, desde criança, a conquista de espaços na sociedade, principalmente na família: há uma predileção visível da mãe por ele; suas qualidades atraem e cativam Ofélia, mulher de quem Rodolfo gostava; seu pai também lhe tinha um carinho especial, pois poupou-lhe de antecipar a morte da mãe. Rodolfo, por sua vez, sempre se sentiu preterido, não amado, incompreendido e perdedor, um lagarto, ao qual somente competia rastejar. Logo, as descrições que Rodolfo apresenta de Eduardo e de si determinam o espaço que ambos ocuparam no passado e ocupam no presente:

Despejei água fervente na caneca. O pó de café foi se diluindo resistente, difícil. Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?

[...]

[...] “Rodolfo, não faça seu irmãozinho chorar, não quero que ele fique triste!” Para que ele não ficasse triste, só eu soube que ela ia morrer. “Você já é grande, você deve saber a verdade — disse meu pai olhando reto nos meus olhos — É que sua mãe não tem nem... — Não completou a frase. Voltou-se para a parede e ali ficou de braços cruzados, os ombros curvos. — Só eu e você sabemos. (TELLES, 1982, p. 12, 14)

Todavia Rodolfo desenvolve a habilidade de escritor, única qualidade que o faz se sentir superior nessa disputa alimentada em seu mundo interno. É, portanto, no espaço da Literatura que ele se compraz, haja vista que nela há abertura para o inconsciente aflorar. Covarde em suas atitudes, a arte literária acaba por lhe ser espaço de fuga, lugar de segurança, já que nela não há a presença ameaçadora do irmão.

Mas mesmo escrevendo livros que eram bem recebidos pelo público, Rodolfo não se sente compensado:

Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho.

[...]

— Procurei seu romance em duas livrarias e não encontrei, queria dar a uns amigos. Está esgotado, Rodolfo! O vendedor disse que vende demais. (TELLES, 1982, p. 14, 15)

Rodolfo sente inveja de Eduardo; deseja, assim, estar no lugar deste; não conseguindo, acaba se desconstruindo de si mesmo. Nesse contexto, a Literatura torna-se espaço para o autoconhecimento; a propósito, há no conto uma passagem em que se cruzam imagens sinestésicas em cujo fecho o narrador, fazendo uso da metalinguagem, ilustra essa capacidade da arte literária:

— Já é tempo de uvas? — perguntei olhando um bago. Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa, sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sobre a polpa. Vareia-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto. (TELLES, 1982, p. 9)

É interessante recordarmos que a árvore produtora de uvas recebe o nome de videira, daí a associação bíblica dessa árvore a Cristo: “Eu sou a videira verdadeira.” (JOÃO 15:1) e do vinho ao seu sangue: “Então, lhes disse: Isto é o meu sangue, o sangue da [nova] aliança, derramado em favor de muitos.” (MARCOS 14: 24). Desta feita, na fala de Rodolfo, as uvas são imagem de vida “cerrada e densa”, cujo caminho ele abre “com as mãos em garra”, mas ao chegar ao “âmago”, à semente — à infância, princípio da vida — sente o gosto ácido da sua existência.

Há, também, outro espaço simbólico no conto: o apartamento de Rodolfo; desordenado e mal cuidado, ele tanto reflete a imagem do seu desgosto pela vida quanto inverte a imagem de sua casa de infância numa tentativa de negar as referências de sua origem, buscando uma identidade própria: mora sozinho e diz não querer se casar: “‘Amanhã você pode se casar também...’ Nunca, respondi. Moro só, gosto da casa sem nenhum enfeite, quanto mais simples melhor.” (TELLES, 1982, p. 12). De maneira oposta, Eduardo reforça e reproduz as origens familiares: é organizado, disciplinado e fino como a mãe:

[...] mas então a desordem do apartamento comportava um móvel assim supérfluo? [...] Ficou me seguindo com o olhar enquanto eu procurava no armário debaixo da pia a lata onde deveria estar o açúcar. Uma barata fugiu atarantada escondendo-se debaixo de uma tampa de panela e logo uma outra despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo. (TELLES, 1982, p. 12)

Vagarosamente ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem fazer rugas, na exata medida do punho. Fiquei a olhar as abotoaduras que tinham sido do meu pai. (TELLES, 1982, p. 10)

Logo, para Eduardo, a casa da infância é imagem de conforto, de amor, de aconchego, mas Rodolfo não superou o espaço hostil do passado; assim, torna-se-lhe impossível habitar, no espaço da memória, a casa natal, pois neste, estende-se a relação conflituosa com o passado, sobretudo com a mãe, retirando-lhe a possibilidade do encontro com a felicidade no presente. Há um dia em que vislumbra a morte como solução para seu sofrimento:

“Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...” Minha mãe não usava a palavra suor que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras, das belas imagens. Delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como nos vestia. Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra que não se conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Eu não. [...] Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais. (TELLES, 1982, p. 11)

Em outro, visualiza a morte do irmão em uma briga de rua. Pior que isso, ele insta Eduardo a enfrentar o adversário. E, logo após, dissimuladamente, adverte-o de que ele irá apanhar por ser bem menor. Age com frieza, pois à medida que Eduardo sai para o embate, Rodolfo não somente assume o lugar do irmão, mas continua a beber o chocolate quente e a comer os sequilhos que aquele comia:

[...] Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. Eu tinha tomado chá. Chá. Dei uma volta em redor dele. O Júlio já está na esquina esperando, avisei. Veio me dizer que tem de ser agora. Ele então se levantou, calçou a sandália, tirou o relógio de pulso e a correntinha do pescoço. Dirigiu-se para a porta com uma firmeza que me espantou. Vi-o ensangüentado, a roupa em tiras. Você é menor, Eduardo, você vai apanhar feito cachorro! Ele abriu os braços. “E daí? Quer que a turma me chame de covarde?” Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido, tomando o seu chocolate e comendo sequilhos. Tinha a boca cheia quando ouvi a voz da minha mãe chamando: “Rodolfo, Rodolfo!” Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo. (TELLES, 1982, p. 15)

Nesse dia, Rodolfo, parcialmente arrependido, sai em busca do irmão, mas ao encontrá-lo pouco ferido, ele se trai, perguntando a Eduardo se Júlio, o adversário de briga, não usara o canivete. A resposta ingênua do irmão traz Rodolfo de volta à realidade, à sua condição fraterna:

[...] Desci a escada comendo o resto dos sequilhos que escondi nos bolsos. O silêncio seguiu-me descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado. Parei de mastigar. E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não! Encontrei-o sentado na sarjeta, a camisa rasgada, um arranhão fundo na testa. Sorrii palidamente. Ofegava. Júlio tinha acabado de fugir. Cravei o olhar no seu peito. Mas ele não usou o canivete? perguntei. Apoiando-se na árvore, levantou-se com dificuldade, tinha torcido o pé. “Que canivete?...” Baixando a cabeça que latejava, inclinei-me até o chão. Você não pode andar, eu disse, apoiando as mãos nos joelhos. Vamos, monta em mim. Ele obedeceu. Estranhei; era tão magro, não era? Mas pesava como chumbo. O sol batia em cheio em nós enquanto o vento levantava as tiras da sua camisa rasgada. Vi nossa sombra no muro, as tiras se abrindo como asas. Enlaçou-me mais fortemente, encostou o queixo no meu ombro e teve um breve soluço, “que bom que você veio me buscar...” (TELLES, 1982, p. 15-6)

O impulso de ver o irmão morto não é prática apenas do homem moderno. Na história da criação do homem, assistimos ao fratricídio de Caim, intertextualidade bastante explícita em “Verde lagarto amarelo”. No texto bíblico, ao prever o crime de Caim, Deus o questiona sobre seu irmão: “Disse o Senhor a Caim: Onde está Abel, teu irmão? Ele respondeu: Não sei; acaso sou eu tutor de meu irmão?” (GÊNESIS 4: 9). No conto em análise, a mãe, ao encontrar Rodolfo no quarto de Eduardo, comendo o lanche deste, possivelmente estranha a situação e preocupada, o interpela:

A boca cheia de sequilhos e o suor escorrendo por todos os poros, escorrendo. A voz da minha mãe insistiu enérgica: “Rodolfo, você está me ouvindo? Onde está o Eduardo?!” Entrei no quarto dela. Estava deitada, bordando. Assim que me viu, sua fisionomia se confrangeu. Deixou o bordado e ficou balançando a cabeça, — “Mas filho, comendo de novo?! Quer engordar mais ainda? — Suspirou, dolorida. — Onde está seu irmão?” Encolhi os ombros, não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. “Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hein?!...” (TELLES, 1982, p. 15) (grifo nosso)

É exatamente por isso que Rodolfo odeia as visitas do irmão, visto que elas trazem o calor ardente do passado que o fazia se sentir um lagarto a suar em verde e amarelo, metáfora da dor e da inveja daquele que brilha feito ouro. E como a vida de Eduardo segue seu fluxo natural, com boas conquistas e sem graves problemas, ele não percebe a angústia, o incômodo, a raiva do irmão e está sempre demonstrando sentimentos fraternos, dos quais Rodolfo tenta se esquivar, chegando ao ponto de desejar que o próprio irmão o esqueça, o ignore:

E se ele fosse morar longe? Podia tão bem se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisava me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. Era bonito, inteligente, amado, consegui sempre fazer tudo muito melhor do que eu. Muito melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, mal vestido, malcheiroso. (TELLES, 1982, p. 13-4)

