

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CLÁUDIA AYUMI ENABE

**À sombra dos velhos sobrados:
o amor em decadência nos contos de Lygia Fagundes Telles**

São Paulo

2022

CLÁUDIA AYUMI ENABE

**À sombra dos velhos sobrados:
o amor em decadência nos contos de Lygia Fagundes Telles**

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. André Luis Rodrigues.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

E56? Enabe, Cláudia Ayumi
À sombra dos velhos sobrados: o amor em decadência nos contos de Lygia Fagundes Telles / Cláudia Ayumi Enabe; orientador André Luis Rodrigues - São Paulo, 2022.
110 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. amor. 2. decadência. 3. contos. 4. literatura brasileira . 5. Lygia Fagundes Telles. I. Rodrigues, André Luis, orient. II. Título.

À Lygia Fagundes Telles e ao professor Alfredo Bosi (*in memoriam*).

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Cláudia Ayumi Enabe

Data da defesa: 20/12/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): André Luis Rodrigues

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, ____/____/____



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: ENABE, Cláudia Ayumi

Título: À sombra dos antigos sobrados: o amor em decadência nos contos de Lygia Fagundes Telles

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 20/12/2022

Banca examinadora

Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos

Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Mario Luiz Frungillo

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Agradecimentos

Esta dissertação foi escrita em meio à turbulência. E eu não estaria exagerando ao afirmar que foi o amor, em suas diversas manifestações, que tornou possível a conclusão desse trabalho de pesquisa. Foram os encontros, e não os desencontros, que encheram a minha vida da estabilidade e da poesia necessária para que um projeto sobre o amor fosse concluído. Descobri, sobretudo diante das adversidades, que reconhecer uma *poiesis* na experiência cotidiana é fundamental para quem se propõe a perscrutar o coração do discurso literário.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, professor André Luis Rodrigues, que esteve ao meu lado nesses que foram os momentos mais desafiadores da minha vida, tanto no labor da pesquisa quanto nas batalhas da vida comum. O professor André tem o dom de ensinar aos seus alunos o mais fundamental. Entre essas valiosas lições que carrego comigo nos anos de convivência com esse mestre, está a generosidade. Sou profundamente grata pela orientação, pelos conselhos, pela confiança depositada em mim e, principalmente, pela amizade, essa que é uma das mais belas e verdadeiras formas de amor.

Ao professor Erwin Torralbo Gimenez, grande amigo, pelas conversas, pelas risadas, pelo encorajamento e pelos ensinamentos, além das valiosas observações sobre os caminhos do projeto em meu exame de qualificação. Foi durante o semestre de PAE, orientada pelo professor Erwin, que aprendi os desafios da docência (e coordenação!) no ensino superior, e me senti ainda mais estimulada a encará-los.

Ao professor Ivan Marques, pela leitura atenta e cuidadosa do meu trabalho, além das fontes constantes de inspiração que o seu trabalho me proporciona desde muito jovem, quando eu, meio adolescente meio criança, assistia ao programa *Entrelinhas*, na TV Cultura.

Aos professores Cleusa Pinheiro Passos (USP) e Mário Luiz Frungillo (UNICAMP), que gentilmente aceitaram participar da minha banca de defesa, e muito contribuíram para o aprimoramento desse trabalho, tornando o momento da defesa uma travessia de grande aprendizado.

Aos professores Simone Rossinetti Rufinoni e Murilo Marcondes de Moura. Mesmo de longe, sempre me senti muito apoiada por ambos, como amigos que olhassem por mim e me incentivassem constantemente a seguir em frente.

Aos funcionários do setor de pós-graduação da FFLCH/USP, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e da Biblioteca Florestan Fernandes, especialmente na pessoa do Lucas Toriani, minha imensa gratidão pela paciência, apoio e incentivo em tempos muito difíceis.

Aos meus amigos do Grupo de Estudos e Pesquisas em Ficção Brasileira pelas discussões instigantes, pelas conversas, pelo companheirismo e pela diversão. Sem as trocas que os nossos encontros me proporcionaram, muito deste trabalho não seria o que é.

Aos meus colegas do PPGLB/USP e companheiros de tantos projetos: Amanda Angelozzi e Fernando Borsato, pelo compromisso, pela parceria e por acreditarem na construção de um legado maior.

Ao professor Marcus Vinicius Mazzari, um dos meus melhores amigos. Que esteve, desde o meu primeiro ano da graduação (e até antes, quando eu era apenas sua leitora), sempre comigo. Mazzari me ensinou que a vida pode ser imensamente rica, como no *Lazarillo de Tormes* ou nos *Anos de aprendizagem de Wilhem Meister*. Com ele, aprendi que estamos sempre em formação.