Examinando melhor esses sentimentos e relacionando-os ao título e à fala citada de Rodolfo, compreendemos que “lagarto” está também associado a “camaleão”, animal que

se mimetiza nas cores do espaço que ocupa ao se sentir ameaçado. Assim age Rodolfo: camufla sua inveja para evitar o confronto com o irmão, confronto este que poderia ser a solução do conflito. E, pior do que isso, além de esconder seus verdadeiros sentimentos, ele se exclui, encontrando na exclusão o espaço da segurança, comportamento adquirido ainda na infância, quando se escondia do amor do irmão, sentimento repudiado por ele, pois acaba por enfraquecê-lo e reforçar a sua inferioridade, uma vez que não se sente digno de amar nem de ser amado:

Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor. Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem e ficava rindo por entre lágrimas. Engatinhava ainda quando saía à minha procura, farejando meu rastro. “Rodolfo, não faça seu irmãozinho chorar, não quero que ele fique triste!” (TELLES, 1982, p. 14)

E esse comportamento se mantém na vida adulta, a exemplo a imagem em que compara a barata a si mesmo: “Uma barata fugiu atarantada escondendo-se debaixo de uma tampa de panela e logo uma outra despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo. Mas a fresta era estreita demais e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humano desespero na procura de um abrigo.” (TELLES, 1982, p. 12) (grifo nosso)

Constatamos, pois, a sua resistência ao convite de Eduardo para o almoço no domingo na casa deste, que tenta seduzi-lo comentando o entusiasmo de Ofélia com a leitura, pela segunda vez, do romance escrito por Rodolfo. Outras tentativas se seguem: a mudança do dia, o seu doce preferido, até mesmo um elogio, mas a tudo Rodolfo resiste friamente e se revolve no ardor do passado sufocante:

— A Ofélia quer que você almoce domingo com a gente. Ela releu seu romance e ficou no maior entusiasmo, gostou ainda mais do que da primeira vez, você precisa ver com que interesse analisou os personagens, discutiu os detalhes...
 — Domingo já tenho um compromisso — eu disse enchendo a chaleira de água.
 [...]
 — E sábado? Ela quer fazer aquela torta de nozes que você adora.
 — Cortei o açúcar, Eduardo.

— Mas saia um pouco do regime, você emagreceu, não emagreceu? [...] Assim de costas você me parece tão mais magro, palavra que eu já ia perguntar quantos quilos você perdeu.

Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoral da janela e abri os olhos que ardiam, o sal do suor é mais violento que o sal das lágrimas. [...] 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. (TELLES, 1982, p. 10-1)

Se, em criança, Rodolfo se escondia nos espaços da casa, agora, esconde-se nos espaços das palavras. A propósito, vemos outra possibilidade de análise dos espaços neste conto; visto que a narrativa é estruturada por falas e pensamentos, temos o espaço da fala — imagem da aparência — e o espaço do pensamento — imagem da essência. A todo momento, a fala de Rodolfo é dura e fria, revelando certo desdém, pois compete com o irmão em seu espaço interior, mentalmente. Porém consegue manifestar uma atitude positiva durante a visita: faz um café para os dois, que será servido nas xícaras herdadas da mãe, única herança aceita por ele. Na partilha dos bens, Rodolfo revela um desprezo implícito pela mãe ao não querer nada que lhe pertencera. Não queria herdar nada; se Eduardo, por toda a vida, tivera tudo dela, que continuasse tendo:

Ah!... as xicrinhas japonesas. Sobraram muitas ainda? O aparelho de chá, o faqueiro, os cristais e os tapetes tinham ficado com ele. Também os lençóis bordados, obriguei-o a aceitar tudo. [...] Ele parecia não ouvir uma só palavra enquanto ia amontoando os objetos em duas porções, “olha, isto você leva que estava no seu quarto...” Tive de recorrer à violência. Se você teimar em me deixar essas coisas, assim que você virar as costas joga tudo na rua! Cheguei a agarrar uma jarra, no meio da rua! Ele empalideceu, os lábios trêmulos. “Você jamais faria isso, Rodolfo. Cale-se, por favor, que você não sabe o que está dizendo.” Passei as mãos na cara ardente. E a voz da minha mãe vindo das cinzas: “Rodolfo, por que você há de entristecer seu irmão? Não vê que ele está sofrendo? Por que você faz assim?!” [...] Para não dizer que não fico com nada, olha... está aqui, pronto, fico com essas xícaras!

[...] Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis? (TELLES, 1982, p.12)

Contudo, ainda que Rodolfo vivesse comendo e transpirasse exageradamente, não sendo orgulho da mãe, ele esperava o mínimo carinho dela. Em seu velório, ele faz-lhe o último apelo:

Na sua última festa de aniversário ficamos reunidos em redor da cama. [...] Com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas ela só via o broche, um caco de vidro que Eduardo achou no quintal e enrolou em fiozinhos de arame formando um casulo, “mamãezinha querida, eu que fiz para você!” Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?... (TELLES, 1982, p.14)

Em “Estudos e fragmentos sobre o sonho”, Paul Valéry verifica:

O sonho fica aquém da vontade, e você nada obtém pela vontade a partir da fronteira do sonho. Todas as facilidades, todos os impedimentos mudam de lugar: as portas são muradas, e os muros são de gaze. [...] Aqui há mistura íntima do verdadeiro e do falso. (1999, p. 91)

[...]

O sonho nunca realiza esse *acabado* admirável que a percepção atinge durante a vigília e a claridade. [...] No sonho, o pensamento não se distingue do viver e não perde tempo com ele. Adere ao viver; adere inteiramente à simplicidade do viver, à flutuação do ser sob os rostos e as imagens do *conhecer*. (1999, p. 94)

Sua teoria explica por que Rodolfo encontra apenas a realização parcial dos seus desejos no espaço onírico: à medida que seu inconsciente fala mais alto, em meio ao sonho, brota a dura realidade da infância:

— Mamãe apareceu no seu sonho? — perguntou ele.

— Apareceu. O pai tocava piano e mamãe... Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.

— Ela estava viva?

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

— Estava viva, Rodolfo?

— Não, era uma valsa póstuma — eu disse colocando na frente dele a xícara perfeita. Reservei para mim a que estava rachada. — Está reconhecendo essa xícara? (TELLES, 1982, p.11)

O convite para ser padrinho do filho de Eduardo atinge Rodolfo como um golpe fatal, pois é imagem de amor, confiança e, então, exigiria deste a convivência familiar. Lembremos que a palavra “padrinho” é formada pela aglutinação do radical latino *padre*

(pai) ao sufixo, formador de diminutivo, *-inho*, daí seu significado: pai pequeno, isto é, aquele que substitui o pai maior, que age apenas em sua ausência. Logo, Rodolfo, mais uma vez, é relegado a segundo plano, é o outro, o que vem depois, o que aparece se o outro desaparecer:

— E adivinha agora quem vai ser o padrinho.

— Que padrinho?

— Do meu filho, ora!

— Não tenho a menor idéia.

— Você.

Minha mão tremia como se ao invés de açúcar eu estivesse mergulhando a colher em arsênico. Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar.

— Não faz sentido, Eduardo. Não acredito em Deus, não acredito em nada.

— E daí? — perguntou ele, servindo-se de mais açúcar. Atraiu-me quase num abraço. — Fique tranqüilo, eu acredito por nós dois.

Tomei de um só trago o café amargo. Uma gota de suor pingou no pires. Passei a mão pelo queixo. Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era ser amável? Um casal amabilíssimo. A pretexto de aquecer o café, fiquei de costas e então esfreguei furtivamente o pano de prato na cara. (TELLES, 1982, p.13)

Entretanto, não era essa a surpresa que Eduardo tinha para revelar e que tanto incomodava Rodolfo, pois, mais uma vez, Eduardo se mostrava feliz, confiante, realizado:

— Era essa a surpresa? — perguntei e ele olhou-me com inocência. Repeti a pergunta: — A surpresa! Quando chegou você disse que...

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

Era exatamente a expressão da minha mãe quando vinha me preparar para uma boa notícia. Rondava, rondava e ficava observando-me reticente, saboreando o segredo até o momento em que não resistia mais e contava. A condição era invariável: “Mas você vai me prometer que não vai comer nenhum doce durante uma semana, só uma semana...” (TELLES, 1982, p.13)

Eduardo encontra o rascunho de uma novela iniciada por Rodolfo naquela manhã, que este, em um gesto casual, cobriu, atirando seu paletó sobre a mesa. Questionando-o se se tratava de seu novo romance e pedindo-lhe para lê-lo, entra novamente em cena a

temática do escrever, antecipando-nos uma possível conclusão para o final aberto do conto. Se restara a Rodolfo simplesmente a arte de escrever, parece-lhe, mortalmente, que a referida surpresa dizia respeito a um novo dom do irmão: ser também escritor:

— Seu novo romance? — perguntou ele na maior excitação. Encontrara o rascunho em cima da mesa. — Posso ler, Rodolfo? Posso?
Tirei-lhe as folhas das mãos e fechei-as na gaveta. Era o que me restara: escrever. Será possível que ele também?..
— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz. — Está tudo muito no início, trabalho mal no calor — acrescentei meio distraidamente. Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. — Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso? Ele então abriu a pasta. (TELLES, 1982, p.16)

Atentemos para a ambiguidade da fala “— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz.”, que tanto é resposta para o pedido do irmão de ler os escritos quanto é reveladora da indignação de Rodolfo com a funesta surpresa.

Em “Verde lagarto amarelo”, esse entrecruzar de imagens e espaços é também atravessado pela linha do tempo, o que traz à tona o que Mikhail Bakhtin concebeu como cronotopia:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (1990, p. 211)

Rodolfo revive o passado, sobrepondo-o ao presente, o que faz com que o tempo adquira forma de espaço, pois o passado ocupa o lugar da memória. Assim, para ele, o tempo não significa transitoriedade, já que ele funde passado e presente em um espaço de dor.

Por fim, refletindo sobre o título, podemos dizer que ele é a síntese do duplo que perpassa toda a narrativa. Sobre sua simbologia, observamos:

O romantismo alemão deu ao Duplo (Doppelgänger) *uma ressonância trágica e fatal... Ele pode ser o complemento, porém mais freqüentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte* (BRIR, III, 120 *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 354)

A inveja de Rodolfo é destilada por seu suor, daí o sal deste ser “mais violento que o sal das lágrimas” (p. 11), pois na tentativa de escondê-la, ela escapa pelos poros, revelando-o um lagarto, “bicho venenoso, traiçoeiro, malsão” (p. 11), cuja transpiração se metaforiza em verde — essa cor fria, de “caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 943) — e amarelo, cor quente, símbolo do ouro, da riqueza, do brilho. Seu suor também é duplo, é essa fenda, essa rachadura, que se divide em Rodolfo, imagem do verde e Eduardo, imagem do amarelo.

O jogo de forças entre os espaços, nos dois contos analisados, registra tensões fundamentais, recorrentes na obra de Lygia Fagundes Telles, na representação dos conflitos familiares. Embora ambas as narrativas tenham como espaço o meio urbano, suas personagens estão circunscritas por lugares fechados: em “Antes do baile verde”, assistimos a um homem, doente terminal, sobre sua cama em seu quarto, enquanto duas moças enfeitam uma fantasia em um quarto abafado; e, em “Verde lagarto amarelo”, a um homem com sentimento de rejeição e inferioridade isolado em seu apartamento. Assim, a espacialidade é metáfora da limitação do ser humano; os contos são representações das situações que impedem o homem de viver em sua plenitude. Em meio a essas situações, os temas recorrentes percorrem as relações familiares, nas quais se observa uma disputa entre o espaço de um e o espaço do outro, evidenciando a desagregação da família. Destarte, os finais abertos são imagens de que, para o descompasso entre estes espaços, sobretudo o espaço exterior X o espaço interior do ser, ainda não se encontrou solução.

CONCLUSÃO

A Literatura, como arte da palavra, apresenta traços preciosos; entre eles, o reconhecimento e a incorporação dos discursos, que, na verdade, compreendem a reatualização das dramáticas e não apaziguadas angústias do homem no embate consigo mesmo.

Lygia Fagundes Telles, em sua escrita, expõe os grandes eixos dramáticos do homem contemporâneo: a ambiguidade, as oposições, a diversidade na unidade, a angústia existencial, o duplo, a indeterminação, a lucidez e a inconsciência. Em seus contos, visualizamos um revisitar do passado, em meio a referências intertextuais, traduzido em cenas cotidianas que enfatizam o intenso caos da vida ordinária e a impossibilidade de lidar com ele pelo viés da racionalidade.

Assumindo uma postura investigativo-analítica, um de nossos objetivos, neste trabalho, foi explorar a riqueza do espaço narrativo na prosa lygiana, trazendo à luz algumas de suas marcas idiossincráticas. O percurso foi gratificante à medida que as várias facetas que se desnudaram — no tocante ao estudo do espaço — superaram nossas pretensões iniciais. O espaço, na arte dessa hábil escritora, supera a sua condição de elemento narrativo que evidencia o local onde se desenvolve o enredo. Observamos, em Lygia Fagundes, um tecer que se funde em critério e poesia, cujas espacialidades desdobram-se em metáforas do social, do temporal, do existencial e do próprio artístico, muitas vezes conjugadas em um mesmo conto. Aliado a esse estudo, nosso segundo propósito concentrou-se em vasculhar as visualidades em *Antes do baile verde*, por cujas

análises concluímos que, nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, prepondera a visão, sentido que oferece não somente à escritora uma riqueza na captura e na tradução das imagens, como convida o leitor a visualizar as histórias narradas. O predomínio da visão, nos contos de Lygia, concorre para a realização do trabalho com as espacialidades, sugerindo que os espaços, ali, são mais que simples lugares por onde as personagens agem, mas indicadores semânticos decisivos.

Em “Venha ver o pôr do sol”, o cemitério é o espaço do “voltar ao pó”, mas é também personagem que se efetiva como índice de morte, de fim. Nesse conto, o leitor encontra plasmado o tema da vingança premeditada, em virtude da recusa do amor, isto é, Raquel troca o amor de Ricardo pelo amor de outro, tentando satisfazer seus interesses. Apropriando-se do objeto do seu amor, ele decide eternizá-la somente para si. O caminho escolhido por ele para realizar seu intento não é o principal motivo de observação, mas, sim, o seu comportamento diante do desprezo de Raquel, comportamento este encontrado desde o primitivismo das relações conjugais. Ela, por sua vez, é a imagem da mulher objetiva que relaciona o amor ao conforto material, porém, não afeita ao mundo de regalias, de ostentações, é cegada pela própria soberba. O olhar, nesse conto, é soberano. Do título às imagens sinestésicas da última cena, ele percorre toda a narrativa, o que nos proporcionou uma análise das imagens metafóricas e da significação do espaço pela visão diferenciada das personagens; espaço este focalizado também pela observação minuciosa do narrador. Suas impressões do lugar contribuem para acentuar uma atmosfera de solidão e morte, revelando-nos que do espaço emerge, frequentemente em Lygia Fagundes, uma atmosfera de mistério, associada a um perfil de incompletude e solidão das personagens. O caminhar do casal no cemitério se confunde com a construção da narrativa pelo caminhar das imagens, em cuja estrutura o poético se realiza. Raquel olha e comenta com desdém sobre o lugar que Ricardo escolheu para um último encontro, mas, paradoxalmente, ela não vê; seus olhos apreendem tão-somente as aparências. Consciente disso, Ricardo a conduz por seu olhar, presente no conto em meio a rugazinhas, reveladoras de seu estado de alma amarfanhado.

Nessa abordagem das visualidades, reconhecemos o princípio de Edgar Allan Poe, segundo o qual, uma obra deve começar pelo seu objetivo. Ora, se o título se desdobra em um convite para contemplar o ocaso, o jogo de cores em luz e sombra são imagens que mesclam a disposição de alma das duas personagens: Raquel, esnobando luxo através do novo namorado e futuro marido, é o sol, cujo amarelo intenso lembra o ouro, a riqueza;

Ricardo é o céu crepuscular, escuro, fechado que encobre o brilho do sol. A sombra da morte, metaforizada pelo fim do dia, paira latente sobre todo o enredo. O cemitério reforça sua finalidade secular: encerrar a morte.

Faz-se importante sinalizarmos que, do estudo comparativo entre Lygia Fagundes Telles e Edgar Allan Poe, concluímos que realmente a autora articula recursos linguísticos e estilísticos, objetivando a unidade de efeito. E, embora as temáticas recorrentes de ambos também sejam próximas, a condução dos conflitos se mostra diferente. Há, em Poe, algo de contundente, de ácido, que priva as personagens da redenção, do arrependimento, enquanto, em Lygia Fagundes, a marca do lirismo abranda essas situações, deixando, nos reincidentes finais abertos, uma fenda tanto para o refletir quanto para o retomar.

A angústia de Tatisa, em “Antes do baile verde”, divide-se entre a condição de filha e a condição de mulher, como se esses valores não fossem unos. Festejar, divertir-se, estar ao lado do namorado no baile nos parece uma condição “imposta” pelo social que, no conto, se opõe ao moral, ao lícito, ao cuidar do pai doente — contraposições singularmente representadas pelos espaços rua/casa, aberto/fechado, festivo/mórbido.

No enredo desse conto, as espacialidades e as visualidades entrecruzam-se a todo momento. Se os espaços são bastante significativos, assim também o são as imagens, articuladas pelo cromatismo simbólico da narrativa de Lygia Fagundes. O verde, reconhecido pelo senso comum como cor da esperança, da imaturidade, assume, nesse conto, um significado ambíguo — fruto da mistura do azul com o amarelo, equilibra-se entre a vida e a morte, entre a alegria e a morbidez. Estas, por sua vez, tomam corpo nos espaços que as refletem. Não descartamos, entretanto, a possibilidade de ver em Tatisa a filha imatura, contrastada com a empregada “preta” — comparada a um corvo pela jovem —, em cujos adornos o vermelho se destaca. Assim, o referido vermelho é representação da maturidade, sendo Lu, portanto, a consciência de Tatisa a lhe cobrar responsabilidade e amor pelo pai.