À Larissa Shimizo, amiga querida, irmã por amor: “porque enquanto eu tiver uma casa, você sempre terá uma também, e se nós duas estivermos ao relento, damos o nosso jeito”.

Aos meus amigos queridos, com quem ando de mãos dadas: Ana Paula Salviatti, Anderson Godo, Antonio Abello, Beatriz Teixeira, Fernanda Barbosa, Giovana Cristiano, José Roberto Homeli, Karina Okamoto, Marcos Moraes, Mirna Félix e Rafaela Thomé. A todos, meu carinho e gratidão. Por muitos encontros e muitas risadas!

À minha família: aos meus tios, Aparecida Toyomi e Ricardo Tanabe, por viverem o amor, e tornarem o mundo um lugar melhor. Por serem pessoas maravilhosas em todos os sentidos possíveis. À minha figurinha, Bruna Tanabe, pela diversão, pelas brincadeiras e pela admiração, hoje e sempre.

À dona Gracinda e ao seu Pedro, vovó e vovô, de quem eu gosto de ouvir histórias e para quem gosto de contar. À Rosana e ao Sergio, minha família expandida.

E o mais essencial, ao Pedro Gonçalo Ventura Alves de Souza, que é quem melhor entende de amor, porque o vive em cada ato. Sem ele, nenhum discurso sobre amor faria sentido. Obrigada por me oferecer a serenidade necessária para que eu realmente possa experimentar a magnitude desse sentimento tão poderoso.

Por último, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que garantiu a possibilidade de essa pesquisa ser efetivada por meio da concessão de uma bolsa, desde o meu ingresso no mestrado.

“Esses fragmentos têm alguma ligação entre si?”, perguntou-me um leitor. Respondi que são fragmentos do real e do imaginário aparentemente independentes mas há um sentimento comum costurando uns aos outros no tecido das raízes. Eu sou essa linha.

(Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*)

Resumo

Este trabalho delinea uma poética para a contística de Lygia Fagundes Telles por meio de uma leitura analítico-interpretativa de alguns contos que representam linhas de força em sua produção literária. Procura-se confirmar a hipótese de que a obra da autora se constitui por uma crise, a qual transforma profundamente a vida social e acomete a existência dos sujeitos. Estes são integrantes de uma realidade que se desfigurou, não conseguindo se situar no presente, nem compreender quais são os rumos do futuro. Diante desse “desconcerto do mundo”, as criações lygianas encontram-se numa constante busca por referências capazes de substituir as fantasmagorias do passado – instituições, como o casamento, que perderam a contundência em um mundo de sentidos múltiplos. Uma aparente resolução para esse desterro temporal situa-se nas tramas enamoradas, mas uma disforia persistente nessa ficção comprova que o amor apenas aprofunda a incerteza existencial. Amar não parece um evento capaz de provocar a união entre os fragmentos da existência destroçada, pois acentua as disjunções. Como uma ilusão conciliadora perseguida pelas personagens de Lygia Fagundes Telles, o enamoramento parece corresponder a um importante mecanismo para a construção de seu mundo ficcional, ao iluminar os vários dilemas cultivados por esses indivíduos despidos de qualquer convicção. O amor seria uma forma de exercício de linguagem, empregada para narrar essa terra devastada, já que o enamorado é aquele que “não para de correr dentro de sua própria cabeça, de empreender novos caminhos e de intrigar contra si mesmo” (BARTHES, 2018, p. 15). Esta investigação pretende desvelar as formas pelas quais o discurso enamorado revela a decadência dessa paisagem fictícia, em uma chave de negatividade que se vincula intimamente à pesquisa sobre a reconfiguração da vida nas grandes urbes brasileiras a partir dos anos de 1940.

Palavras-chave: amor; decadência; contos; Literatura Brasileira; Lygia Fagundes Telles.

Abstract

This work elaborates an analysis and an interpretation of Brazilian author Lygia Fagundes Telles' short stories based on the hypothesis that her fictional world is constituted by a crisis of social life, which interferes in individual's existence. As part of an obsolete historical and social scenario, her character cannot understand the present or find paths to the future. Once solid institutions like marriage, family and religion have lost their meanings, Lygia's fictional world is inhabited by creatures in a quest for new truths that would be able to recover their feeling of community. A response to this shared despair appears to be the narrative of romantic plots, but it is found that they mostly deepen the existential crisis which consumes the characters. Lygia's short stories often shows the reader that love is incapable of reunite the pieces of a broken identity, because it enhances the distinctions between one and another. Love would operate in the narrative by revealing the decadency in Lygia's fictional scenario. Although an illusion of conciliation, Lygia's plots search love as an important mechanism to build a fictional discourse situated in Brazil's largest city after 1940.