O drama de Rodolfo, observado em “Verde lagarto amarelo”, é a reatualização de estruturas míticas e arquetípicas entre irmãos que aparecem admiravelmente na gênese da criação do mundo segundo o Cristianismo, a saber: Caim e Abel (GÊNESIS 4: 5), Esaú e Jacó (GÊNESIS 27: 41), José vendido por seus irmãos (GÊNESIS 37: 11), que, na prosa narrativa de Lygia Fagundes Telles, é recriado pela metáfora do rastejar, do sentir-se ao rés-do-chão, da inveja destilada no suor, na duplicidade verde-amarela.

Esse olhar sobre os eternos conflitos humanos foram associados aos estudos de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, que nos permitiram desvelar o repúdio de Rodolfo pela casa de infância. Para ele, era marca de rejeição, de desamor. A angústia de se sentir desprezado pela mãe, que, de maneira oposta, demonstrava grande amor por Eduardo, seu irmão, o leva, desde criança, a se esconder, como um lagarto, nas frestas do muro e, mais maléfico que isso, a repudiar e invejar o irmão. Há, também, os espaços abstratos: a alma de Rodolfo, cuja reação durante a visita do irmão, foi trazer ao espaço da mente os acontecimentos passados. E, ainda, o espaço da arte literária, lembrando que Rodolfo é escritor e parece buscar, na Literatura, o seu autoconhecimento. Mas, enquanto isso não acontece, ele se esconde no intervalo das palavras, buscando desculpas evasivas para os convites fraternais de Eduardo; na verdade, esquiva-se do amor que ele não conheceu.

É instigante analisar Lygia Fagundes Telles, visto que ela atualiza as suas obras, relendo a tradição por uma ótica individual. O reconhecimento público da autora evidencia não só sua supremacia como contista, sobretudo se se considerar o conto pelo ângulo da concisão, da brevidade, do fragmento da realidade — como disse Cortázar (2006), “[...] algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (p. 150-51) — como também sugere a proposta de uma renovação desse gênero que, por meio de espaços e imagens que se entrecruzam, sublinham o lírico no narrativo.

O entrelaçamento do discurso literário com o discurso pictórico em “A caçada”, conjugando as espacialidades artísticas, é um exemplo dessa renovação; é, outrossim, o pairar da arte sobre si mesma; e o artista, através do olhar da personagem, tenta interpor o espaço tênue entre realidade e ficção, se rendendo obsessivamente à contemplação de uma cena estampada em uma tapeçaria antiga; esta, por sua vez, esquecida em uma loja de antiguidades. Conjugam-se, nesse conto, os espaços temporais, existenciais e artísticos. Temporais, porque a cena remete a personagem a um passado que ele busca decifrar; existenciais em virtude de tentar se encontrar naquela cena, se autoconhecer; e artísticos, pela fusão de palavras, espaços, formas e cores — imagens da angústia existencial, nesse caso. Há, ainda, no final do conto, a cena do “sopro”, na qual, aludindo-se à criação de Adão por Deus que soprou em suas narinas, dando-lhe a vida; o protagonista, lançando a possibilidade de ser ele o pintor daquela cena, tem consciência de seu poder e deseja soprá-la para trazê-la à vida: “Bastava soprá-la, soprá-la!” (1982, p. 44). Para nós, é

representação da obra, que, após ser dada à luz, adquire identidade própria e já independe de seu criador.

Observamos também, nesse conto e em “Natal na barca”, a presença do fantástico, evidenciando que nem tudo pode ser explicado e detalhado. Principalmente em “Natal na barca”, verificamos um misticismo religioso subjacente, afinal, a jovem senhora usava um manto sobre a cabeça com as pontas cruzadas e carregava, em seus braços, uma criança, enrolada em panos e coberta por esse mesmo manto, que se encontrava doente. A jovem mãe lembrava uma figura antiga e era noite de Natal — possível alusão à Maria com o menino Jesus —, estavam em uma barca tosca e desconfortável — imagem da manjedoura na estrebaria — e atravessavam um rio — as águas lembram o batismo, representação do renascer. O clímax do enredo, equivalente ao seu desfecho, mostra o impacto sofrido pela narradora que, ao observar a criança por debaixo do manto, percebe-a morta e, ao final da viagem, quando a jovem mãe o descobre, o menino se movimenta e tem a face de novo corada — imagem da ressurreição. Logo, se os fatos religiosos são dogmáticos, eles encontram no fantástico — instaurado substancialmente pelo espaço — uma análise racionalizada pela lucidez científica.

O insólito desencadeado pelos dois contos, “A caçada” e “Natal na barca”, pode ser compreendido como fantástico puro, como definiu Todorov (2004), uma vez que os acontecimentos instalam-se na fronteira entre o explicável e o inexplicável – em um espaço indefinido: aconteceram ou não? É o familiar e ao mesmo tempo estranho. Tudo depende da ótica do leitor, que seguirá ou não o tênue caminho deixado como rastro pelos narradores, conferindo extrema leveza às narrativas.

Outrossim, a prosa narrativa de Lygia Fagundes Telles é um espaço dispensado sobretudo às mulheres. As figuras centrais de seus contos são quase sempre femininas, no entanto elas não se impõem como um “fim”; intensa e densamente, tornam-se “meio” que conduz o leitor à reflexão sobre a condição humana, sobre o embate entre o homem e o mundo. Casando forma e conteúdo, as personagens femininas inserem-se em narrativas que transitam entre a tradição e a modernidade; os espaços e os olhares acabam por indicar essa dicotomia do ser feminino e do ser tradicional que se encontra em vias de ruptura, daí a emergência de uma temática a ser abordada em um próximo estudo — a aproximação entre modernidade, escritura e narrativa. Em *Durante aquele estranho chá* (2002), a própria autora considera:

[...] Antes a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha e se explica. Não esquecer que as nossas primeiras poetisas encontraram naqueles diários e álbuns de capa acetinada o recurso ideal para assim registrarem suas inspirações, eram naquelas páginas secretas que iam se desembrulhando em prosa e verso. Vejo assim nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d'alma, confissões e descobertas de moças num estilo intimista — o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas como elas mesmas, tentando assumir seus devaneios.

Nosso trabalho não foi determinado por olhares críticos, mas preenchido por eles. Não temos que lançar sobre a obra um olhar crítico, é ela que nos dá as condições de fazê-lo. Toda leitura é inaugural e torna-se literatura no momento em que ela cria identidades e as fornece ao leitor. Ora, se a arte literária se faz com palavras, as visualidades são oportunidades instigantes, pois criam espaços múltiplos à medida que são determinadas pelo olhar de quem vê e não por aquele de quem as construiu.

As palavras, de forma oculta, criam laços entre o olhar e o conhecimento. Segundo Bosi (2006), “[...] foi esse olhar, plantado no corpo, que, casando mente e coração, alma, olhos e mãos, tornou possível o gesto da arte.” (p. 81). Assim, entre tantos olhares, resta o da ficcionista interessada em desvendar os desvãos da condição humana, restam os dos personagens que resguardam o mistério da criação literária e restam os nossos, de investigadores apaixonados que compartilham com os leitores um olhar igualmente sensível sobre as imagens oferecidas pela visão artística de Lygia Fagundes Telles, e esteticamente humanizadas pela sua escritura.

REFERÊNCIAS

a) Sobre Lygia Fagundes Telles

COELHO, Nelly Novaes. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: **Seleção**. José Olympio, 1971.

COELHO, Nelly Novaes. As horas nuas: a falência da razão ordenadora. In: **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. Siciliano, 1993.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro, Presença Edições, 1985.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.

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

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá: perdidos e achados**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

b) Geral

ALMEIDA, João Ferreira de. **Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento**; 2.ed., São Paulo, SP; SBB; 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 40.ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.

ARISTÓTELES, **Metafísica**. Tradução de Leonel Valandro. Porto Alegre: Globo, 1969, A 980.

ASSIS, Machado. Missa do Galo. In: **Contos Consagrados**. Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Publifolha, 1997. (p.75-82).

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo, Ática, 1985.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: **Os pensadores: Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2.ed. São Paulo: UNESP, Hucitec, 1990.

BARTHES, Roland. S/Z. Trad. Richard Miller. New York: Hill & Wang, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2.ed. Ver. E Ampl. Maringá: Eduem, 2005.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Lisboa: LBL Enciclopédia, Livros do Brasil, s/d.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: **O olhar**, organização de Aducci Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 31.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos In: **Literatura e sociedade (revista de teoria literária e literatura comparada)**, nº. 2. São Paulo: Edusp, 1997.

CORTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-66.

CORTAZAR, Júlio. Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-66.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html>. Acesso em 04 jan. 2010.

FRYE, Northrop. **The secular scripture; a study of the structure of romance**. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

GAMA-KHALIL, Marisa. Perspectivas heterotópicas na arte: a reinvenção espacial em *A continuidade dos parques*, de Cortázar. In: Magalhães, J. S. de; TRAVAGLIA, L.C. **Múltiplas perspectivas em linguística**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do Conto**. 6.ed.. São Paulo: Ática, 1985.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural horror in literature*. Nova York: Ben Abramson, 1945.

MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: **O corvo de E. A. Poe**. São Paulo: Expressão, 1986.

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. In: ____ **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1978.

POE, Edgar Allan. O barril de amontillado. In: ____ **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1978.

POE, Edgar Alan. O retrato oval. In: ____ **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1978.

POE, Edgar Alan. Review of twice told-tales. In **Great shorts works of Edgar Alan Poe**. Harper Collins: New York, 1970.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 1997.

SPINELLI, Miguel. **Filósofos Pré-Socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega**. 2 ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2003, pp.167-271.

SPITZER, Leo. Comparative Literature, Vol. 4, No. 4, 351-363. Autumn, 1952. **A reinterpretation of "The fall of the house of Usher"**

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VALÉRY, Paul. "Estudos e fragmentos sobre o sonho". In: _____. **Variedades**. Trad. Maiza Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BIBLIOGRAFIA

a) Sobre Lygia Fagundes Telles

CARROZZA, Elza. **Esse incrível jogo do amor**. São Paulo, Hucitec, 1992.

CHAGAS, Wilson. Presença de Lygia. In: **O curso do mundo**. Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro/Fundo Nacional da Cultura, 1997.

COUTINHO, Edilberto. Três mulheres e uma constante - Lygia Fagundes Telles, Maria Alice Barroso e Clarice Lispector. In: **Criaturas de papel**. Civilização Brasileira, 1980.

LUCAS, Fábio. Lygia Fagundes Telles. In: **Modern latin-american fiction**, organização de William Luis. Detroit, Vanderbilt University/ Londres, A. Brucoli Clark Laymann Book, 1992.

MILLIET, Sérgio. Fevereiro 11. In: **Diário crítico**. Martins, 1959.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Um romance de Lygia Fagundes Telles. In: **O romance** (Teoria e crítica). José Olympio, 1964.

OLIVEIRA, Katia. **Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: **Histórias escolhidas**, de Lygia Fagundes Telles. Martins, 1964.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia, Cegraf/UFG, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

b) Geral

BARRICELLI, Jean Pierre; GIBALDI, Joseph (Eds.). **Interrelations of Literature**. New York: Modern Language Association of América, 1982.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1973.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHAL, Tania Franco. Poe: o poeta, o contista e o crítico. In **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-66.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

DORFLES, Gillo. **O dever das artes** (trad. Luigi Cabra). São Paulo: Martins Fontes, 1992 (Coleção A).

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário: teoria e aplicação**. São Paulo: Duas cidades, 1983.

FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1990.

FRIED, Micael. **Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot**. Cambridge, London: October, 1988.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Poesia e pintura: conjunção retórica. In: **Laokoon revisitado**. São Paulo: Edusp, 1994.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In: **Literatura e sociedade** (revista de teoria literária e literatura comparada), n°. 2. São Paulo: Edusp, 1997.

JOLLES, Andrés. O conto. In: **As formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

LANCELOTTI, Mario A. **De Poe a Kafka: para una teoria del cuento**. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitária, 1965.

LIMA, Herman. *O conto*. Salvador: UFBA, 1958.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da Literatura.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; São Paulo: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

LOPES, Edward. **Metáfora: da retórica à semiótica.** 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura In: **Literatura e sociedade** (revista de teoria literária e literatura comparada), n°. 2. São Paulo: Edusp, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MENDILOW, A.A. Artes temporais e artes espaciais In: **O tempo no romance.** Porto Alegre: Globo, 1972.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo.** São Paulo: Ática, 1994.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais.** São Paulo: Cultrix, 1982.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Literatura e outras artes In: **Teoria da Literatura.** Lisboa: Europa-América, 1971.

ANEXOS

1. Venha ver o pôr-do-sol

Lygia Fagundes Telles

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

Ele a esperava encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante.

— Minha querida Raquel.

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.

— Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele sorriu entre malicioso e ingênuo.

— Jamais, não é? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... quando você andava comigo, usava uns sapatões de sete léguas, lembra?

— Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? — perguntou ela, guardando o lenço na bolsa. Tirou um cigarro. — Hem?!

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

— Podia ter escolhido um outro lugar, não? — Abrandara a voz. — E que é isso aí? Um cemitério?

Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o portão de ferro, carcomido pela ferrugem.

— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo — acrescentou, lançando um olhar às crianças rodando na sua ciranda.

Ela tragou lentamente. Soprou a fumaça na cara do companheiro.

— Ricardo e suas idéias. E agora? Qual é o programa?

Brandamente ele a tomou pela cintura.

— Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar e te mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo.

Perplexa, ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.

— Ver o pôr-do-sol!... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso!... Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr-do-sol num cemitério...

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

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

— E você acha que eu iria?

— Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei, se pudéssemos conversar um pouco numa rua afastada... — disse ele, aproximando-se mais. Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. Aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta: não era nesse instante tão jovem como

aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. — Você fez bem em vir.

— Quer dizer que o programa... E não podíamos tomar alguma coisa num bar?

— Estou sem dinheiro, meu anjo, vê se entende.

— Mas eu pago.

— Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida. Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver um passeio mais decente, não concorda comigo? Até romântico.

Ela olhou em redor. Puxou o braço que ele apertava.

— Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber que tive meus casos. Se nos pilha juntos, então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas idéias vai me consertar a vida.

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

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

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

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

— É imenso, hem? E tão miserável, nunca vi um cemitério mais miserável, é deprimente — exclamou ela, atirando a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada. — Vamos embora, Ricardo, chega.

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

— Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre.

Delicadamente ele beijou-lhe a mão.

— Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo.

— É, mas fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.

— Ele é tão rico assim?

— Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro...

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente ficou envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram.

— Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra?

Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo.

— Sabe, Ricardo, acho que você é mesmo meio glingue-glongue... Apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele. Palavra que quando penso não entendo até hoje como agüentei tanto. Um ano!

— É que você tinha lido *A Dama das Camélias*, ficou assim toda frágil, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora?

— Nenhum — respondeu ela franzindo os lábios. Deteve-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: — *A minha querida esposa, eternas saudades.* — Fez um muxoxo. — Pois sim. Durou pouco essa eternidade.

Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido.

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

Ela aconchegou-se mais a ele. Bocejou.

— Está bem, mas agora vamos embora que já me diverti muito, faz tempo que não me divirto tanto, só mesmo um cara como você podia me fazer divertir assim.

— Deu-lhe um beijo rápido na face. — Chega, Ricardo, quero ir embora.

— Mais alguns passos...

— Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros! Olhou para trás — Nunca andei tanto Ricardo, vou ficar exausta.

— A boa vida te deixou preguiçosa? Que feio — lamentou ele empurrando a para a frente Dobrando esta alameda fica o jazigo da minha gente e de lá que se vê o pôr-do-sol.- E tomando a pela cintura. Sabe, Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por ai, de mãos dadas, fazendo tantos planos. Agora as duas estão mortas.

— Sua prima também?

— Também. Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, tão brilhantes.

— Vocês se amaram?

— Ela me amou. Foi a única criatura que... — Fez um gesto. — Enfim, não tem importância.

Raquel tirou-lhe o cigarro, tragou e depois devolveu-o.

— Eu gostei de você, Ricardo.

— E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?

Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.

— Esfriou, não? Vamos embora.

— Já chegamos, meu anjo. Aqui estão meus mortos.

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquiria a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre Os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapo de um manto que alguém colocara

sobre os ombros de Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba.

Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naquelas ruínas.

— Que triste que é isto, Ricardo. Nunca mais você esteve aqui?

Ele tocou na face da imagem recoberta de poeira.

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

Ela adiantou-se e espiou através das enferrujadas barras de ferro da portinhola. Na semi-obscuridade do subsolo, os gavetões se estendiam ao longo das quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento.

— E lá embaixo?

— Pois lá estão as gavetas. E, nas gavetas, minhas raízes. Pó, meu anjo, pó — murmurou ele. Abriu a portinhola e desceu a escada. Aproximou-se de uma gaveta no centro da parede, segurando firme na alça de bronze, como se fosse puxá-la. — A cômoda de pedra. Não é grandiosa?

Detendo-se no topo da escada, ela inclinou-se para ver melhor.

— Todas essas gavetas estão cheias?

— Cheias?... — Sorriu. — Só as que têm o retrato e a inscrição, está vendo? Nesta está o retrato da minha mãe, aqui ficou minha mãe - prosseguiu ele, tocando com as pontas dos dedos num medalhão esmaltado, embutido no centro da gaveta.

Ela cruzou os braços. Falou baixinho, um ligeiro tremor na voz.

— Vamos Ricardo, vamos.

— Você está com medo.

— Claro que não, estou é com frio. Suba e vamos embora, estou com frio!

Ele não respondeu. Adiantara-se até um dos gavetões na parede oposta e acendeu um fósforo. Inclinou-se para o medalhão frouxamente iluminado.

— A priminha Maria Camila. Lembro até do dia em que tirou esse retrato. Foi duas semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com uma fita azul e veio se exibir, estou bonita? Estou bonita?... — Falava agora consigo mesmo, doce e gravemente. — Não, não é que fosse bonita, mas os olhos... Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.

Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada.

— Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando...

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

— Pegue, dá para ver muito bem... — Afastou-se para o lado. — Repare nos olhos.

— Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... — Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. — Maria Camila, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... — Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. — Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti...

Um baque metálico decepcionou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou a olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso.

— Isto nunca foi o jazigo da sua família, seu mentiroso! Brincadeira mais cretina! - exclamou ela, subindo rapidamente a escada. — Não tem graça nenhuma, ouviu?

Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu uma volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás.

— Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou, torcendo o trinco. — Detesto este tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida!

— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois, vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo.

Ela sacudia a portinhola.

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

Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.

— Boa-noite, Raquel.

— Chega, Ricardo! Você vai me pagar!... — gritou ela estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. - Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! — exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela

argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não...