Keywords: love; decadency; short story; Brazilian Literature; Lygia Fagundes Telles.

Sumário

Introdução.....	13
1. Uma poética para o conto: o <i>jardim selvagem</i> de Lygia Fagundes Telles.....	25
2. O amor em disciplina	45
2.1. “Antes do baile verde”: a intriga prismática.....	46
2.2. “A estrutura da bolha de sabão”: a intriga-teoria.....	59
2.3. “A sonata”: a intriga em <i>fortíssimo</i>	69
3. Insetos, anões e outras criaturas de porões e sobrados.....	78
3.1. “As formigas”: a intriga do inquietante	79
3.2. “O anão de jardim”: a intriga como avesso	93
Considerações finais.....	104
Referências bibliográficas	106
Obras da autora.....	106
Entrevistas e depoimentos da autora	106
Bibliografia específica sobre Lygia Fagundes Telles.....	106
Bibliografia geral.....	108

Introdução

Um grande crítico observa no conto uma *vocação* contemporânea: “O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea.” (BOSI, 1975, p. 7). A frase de Alfredo Bosi corre o risco de se tornar polêmica entre os que se dedicam a estudar as formas literárias na chamada “contemporaneidade”. Por mais que a afirmação seja mediada por um “a seu modo”, as volumosas publicações de romances parecem enfraquecer o diagnóstico entre os escritos que se publicam no tempo presente. No entanto, deve-se atentar à procura implicada por essa afirmação, a qual apresenta algo como “o espírito” ou “o modo” da narrativa contemporânea, que, segundo o autor de *Dialética da colonização* e tantos outros títulos fundamentais, encontrava-se na forma breve. Com isso, o crítico parece detectar que os traços formais do conto se afinam às inquietudes do presente, nomeado por tantos e diversos títulos: contemporâneo, pós-moderno, atual... Ainda se estão por escrever as historiografias das produções literárias que se sucederam ao impacto dos modernismos, assim como se está ainda por definir um nome que possibilite distinguir e demarcar essa sucessão. No entanto, agrupar sob um mesmo nome a produção concebida depois ou fora dos movimentos da modernidade artística revela-se um equívoco diante da multiplicidade de poéticas, cujas linhas de força ainda precisam ser traçadas pelas leituras críticas que se dedicarem à investigação de escritas percebidas como obscuras, ou mesmo obscurecidas pela sombra do que veio antes. A essa obliteração, os sobrados de Lygia Fagundes Telles fornecem bela metáfora: as imagens de um passado opulento impedem que os personagens se sintam parte de um presente, tornando-os seres diacrônicos, divididos entre o sonho da ancestralidade e o presente de desencanto, pois este representa o contato mais direto com o *real*, instância que não depende dos movimentos subjetivos para se firmar nas situações.

É também Alfredo Bosi, no início de sua antologia fundamental, *O conto brasileiro contemporâneo*, quem afirma, como outros críticos, que o conto se erige a partir das *situações*. Definir teoricamente a contística por sua visada situacional consegue envolver tanto a *forma simples* estudada por André Jolles e Vladimir Propp, quanto a estrutura dupla descrita por Ricardo Piglia em autores como Kafka, Borges e Edgar Allan Poe. Essa definição prova-se funcional quando serve ainda para abranger formas diferentes, mas que ainda podem ser reunidos por um mesmo olhar teórico, quando lidas a partir dessa substância comum. Todavia, o autor não se permite enganar por essa característica unificante, nem confundir o tradicional com o moderno. Pelo contrário,

reconhecer o conto como narrativa de um acontecimento torna-o forma das mais contundentes para a literatura de certa *contemporaneidade*, lembrando que esta palavra é um relativismo: “Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e de um discurso que os amarra.” (ibid, p. 8). Hoje, os escritores que Alfredo Bosi reunia em seu livro não podem ser chamados exatamente de contemporâneos. Grande parte, inclusive a autora estudada neste trabalho, faleceram, enquanto outros estão vivos e em avançada idade. Ainda alguns foram alçados ao chamado *cânone*. Esses contistas que, em 1975, Bosi chama de “contemporâneos” não estão criando suas respectivas literaturas a partir da matéria do tempo presente, por mais que permaneçam contundentes. Essa talvez seja uma das belezas maiores da escrita literária: a palavra continua a significar intensamente mesmo com o correr dos anos. Deve-se sublinhar, porém, que são outras as urgências da forma e do conteúdo atualmente. Esses escritores reunidos na antologia de Alfredo Bosi constituem um grupo que produziu literatura brasileira, e precisa ser estudado em suas poéticas individuais, assim como uma coletividade de “um tempo e de um país”¹. Por esse ponto de vista, talvez o título “contemporâneo” *possa parecer* impróprio passadas décadas para nomear esse grupo de escritores brasileiros que estiveram ativos especialmente entre os anos de 1950-1980.