Voltado ainda para ela, Ricardo recuou até a porta e abriu os braços. Foi puxando as duas folhas escancaradas.

— Boa noite, meu anjo.

Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida.

— Não...

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrechocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:

— NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.

2. Natal na barca

Lygia Fagundes Telles

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. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.

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

Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem combinava mesmo com uma barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.

A caixa de fósforos escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentindo então alguns respingos no rosto, inclinei-me mais até mergulhar as pontas dos dedos na água.

— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.

— Mas de manhã é quente.

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Reparei que suas roupas (pobres roupas puídas) tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— De manhã esse rio é quente — insistiu ela, me encarando.

— Quente?

— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas? Desviei o olhar para o chão de largas tábuas gastas. E respondi com uma outra pergunta:

— Mas a senhora mora aqui perto?

— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era sereno.

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que eu devia ver um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem mas piorou de repente. Uma febre, só febre... Mas Deus não vai me abandonar.

— É o caçula?

Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo mas o olhar tinha a expressão doce.

— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.

Joguei o cigarro na direção do rio e o toco bateu na grade, voltou e veio rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo.

— E esse? Que idade tem?

— Vai completar um ano. — E, noutro tom, inclinando a cabeça para o ombro: — Era um menino tão alegre. Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... A última mágica que fez foi perfeita, vou voar! disse abrindo os braços. E voou.

Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços (os tais laços humanos) já ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante. E agora não tinha forças para rompê-los.

— Seu marido está à sua espera?

— Meu marido me abandonou.

Sentei-me e tive vontade de rir. Incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta porque agora não podia mais parar, ah! aquele sistema dos vasos comunicantes.

— Há muito tempo? Que seu marido...

— Faz uns seis meses. Vivíamos tão bem, mas tão bem. Foi quando ele encontrou por acaso essa antiga namorada, me falou nela fazendo uma brincadeira, a Bila enfeiou, sabe que de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito? Não tocou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda fez assim com a mão, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me deu um adeus através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora.

Olhei as nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido, via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos, aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma certa irritação me fez andar.

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei. E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...

Ela mudou a posição da criança, passando-a do ombro direito para o esquerdo. E começou com voz quente de paixão:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele! Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, se mostrasse só um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso.

Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tamanha sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim.

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto.

Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou atrás de mim:

— Estamos chegando — anunciou.

Apanhei depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir antes que ela descobrisse, correr para longe daquele horror. Diminuindo a marcha, a barca fazia uma larga curva antes de atracar. O bilheteiro apareceu e pôs-se a sacudir o velho que dormia:

— Chegamos!... Ei! chegamos!

Aproximei-me evitando encará-la.

— Acho melhor nos despedirmos aqui — disse atropeladamente, estendendo a mão.

Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e fez um movimento como se fosse apanhar a sacola. Ajudei-a, mas ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre.

— Acordou?!

Ela sorriu:

— Veja...

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

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando a sacola no braço.

Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa e acompanhei-a com o olhar até que ela desapareceu na noite.

Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim retomando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível. Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.

3. A caçada

Lygia Fagundes Telles

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros.

Uma mariposa levantou vô e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.

— Bonita imagem — disse ele.

A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.

— É um São Francisco.

Ele então voltou-se lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja.

Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.

— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado.

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

— Parece que hoje está mais nítida...

— Nítida? - repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. - Nítida, como?

— As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

— Não passei nada, imagine... Por que o senhor pergunta?

— Notei uma diferença.

— Não, não passei nada, essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido acrescentou, tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: — Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto... Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.

— Extraordinário...

A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar.

Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo.

— Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que se despregar, é capaz de cair em pedaços.

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

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. 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.

O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano.

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

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

— Não vejo diferença nenhuma.

— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

— Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

— Aquele pontinho ali no arco... A velha suspirou.

— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou, disfarçando um bocejo. Afastou-se sem ruído, com suas chinelas de lã.

Esboçou um gesto distraído: — Fique aí à vontade, vou fazer meu chá.

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu - conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos,

quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embaçado. Teria sido esse caçador?

Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas, detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça. Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco.

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem. Cerrou os olhos. 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... “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?”

Apertou o lenço contra a boca. A náusea. 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. “Antes do aproveitamento da tapeçaria...” — murmurou, enxugando os vãos dos dedos no lenço.

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?...

Saiu de cabeça baixa, as mãos cerradas no fundo dos bolsos. Parou meio ofegante na esquina.

Sentiu o corpo moído, as pálpebras pesadas. E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra.

Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? “Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. “Mas não estou louco.”

Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu acordo de si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo.

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: “Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...” Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue.

Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio! Enrolou-se nos lençóis. 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. Bastava soprá-la, soprá-la!

Encontrou a velha na porta da loja. Sorriu irônica:

— Hoje o senhor madrugou.

— A senhora deve estar estranhando, mas...

— Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho...

“Conheço o caminho” - murmurou, seguindo lívido por entre os móveis. 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 sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhadas. 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. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante.

Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?...

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.

4. Antes do baile verde

Lygia Fagundes Telles

O Rancho Azul e Branco desfilava com seus assistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres, debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo flutuar a capa encharcada de suor.

— Ele gostou de você — disse a jovem, voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. — O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?

A preta deu uma risadinha.

— Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião. E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira e pronto, não sai mais nada.

A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa de cabeceira. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas.

— Estou atrasadíssima, Lu! Essa fantasia é fogo... Tenha paciência, mas você vai me ajudar um pouquinho.

— Mas você ainda não acabou?

Sentando-se na cama, a jovem abriu sobre os joelhos o saíote verde. Usava biquíni e meias rendadas também verdes.

— Acabei o que, falta pregar tudo isso ainda, olha aí... Fui inventar um raio de pierrete difícil!

A preta aproximou-se, alisando com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel-crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.

— O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma onça se me atraso. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos.

— Tem tempo, sossega — atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam nos olhos. Levantou o abajur que tombou na mesinha. — Não sei como fui me atrasar desse jeito.

— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa? Tudo, menos perder o desfile!

— E quem está dizendo que você vai perder?

A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-se de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saiote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoulas que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saiote, fixando-a com pequenos movimentos circulares.

— Mas se tiver que pregar as lantejoulas em todo o saiote...

— Já começou a queixação? Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pinte, olha aí, que tal minha cara? Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal?

A mulher sorriu.

— Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde, você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito.

Num movimento brusco, a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

— Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde. Mas não precisa ficar me olhando, vamos, não pare, pode falar, mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu!

— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os óculos.

— Não faz mal — disse a jovem, limpando no lençol o excesso de cola que lhe escorreu pelo dedo. — Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro ninguém vai reparar, vai ter gente à beca. O que está me endoidando é este calor, não agüento mais, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente? Calor bárbaro!

A mulher tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa e baixou o tom de voz.

— Estive lá.

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa frigideira: A coroa do rei não é de ouro nem de prata...

— Parece que estou num forno — gemeu a jovem, dilatando as narinas porejadas de suor. — Se soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

— Mais leve do que isso? Você está quase nua, Tatisa. Eu ia com a minha havaiana, mas só porque aparece um pedaço da coxa o Raimundo implica. Imagine você então...

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

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.

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

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, Lu.

— Aquilo não é sono. É outra coisa.

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

— Quer?

— Tomei muita cerveja, se mistura dá ânsia.

A jovem despejou mais uísque no copo.

— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não borrou... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.

— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também não sei por que essa invenção de saiote bordado, as lantejoulas vão se desgrudar todas no aperto. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...

— Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa, taque-taque-taque-taque! Esse cara não pode esperar um pouco?

A mulher não respondeu. Ouvia com expressão deliciada a música de um bloco que passava já longínquo. Cantarolou em falsete: *Acabou chorando... acabou chorando...*

— No outro carnaval entrei num bloco de *sujos* e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.

— E eu na cama, podre de gripe, lembra? Neste quero me esbaldar.

— E seu pai?

Lentamente a jovem foi limpando no lenço as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. Voltou a afundar o dedo no pote.

— Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? — Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saio o dedal cintilante. — Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender.

— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!

— Pois está mesmo.

— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.

— Então não está.

A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo. Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas de plástico em formato de banana, esguichando água um na cara do outro. Interromperam a brincadeira para vaiar um homem que passou vestido de mulher, pisando para fora nos sapatos de saltos altíssimos. “Minha lindura, vem comigo, minha lindura!” — gritou o moleque maior, correndo atrás do homem. Ela assistia à cena com indiferença. Puxou com força as meias presas aos elásticos do biquíni.

— Estou transpirando feito um cavalo. Juro que, se não tivesse me pintado, metia-me agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.

— E eu não agüento mais de sede — resmungou a empregada, arregaçando as mangas do quimono. — Ai! uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça. No ano passado, ele ficou de porre os três dias, fui sozinha no desfile. Tinha um carro que foi o mais bonito de todos, representava um mar. Você precisava ver aquele monte de sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha pirata, tinha polvo, tinha tudo! Bem lá em cima, dentro de uma concha abrindo e fechando a rainha do mar coberta de jóias...

— Você já se enganou uma vez — atalhou a jovem. — Ele não pode estar morrendo, não pode. Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado. E hoje cedo até me reconheceu, ficou me olhando, me olhando e depois sorriu. Você está bem, papai?, perguntei e ele não respondeu, mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.