Por outro lado, o livro de Alfredo Bosi sobre o chamado “conto contemporâneo” imbuí-se de especial importância, pois se esforça em ler no *kairós* – neste instante de especial significação – essas narrativas breves publicadas por escritores tão diferentes uns dos outros, quanto Murilo Rubião, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles. A partir dessa leitura, *contemporâneo* assume um sentido que remete diretamente à circunstância, como se fosse resultado de uma disposição estética e histórica do momento. Isto é, os contos são *contemporâneos* porque se dirigem especialmente (mesmo que não especificamente) ao tempo em que foram redigidos. Se é possível chamar um tanto vagamente de *moderno* ou *modernista* produções tão diferentes publicadas entre 1922 e 1945, sente-se a relativa ausência de uma visão orgânica sobre as ficções que vêm à tona entre os decênios de 1950-1970, 1980-2000, e assim por diante. O problema

¹ Formulação tomada à Machado de Assis, repetida reiteradamente por Lygia Fagundes Telles, advinda da célebre publicação “Notícias da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”: “O que deve se exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2015, p. 1184, vol 3).

assume ainda outra dimensão quando se considera que a historiografia literária² somente revela sua verdadeira pertinência ao se fundamentar em pesquisas que se detenham nas singularidades da produção literária de um determinado escritor, independentemente da linha seguida na análise e interpretação do texto (literatura comparada, crítica genética, estilística...). No caso da literatura, a diacronia não se estabelece sem a sincronia, enquanto esta última se mostra dotada de certa autonomia em relação à primeira. A prova dessa formulação está na possibilidade de se investigar uma literatura contemporânea em seus traços individuais, mas ser quase impossível escrever uma história da literatura sem que tenha primeiro se recolhido as singularidades da produção de um *corpus*. Deve-se ressaltar que sincrônico não significa estudar os textos no instante em que são escritos ou publicados, mas sim lê-los a partir de suas características e de sua significação no presente³.

Carlos Drummond de Andrade retrata a confusão entre tempo e substância humana no verso: “Que século, meu Deus! – exclamaram os ratos e começaram a roer o edifício”. Lygia Fagundes Telles cita essa composição drummondiana em um de seus principais contos, “Seminário dos ratos”, do livro homônimo de 1977. Dentre os escritores reunidos por Alfredo Bosi em sua antologia, a mais profícua na narrativa breve foi a autora de *Ciranda de Pedra* (1954). A eleição do conto como principal expressão literária remete a esse “destino da ficção brasileira contemporânea”. Essa vocação para uma *Blitzkrieg*, estratégica e eficaz como a guerra repentina, posiciona Lygia Fagundes Telles entre os grandes criadores que sucederam, com rupturas e continuidades, o fenômeno que se estendeu de 1922 a 1945, moderno ou modernista. A escritura lygiana encontra-se, junto a outros ficcionistas como Rubens Fonseca e Sérgio Sant’Anna, em um espaço indefinido e pouco explorado pela crítica. Uma leitura que procure situar o processo poético pelo qual se cria a ficção lygiana anseia também, de algum modo, em pensar um contexto histórico, literário e social que permitia a outras obras, muito distintas, despontarem, sem que se sacrifique, com isso, o percurso individual do artista e da obra. Contudo, não se pode não pensar em conjunto quando se trata de um período

² Com isso, penso em na historiografia literária como uma disciplina ou um campo que associe os estudos literários aos movimentos da história. Não se trata da simples reunião de escritores em um “compêndio” temporal que apague as diferenças entre eles, como frequentemente acontece nos materiais voltados ao ensino básico.

³ Esse privilégio da sincronia pode ainda ser percebido em movimentos como o da estética da recepção, formulada por Hans Robert Jauss (*Die Rezeptionästhetik*), em que se privilegia o ato de leitura na configuração do sentido.

em que tantos escritores estreiam. Trata-se também de um intenso momento para o crescimento e disseminação da chamada *mass media*, entre outras possibilidades de reprodutibilidade técnica que ampliam o entretenimento de massa, culminando em um confronto entre a literatura e outras formas de arte, como o cinema, que estavam, durante o período, em seu auge.