— Ele se fez de forte, coitado.

— De forte, como?

— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.

— Ih, como é difícil conversar com gente ignorante — explodiu a jovem, atirando no chão as roupas amontoadas na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida. — Você pegou meu cigarro?

— Tenho minha marca, não preciso dos seus.

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

— Ele estava se despedindo.

— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?

— Você mesma pergunta e não quer que eu responda. Não vou mentir, Tatisa.

A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Agachou-se mais, roçando os cabelos verdes no chão. Levantou-se, olhou em redor. E foi-se ajoelhando devagarinho diante da preta. Apanhou o pote de cola.

— E se você desse um pulo lá só para ver?

— Mas você quer ou não que eu acabe isto? — a mulher gemeu exasperada, abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. — O Raimundo tem ódio de esperar, hoje ainda apanho!

A jovem levantou-se. Fungou, andando rápida num andar de bicho na jaula. Chutou um sapato que encontrou no caminho.

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

— Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que tenho ajudado muito, sim senhora, como não? Todos esses meses quem é que tem aguentado o tranco? Não me queixo, porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje não! Até que estou fazendo muito aqui plantada quando devia estar na rua.

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se no espelho. Beliscou a cintura.

— Engordei, Lu.

— Você, gorda? Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem onde pegar. Ou tem?

Ela ensaiou com os quadris um movimento lascivo. Riu. Os olhos animaram-se:

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.

— Também já me fantasiei de pierrô. Mas faz tempo.

— Vem num tufão, viu que chique?

— Que é isso?

— É um carro muito bacana, vermelho. Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu, você não vê que... — Passou ansiosamente a mão no pescoço. — Lu, Lu por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...

— Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até a calçada.

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?

A preta sacudiu o saiote e examinou-o a uma certa distância. Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.

— Falta só um pedaço.

— Um dia mais...

— Vem me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai num instante.

Agora ambas trabalhavam num ritmo acelerado, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, curvo como uma asa verde, pesada de lantejoulas.

— Hoje o Raimundo me mata — recomeçou a mulher, grudando as lantejoulas meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa molhada. Ficou com a mão parada no ar. Você não ouviu?

A jovem demorou para responder.

— O quê?

— Parece que ouvi um gemido.

Ela baixou o olhar.

— Foi na rua.

Inclinaram as cabeças irmanadas sob a luz amarela do abajur.

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

A empregada empertigou-se, triunfante.

— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando. Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não. — O crisântemo caiu enquanto ela sacudia a cabeça. Prendeu-o com um grampo que abriu entre os dentes. — Perder esse desfile? Nunca! Já fiz muito — acrescentou sacudindo o saiote. — Pronto, pode vestir. Está um serviço porco, mas ninguém vai reparar.

— Eu podia te dar o casaco azul — murmurou a jovem, limpando os dedos no lençol.

— Nem que fosse para ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não.

Levantando-se de um salto, a moça foi até a garrafa e bebeu de olhos fechados mais alguns goles. Vestiu o saiote.

— Brrrr! Esse uísque é uma bomba — resmungou, aproximando-se do espelho. — Anda, venha aqui me abotoar, não precisa fica aí com essa cara. Sua chata.

A mulher bateu os dedos por entre o tule.

— Não acho os colchetes.

A jovem ficou diante do espelho, as pernas abertas, a cabeça levantada. Olhou para a mulher através do espelho:

— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, ele estava dormindo.

— Pode ser que me enganasse mesmo.

— Claro que se enganou. Ele estava dormindo.

A mulher franziu a testa, enxugando na manga do quimono o suor do queixo. Repetiu como um eco:

— Estava dormindo, sim.

— Depressa, Lu, faz uma hora que está com esses colchetes!

— Pronto — disse a outra, baixinho, enquanto recuava até a porta.

— Não precisa mais de mim, não é?

— Espera! — ordenou a moça perfumando-se rapidamente. Retocou os lábios, atirou o pincel ao lado do vidro destapado. — Já estou pronta, vamos descer juntas.

— Tenho que ir, Tatisa!

— Espera, já disse que estou pronta — repetiu, baixando a voz. — Só vou pegar a bolsa...

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.

No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. Foi a preta quem primeiro se moveu. A voz era um sopro:

— Quer ir dar uma espiada, Tatisa?

— Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão. O som prolongado de uma buzina se fragmentou lá fora. Subiu poderoso o som do relógio. Brandamente a empregada desprendeceu-se da mão da jovem. Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.

— Lu! Lu! — a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. — Espera aí, já vou indo!

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la.

5. Verde lagarto amarelo

Lygia Fagundes Telles

Ele entrou no seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido.

— Rodolfo! Onde está você?... Dormindo? — perguntou quando me viu levantar da poltrona e vestir a camisa. Baixou o tom de voz. — Está sozinho?

Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho.

— Estava lendo.

— Dostoievski?

Fechei o livro. Nada lhe escapava.

— Queria lembrar uma certa passagem... Só que está quente demais, acho que este é o dia mais quente desde que começou o verão.

Ele deixou a pasta na cadeira e abriu o pacote de uvas, trouxera um pacote de uvas roxas.

— Estavam tão maduras, olha só que beleza — disse tirando um cacho e balançando-o no ar como um pêndulo. — Prova! Está uma delícia.

Com um gesto casual, atirei meu paletó em cima da mesa, cobrindo o rascunho de um conto que começara naquela manhã.

— Já é tempo de uvas? — perguntei colhendo um bago. Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa, sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Vareei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.

— Trouxe também uma coisa... Mostro depois.

Encarei-o. Quando ele sorria ficava menino outra vez. Seus olhos tinham o mesmo brilho úmido das uvas.

— Que coisa?

— Mas se eu já disse que é surpresa! Mostro depois.

Não insisti. Conhecia de sobra aquela antiga expressão com que vinha me anunciar que tinha algo escondido no bolso ou debaixo do travesseiro. Acabava sempre por me oferecer seu tesouro: a maçã, o cigarro, a revistinha pornográfica, o pacote de suspiros, mas antes ficava algum tempo me rondando com esse ar de secreto deslumbramento.

— Vou fazer um café — anunciei.

— Só se for para você, tomei há pouco na esquina.

Era mentira. O bar da esquina era imundo e para ele o café fazia parte de um ritual nobre, limpo. Dizia isso para me poupar, estava sempre querendo me poupar.

— Na esquina?

— Quando comprei as uvas...

Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas.

— Mamãe achava que seus olhos eram cor-de-violeta.

— Cor-de-violeta?

— Foi o que ela disse à tia Débora, meu filho Eduardo tem os olhos cor-de-violeta...

Ele tirou o paletó. Afrouxou a gravata.

— Como é que são olhos cor-de-violeta?

— Cor-de-violeta — eu respondi abrindo o fogareiro.

Ele riu apalpando os bolsos do paletó até encontrar o cigarro. Concentrou-se.

— Meu Deus, tinha um canteiro de violetas no jardim de casa... Não eram violetas, Rodolfo?

— Eram violetas.

— E uma parreira, lembra? Nunca conseguimos um cacho maduro daquela parreira - disse amarfanhando com um gesto afetoso o papel das uvas. - Até hoje não sei se eram doces. Eram doces?

— Também não sei, você não esperava amadurecer.

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

— A Ofélia quer que você almoce domingo com a gente. Ela releu seu romance e ficou no maior entusiasmo, gostou ainda mais do que da primeira vez, você precisa ver com que interesse analisou as personagens, discutiu os detalhes.

— Domingo já tenho um compromisso - eu disse enchendo a chaleira de água.

— E sábado? Não me diga que sábado você também não pode...

Aproximei-me da janela. O sopro do vento era ardente como se a casa estivesse no meio de um braseiro. Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia

amarfanhar a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem de vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada! Fecho os olhos. Está amanhecendo e o sol está longe, tem brisa na campina, cascata, orvalho gelado deslizando na corola, chuva fina no meu cabelo, a montanha e o vento, todos os ventos soprando. Os ventos. Vazio. Imobilidade e vazio. Se eu ficar assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor, se eu ficar assim um instante, sem pensamento, sem corpo...

— E sábado? Ela quer fazer aquela torta de nozes que você adora.

— Cortei o açúcar, Eduardo.

— Mas saia um pouco do regime, você emagreceu, não emagreceu?

— Ao contrário, engordei. Não está vendo? Estou enorme.

— Não é possível! Assim de costas você me pareceu tão mais magro, palavra que eu já ia perguntar quantos quilos você perdeu.

Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoril da janela e abri os olhos que ardiam, o sal do suor é mais violento do que o sal das lágrimas. “Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...” Minha mãe não usava a palavra suor que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras, das belas imagens. Delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como nos vestia. Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra e não se conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Eu não. Com a maior facilidade me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Não queria suar, não queria, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdeada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais.

— Na noite passada sonhei com nossa antiga casa - disse ele aproximando-se do fogareiro. Destapou a chaleira, espiou dentro. Tapou-a de novo. — Não me lembro bem mas parece que a casa estava abandonada, foi um sonho estranho.

— Também sonhei com a casa mas já faz tempo — eu disse. Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário. Tirei as xícaras.

— Mamãe apareceu no seu sonho? - perguntou ele.

— Apareceu. O pai tocava piano e mamãe...

Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.

— Ela estava viva?

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

— Estava viva, Rodolfo?