A ficção de Lygia Fagundes Telles parece se vincular intimamente às transformações vertiginosas pelas quais passava a sociedade brasileira. Talvez mais insistente ou obstinadamente do que qualquer outra escrita ativa nos mesmos anos, a criação lygiana manifeste o tom que é o revés do ímpeto de progresso que se disseminava nos projetos de desenvolvimento desenfreado de então – pelo contrário, essa ficção torna-se uma espécie de *réquiem* de um mundo antigo, que resiste teimosamente, entre o ressentimento e a fantasia de um passado melhor. Esse sentimento de “queda do céu” persiste em toda a obra da escritora. Conto, romance ou qualquer outra forma de narrativa em que a escritora tenha se aventurado respondem a essa estrutura na qual as realidades entram em conflito: uma que se impõe e se faz prevalecer, e outra que se produz como resistência, mas que não sabe se distinguir da invenção. Esse modo de articulação não permite que a diferenciação entre ficção e real apareça com facilidade, mas insiste na relatividade entre essas duas instâncias, talvez as considerando simultaneamente formas diversas de criação. Contudo, há também, na escrita de Lygia Fagundes Telles, a denúncia constante e sub-reptícia dos problemas advindos dessa convergência, que podem ser evidenciados pelo excesso semiológico presente na narrativa. Cada objeto ocupa múltiplas instâncias de significação, especialmente nos contos, pois neles os significantes encontram-se ainda mais concentrados. Isso exige um verdadeiro esforço interpretativo por parte dos leitores, como consequência da ambiguidade na qual frequentemente se encerram. Desse modo, não há *acessório* nas narrativas, confusão pela qual escorregou boa parte da crítica, pois cada elemento gesta vasta possibilidade significativa. A *sintaxe* é densa, e demanda do intérprete paciência para de certo modo desnovelar a meada labiríntica que essa escrita tece.

A construção dessa contística pode ser melhor compreendida considerando-se o paradigma indiciário, tal como caracterizado por Carlo Ginzburg: “a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores.” (GINZBURG, 1989, p. 150). Uma escrita que deve ser desbravada pelo indício conduz veladamente a uma complexidade discursiva na qual o confronto revela

uma realidade distorcida entre *ideia* e *práxis*. Essa matéria pensante subjacente à produção de Lygia Fagundes Telles encontrou pouca exploração pelas leituras críticas. Estas concentram-se, sobretudo, em leituras que partem dos conjuntos de temas abordados pela obra. No entanto, parece incontornável situar Lygia Fagundes Telles no contexto dessas escrituras que se estabelecem depois do auge da criação moderna e a partir desta. A relevância da escritora, entre outros aspectos, deve ser sublinhada justamente por haver algo de um *decadentismo*, no sentido de um luto que parece ultrapassar o indivíduo. O *tom* de luto presente nessa obra permite entrever, quando avaliada junto aos movimentos da história brasileira, certo descompasso entre a vida interior de determinada classe e a realidade social. Esse sentimento de perda não se estabelece somente na consciência dos personagens, mas, sobretudo, na instância da narração. É possível, desse modo, pensar que a obra da autora se configura uma espécie de *busca do tempo perdido*, no sentido de uma crônica sobre a decadência, não somente de uma família, e sim de um modo de vida, na esteira dos romances de Marcel Proust ou de Thomas Mann. Como parte de um movimento geral da *Weltliteratur*, reconhece-se que há escritas que se dedicam a registrar os fins.

Se “os verdadeiros paraísos são os que perdemos” (PROUST, 1983, p. 123), os movimentos subjetivos na ficção de Lygia Fagundes Telles representam reações à perda desse paraíso, idealizado a partir do sonho de privilégios intocáveis pela instabilidade das mudanças sociais. É justamente contra o esquecimento gradual e coletivo que os personagens e narradores precisam se insurgir. Contudo, a ação está atravancada, restando antes encenações na esfera doméstica da antiga influência social e política. Talvez por essa razão alguns temas como a velhice, a desilusão na juventude e outros apareçam reiteradamente na ficção lygiana. Isso também explicaria – ao menos, em parte – a *memória* como um mecanismo de narrativa que permite tanto recuperar as cenas do tempo perdido, como reinventá-las. Na estrutura profunda dessa contística, o vetor das forças aponta em retrospecto. Reinventar ou inventar o passado possibilita defender no presente a condição social legitimada por certas origens. Há uma dinâmica dos afetos públicos e privados nessa obra que permite que essas modulações do real pelo imaginário não sejam simples, entretanto, relacionadas por uma arte sutil. As personagens lygianas se estabelecem antes no *páthos* do que no *logos* das interações em sociedade. Dentro desse universo, predominam as teses humanistas de um Quincas Borba e o cinismo de um Brás Cubas em lugar do grande mundo de Lucien de Rubempré, das *Ilusões perdidas*,

uma vez que o mais forte é o bem-nascido, e não exatamente o detentor dos meios de produção. A ideologia, no primeiro caso, fortifica-se pelo uso do argumento patético, das afecções, e não do racional. A realidade é provinciana e tacanha, mesmo quando inclusa em um ensaio de metrópole, onde ainda persiste a disputa entre os privilégios oligárquicos e os do capital.