— Não, era uma valsa póstuma — eu disse colocando na frente dele a xícara perfeita. Reservei para mim a que estava rachada. — Está reconhecendo essa xícara?

Ele tomou-a pela asa. Examinou-a. Sua fisionomia iluminou-se com a graça de um vitral varado pelo sol.

— Ah!... as xicrinhas japonesas. Sobraram muitas ainda? O aparelho de chá, o faqueiro, os cristais e os tapetes tinham ficado com ele. Também os lençóis bordados, obriguei-o a aceitar tudo. Ele recusava, chegou a se exaltar, “não quero, não é justo, não quero! Ou você fica com a metade ou então não aceito nada! Amanhã você pode se casar também...” Nunca, respondi. Moro só, gosto da casa sem nenhum enfeite, quanto mais simples melhor. Ele parecia não ouvir uma só palavra enquanto ia amontoando os objetos em duas porções, “olha, isto você leva que estava no seu quarto...” Tive de recorrer à violência. Se você teimar em me deixar essas coisas, assim que você virar as costas jogo tudo na rua! Cheguei a agarrar uma jarra, no meio da rua! Ele empalideceu, os lábios trêmulos. “Você jamais faria isso, Rodolfo. Cale-se, por favor, que você não sabe o que está dizendo.” Passei as mãos na cara ardente. E a voz da minha mãe vindo das cinzas: “Rodolfo, por que você há de entristecer seu irmão? Não vê que ele está sofrendo? Por que você faz assim?!” Abracei-o. Ouça Eduardo, sou um tipo mesmo esquisito, você está farto de saber que sou meio louco. Não quero mesmo nada, não sei explicar mas não quero, está me entendendo? Leve tudo à Ofélia, presente meu. Não posso dar a vocês um presente de casamento? Para não dizer que não fico com nada, olha... está aqui, pronto, fico com essas xícaras!

— Fina como casca de ovo — disse ele batendo com a unha na porcelana. — Ficavam na prateleira do armário rosado, lembra? Esse armário está na nossa saleta.

Despejei água fervente na caneca. O pó de café foi se diluindo resistente, difícil. Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?

— E Ofélia? Para quando o filho?

Ele apanhou a pilha de jornais velhos que estavam no chão, ajeitou-a cuidadosamente e esboçou um gesto de procura, devia estar sentindo falta de um lugar certo para serem guardados os jornais já lidos. Teve uma expressão de resignado bom humor, mas então a desordem do apartamento comportava um móvel assim supérfluo? Enfiou a pilha na prateleira mais vazia da estante e voltou-se para mim. Ficou seguindo-me com o olhar enquanto eu procurava no armário debaixo da pia a lata onde devia estar o açúcar. Uma barata fugiu atarantada, escondendo-se debaixo de uma tampa de panela e logo uma outra maior se despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo. Mas a fresta era estreita demais e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humano desespero na procura de um abrigo. Abri a lata de açúcar e esperei que ele dissesse que havia um novo sistema de acabar com as baratas, era fácilimo, bastava chamar pelo telefone e já aparecia o homem de farda cáqui e bomba em punho e num segundo pulverizava tudo. Tinha em casa o número do telefone, podia me dar, nem baratas nem formigas.

— No próximo mês, parece. Está tão lépida que nem acredito que esteja nas vésperas - disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos. — E adivinha agora quem vai ser o padrinho.

— Que padrinho?

— Do meu filho, ora!

— Não tenho a menor idéia.

— Você.

Minha mão tremia como se ao invés de açúcar eu estivesse mergulhando a colher em arsênico. Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar.

— Não faz sentido, Eduardo. Não acredito em Deus, não acredito em nada.

— E daí? — perguntou ele, servindo-se de mais açúcar. Atraiu-me quase num abraço. — Fique tranquilo, eu acredito por nós dois.

Tomei de um só trago o café amargo. Uma gota de suor pingou no pires. Passei a mão pelo queixo. Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era ser amável? Um casal

amabilíssimo. A pretexto de aquecer o café, fiquei de costas e então esfreguei furtivamente o pano de prato na cara.

— Era essa a surpresa? — perguntei e ele olhou-me com inocência. Repeti a pergunta: — A surpresa! Quando chegou você disse que...

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

Era exatamente a expressão da minha mãe quando vinha me preparar para uma boa notícia. Rondava, rondava e ficava observando-me reticente, saboreando o segredo até o momento em que não resistia mais e contava. A condição era invariável: “Mas você vai me prometer que não vai comer nenhum doce durante uma semana, só uma semana!”

E se ele fosse morar longe? Podia se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, olhando-me. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse. Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre fazer tudo muito melhor do que eu, melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, malvestido, malcheiroso. Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho. Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor. Às vezes, escondia-me no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem e ficava rindo por entre lágrimas. Engatinhava ainda quando saía à minha procura, farejando meu rastro. — Rodolfo, não faça seu irmãozinho chorar, não quero que ele fique triste!” Para que ele não ficasse triste, só eu soube que ela ia morrer. “Você já é grande, você deve saber a verdade — disse meu pai olhando reto nos meus olhos. — É que sua mãe não tem nem... — Não completou a frase. Voltou-se para a parede e ali ficou de braços cruzados, os ombros curvos. — Só eu e você sabemos. Ela desconfia mas de jeito nenhum quer que seu irmãozinho saiba, está entendendo?” Eu entendia. Na, sua última festa de aniversário ficamos reunidos em redor da cama. “Laura é como o rei daquela história - disse meu pai, dando-lhe de beber um gole de vinho. — Só que, ao invés de transformar tudo em ouro, quando toca nas coisas, transforma tudo em beleza.” Com os

olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocas-se com um pouco de amor. Mas ela só via o broche, um caco de vidro que Eduardo achou no quintal e enrolou em fiozinhos de arame formando um casulo, “mamãezinha querida, eu que fiz para você!” Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?...

— Esqueci de oferecer biscoitos, olha aí, você gosta — eu disse tirando a lata do armário.

— É sua empregada quem faz?

— Minha empregada só vem uma vez por semana, comprei na rua — acrescentei e lancei-lhe um olhar. Que surpresa era essa agora? O que é que eu devia decidir? Eu devia decidir, ele disse. Mas o quê? Interpelei-o: — Que é que você está escondendo, Eduardo? Não vai me dizer?

Ele pareceu não ter ouvido uma só palavra. Quebrou a cinza do cigarro no cinzeiro, soprou o pouco que lhe caiu na calça e inclinou-se para os biscoitos.

— Ah!... rosquinhas. Ofélia aprendeu a fazer sequilhos no caderno de receitas da mamãe mas estão longe de ser como aqueles...

Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. Eu tinha tomado chá. Chá. Dei uma volta em redor dele. O Júlio já está na esquina esperando, avisei. Veio me dizer que tem de ser agora. Ele então se levantou, calçou a sandália, tirou o relógio de pulso e a correntinha do pescoço. Dirigiu-se para a porta com uma firmeza que me espantou. Vi-o ensangüentado, a roupa em tiras. Você é menor, Eduardo, você vai apanhar feito cachorro! Ele abriu os braços. “E daí? Quer que a turma me chame de covarde?” Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido, tomando o seu chocolate e comendo sequilhos. Tinha a boca cheia quando ouvi a voz da minha mãe chamando: “Rodolfo, Rodolfo!” Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo.

— Procurei seu romance em duas livrarias e não encontrei, queria dar a uns amigos. Está esgotado, Rodolfo? O vendedor disse que vende demais.

— Exagero. Talvez se esgote mas não já.

A boca cheia de sequilhos e o suor escorrendo por todos os poros, escorrendo. A voz da minha mãe insistiu enérgica: “Rodolfo, você está me ouvindo? Onde está o Eduardo?!”

Entrei no quarto dela. Estava deitada, bordando. Assim que me viu, sua fisionomia se confrangeu. Deixou o bordado e ficou balançando a cabeça, — “Mas filho, comendo de novo?! Quer engordar mais ainda? — Suspirou, dolorida. - Onde está seu irmão?” Encolhi os ombros, não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. “Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hein?!...” Desci a escada comendo o resto dos sequilhos que escondi nos bolsos. O silêncio seguiu-me descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado. Parei de mastigar. E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não! Encontrei-o sentado na sarjeta, a camisa rasgada, um arranhão fundo na testa. Sorrii palidamente. Ofegava. Júlio tinha acabado de fugir. Cravei o olhar no seu peito. Mas ele não usou o canivete? perguntei. Apoiando-se na árvore, levantou-se com dificuldade, tinha torcido o pé. “Que canivete?...” Baixando a cabeça que latejava, inclinei-me até o chão. Você não pode andar, eu disse, apoiando as mãos nos joelhos. Vamos, monta em mim. Ele obedeceu. Estranhei; era tão magro, não era? Mas pesava como chumbo. O sol batia em cheio em nós enquanto o vento levantava as tiras da sua camisa rasgada. Vi nossa sombra no muro, as tiras se abrindo como asas. Enlaçou-me mais fortemente, encostou o queixo no meu ombro e teve um breve soluço, “que bom que você veio me buscar...”

— Seu novo livro? — perguntou ele na maior excitação. Encontrara o rascunho em cima da mesa. — Posso ler, Rodolfo? Posso?

Tirei-lhe as folhas das mãos e fechei-as na gaveta. Era o que me restara: escrever. Será possível que ele também?...

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

Ele então apanhou a pasta e sorriu.