A reação constitui parte do modo de enunciar, mas isso absolutamente não significa criar uma ficção reacionária. É necessário observar que a narrativa se configura pela cisão entre o sujeito que narra e os sujeitos que são narrados, não necessariamente referência às categorias estanques de narrador e de personagem. Compreender essa separação exige pensar que a voz que narra também é parte de um ato de ficcionalização, mesmo quando não se insere na diegese dos acontecimentos. Dessas subjetividades (narradas ou narradoras), distingue-se ainda o “conjunto da obra”, uma instância em que se encontram esses descompassos e na qual se criam os sentidos. A narração emerge como esse espaço efetivamente literário em que institui, na ficção de LFT, uma desconfiança frente aos discursos ficcionados. O paraíso perdido transforma-se, diante também diante da revelação do ideológico por trás do discurso, em uma fantasia de retrospecto. Na Literatura Brasileira, talvez seja extraordinário que essa escrita capte essa sensação dominante de *fin-de-siècle*, sem o alarde dos apocalípticos, nem a resignação dos integrados. A decadência esgueira-se pelo texto, não aderindo diretamente ao decadentismo como um estilo dominante na obra, ainda que se possa selecionar alguns contos em que estilisticamente se imponha – entretanto, essa condição advém antes de uma emulação de estilo do que de uma incorporação *ipsis litteris* a certa perspectiva de *mal du siècle*. O fim de uma era conduz o tom geral da narrativa, todavia, as respostas literárias para Lygia Fagundes Telles a esse crepúsculo do modo de vida conhecido pelas elites são variadas, e passam até mesmo pela emulação de *formas novas* que veiculem o passado imaginado.

A admiração pelo decadentismo aparece nos depoimentos da autora, refletida nos passeios pelo centro velho de São Paulo, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco: “Álvares de Azevedo não se matou mas sua vida esteve sempre voltada para o Anjo de Asas Escuras e que era presença constante nessa geração de românticos, os poetas de capa preta.” (TELLES, 2010, p. 99). Este excerto, pertencente ao fragmento “To Die To Sleep No More” (uma citação de *Hamlet*) de *A disciplina do amor* (1998), livro em que a própria autora desenha o contorno de sua poética, manifesta uma interpretação particular da vida

e da obra dos poetas românticos, estabelecendo proximidade entre os filhos decadentes da elite e os filhos da elite decadente. Na primeira situação, a queda ocorre no nível espiritual, em um fastio que se associa à alma atormentada porque presa a uma realidade superficial e provinciana, enquanto, na segunda, é a realidade que avança em descompasso ao sujeito. As proximidades ocorrem por meio de uma inversão, mas que podem parecer, para as subjetividades da obra lygiana, equivalentes. Também porque cultivar a memória estética da decadência espiritual significa incorporar essa condição superior do sujeito acompanhado pelo Anjo das Asas Escuras, isto é, alguém que sofre e não se mata, mesmo em constante flerte com a morte. Essa *persona* permite constituir uma elaboração literária para a perda de lugar social que acomete as oligarquias. O luto, esse sentimento de fim, impõe-se como afecção determinante para a crônica que se elabora nas tramas lygianas. A palavra crônica não deve remeter especificamente à form-irmã do conto, muito praticada por contemporâneos de Lygia Fagundes Telles, como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino. Na acepção aplicada a este imaginário ficcional, remete ao uso de um Lúcio Cardoso em seu *Crônica da casa assassinada* (1959), como os antigos instantâneos que, reunidos, formavam o retrato de um tempo. A fotografia, além da famosa comparação do conto ao instantâneo por Julio Cortázar, serve de metáfora para a fragmentação de uma obra que estabelece unidade por meio da variação, pois possibilita que, em uma espécie de *Atlas Mnemosyne*⁴, convivam vidas em múltiplas temporalidades. Parece ser essa unificação da diferença – que não deve ser confundida com um processo de tornar homogênea uma produção marcada pela variedade – um importante aspecto para se compor uma *poiesis* de uma contística, já que está implicada nesse objetivo a procura por um pensamento comum que se possa denominar criação lygiana.

O fio condutor dessa procura pode se estabelecer por certo despedaçamento que se instaura no conjunto da escritura de Lygia Fagundes Telles. A ausência de desfecho nessa ficção apresenta-se um traço tangível da existência desse sentimento de fratura que se manifesta pelo *enredo*, subjacente à fábula. Independentemente da superfície da narrativa, há uma espécie de latência que não permite solução, mesmo quando o impasse não é aparente, como em “As pérolas”, na qual o desfecho poderia sugerir que exista uma resolução do conflito, já que o marido desiste de esconder o colar de pérolas da esposa

⁴ “Assim, a obra de Warburg nos aparece, por um lado, exteriormente fragmentária e incompleta e, por outro, para além de uma aparente dispersão temática, ligada organicamente a um núcleo de problemas muito precisos.” (GINZBURG, 1989, p. 47).

para impedi-la de ir à festa. É como se houvesse um “desencontro”, expressão de José Paulo Paes para descrever a obra de Lygia Fagundes Telles, permanente – até mesmo entre as expectativas do leitor e a realização do texto, talvez o maior desencontro na obra. O impasse resiste em uma ferida que, calcada nas dificuldades da vida social, precisa se inventar imaginariamente para ganhar corporeidade. A necessidade de um “corpo” que assuma a fratura manifesta-se, principalmente, na delicadeza, atributo daqueles que não suportam a vida, e preferem se retirar a continuar com a agonia da inatingibilidade da inteireza, conforme declara a autora: “um tipo de delicadeza que revela apenas a falta de vocação para a vida” (*A disciplina do amor*, TELLES, 2010, p. 48). A confiança nos delicados pode ser vislumbrada na abnegação de um físico que se dedica a estudar a frágil estrutura da bolha de sabão, e se resigna quando o amor se esgota. O corpo para essa linguagem fraturada não é garantido somente por ser incorporada a certas criações, mas por um tom que modula a narrativa e a transforma em uma busca do tempo perdido que se configura no conto, e não no romance.

O sentimento de término na ficção lygiana pode ser rastreado na negação a um lugar de classe dominante em uma sociedade profundamente assentada nas diferenças de posição social. A queda do antigo poder produz em seus descendentes os efeitos de uma *repressão*, de modo que as manifestações de revolta e desejo surgem cindidas. O significante adianta-se aos significados possíveis, e a relação entre estes sinaliza para o constante sentimento de perda, sem estabelecer diretamente a referencialidade. A *fantasia* torna-se um ato interpretativo em que o desejado procura se efetivar, embora termine por se revelar, muitas vezes, fonte de desencanto e até mesmo de horror. Nessa criação, o *horror* revela-se uma dimensão em que essa indissociabilidade entre as duas faces da moeda do desejo atingem máximo potencial semântico. Essa é a razão pela qual os contos de “horror e mistério” não podem, no contexto da obra de Lygia Fagundes Telles, passar somente por um *fetichismo* mimético de uma escritora que cresceu ouvindo narrativas de terror entre “os porões e os sobrados”, título de seu primeiro livro. O terror e o chamado fantástico vinculam-se a esse sentimento de que *tudo* (principalmente o que reside de indefinido ou inominado nessa expressão) pode acontecer em um mundo que se encontra ao avesso. A relevância do *indefinido* para essa contística desvela as manifestações do desterro que acomete tanto a produção, a qual se situa de um modo pouco usual no conjunto da literatura brasileira, quanto a escritura, que retira seu potencial inventivo dessa fissura de imaginário a agir como uma espécie de inconsciente estético, expressão

tomada a Jacques Rancière. Há uma dimensão profundamente existencial no horror em que se desdobram contos como “Venha ver o pôr do sol” e “A estrela branca”, principalmente a que se refere à passagem do humano para o inumano ou, pior ainda, para o subumano. O abominável que atua no campo simbólico para representar essa metamorfose da subumanidade surge intimamente relacionado à perda do pertencimento social.

O conceito de inconsciente estético consegue abranger a ambiguidade de uma contística que se elabora a partir da imagem e da figura como unidade mínima, assim devolvendo “aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significativa.” (RANCIÈRE, 2009, p. 36). O semiológico se manifesta como campo privilegiado de trabalho com a linguagem, favorecendo o repositório simbólico subjacente à construção imagética. Contrastivamente a escritores que elaboram o texto com vista à máxima depuração da palavra, a imagem desencadearia a narratividade na contística de Lygia Fagundes Telles. A concentração de significado nos objetos será um traço do valor atribuído ao figurativo, pois estes, confundidos facilmente com o ornamental, abrigam forte potencial significativo por meio do mecanismo narrativo que se estabelece pela expansão da subjetividade sobre o real. Nesse sentido, percebe-se que há uma visualidade na criação lygiana, explorada paradigmaticamente em “A caçada” e “Os objetos”, enredos nos quais a apreensão subjetiva do mundo mobiliza os elementos pictóricos a ponto de envolver o indivíduo “na cena”. De modo subentendido, as outras personagens de Lygia Fagundes Telles, independentemente de se verem diante de uma tela ou de uma gravura, sofrerão do mesmo processo para disparar a narração. A perspectiva a partir da qual essa escrita pode ser desvendada é a da projeção de si que o sujeito infunde no mundo. Os indícios são ressignificados pela subjetividade, em um movimento de escrutínio da ordem que rege a articulação dos elementos à sintaxe, por mais que as imagens estejam incorporadas a um cânone de referências. Talvez o mais significativo exemplo dessa construção pela imagem em Lygia Fagundes Telles seja a do anão de jardim, criatura que aparece insistentemente em suas obras. A escritora não oferece explicação satisfatória para a persistência dessas figuras nas narrativas, demandando que o leitor investigue caso a caso, comparando as diversas aparições – situação também das formigas e outros elementos que percorrem a obra lygiana, implicando a existência de uma coesão narrativa que pode ser entrevista pelas significações adquiridas por elementos dentro das estruturas narrativas.

Em “A estrela branca”, conto de *Um coração ardente* (2012), a impossibilidade de “transplantar” os olhos de um indivíduo para outro parece complementar a intriga amorosa de “Venha ver o pôr do sol”, que leva um enamorado a prender a amada em um mausoléu familiar. Esses dois movimentos pretendem a incorporação do diferente no indivíduo. O exemplo de “A estrela branca” apresenta mais diretamente esse aspecto. Por sua vez, o movimento de “Venha ver o pôr do sol” contém uma ambivalência mais sofisticada, pois simultaneamente ao enterro que é a separação última em relação ao ser amado, há uma incorporação deste à linhagem familiar, anexando a mulher amada à mitologia pessoal, inventada ou não, constituindo um modo de inserir o outro à *fantasia*, especialmente nesse imaginário *retrospecto* que fragmenta a existência das criações de Lygia Fagundes Telles. O horror erigido a partir dessas composições em que o desconforto emerge, transplantes entre incompatíveis, acentua as fraturas e as feridas dessas sensibilidades, provando que não se encontra chão seguro onde pisar nessa realidade movediça em que as possibilidades suplantam as posições seguras da ordem patriarcal. Entretanto, a violência que coordenava a vida sob esse regime também não se apaga dos corpos, e segue conduzindo as pulsões que movem os sujeitos. Em *Invenção e memória* (2000), livro de difícil rótulo que amalgama os elementos constitutivos desse par, essa violência primordial, o trauma-amor de Carlos Drummond de Andrade, irrompe na protagonista que galga esse difícil “chão da infância”. Nesse conjunto de fatos fictícios, existe uma espécie de formação que atravessa a infância rumo à maturidade. Entre as aprendizagens, está a de uma guerra silenciosa que se estabelece no campo social, a subordinação incontornável do outro, uma reificação. O ressentimento de classe, a qual não pode mais usufruir desse processo violento, oferece uma espécie de impulso primevo para a narratividade, ao se considerar a definição de Maria Rita Kehl para o conceito discutido:

Os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo que a falta dela seja percebida não como condenação divina – como nas sociedades pré-modernas –, mas como privação. (KEHL, 2020, p. 14).

Pois é, a infância. Qual infância que resiste a uma família despedaçada? Tantos rompimentos. Conflitos. O único que restou inteiro foi aquele avô com as lições de ética. (...). Ficou a lembrança doce daquela primeira vocação, cinco, seis anos? Quando pediu com tanto ardor, Pai, eu quero ser bombeiro! (*Invenção e memória*, TELLES, 2019, p. 479).

Dessa privação, constroem-se as subjetividades ameaçadas que se expandem sobre a realidade, articulando-os em intriga. É um processo que se erige no correr dos

tempos e na cisão entre eles, profundamente brasileiro. O aprendizado será o de se resignar ou entrar em conflito com a realidade que se impõe, restando a lembrança de um tempo outro, um “paraíso” inventado em que valores mais autênticos poderiam resistir, como os idealizados na velhice pelo protagonista de “Se és capaz”, de *Invenção e memória* (2000). Para esta narrativa, o percurso de esclarecimento ocorre às avessas, depois de uma vida inteira *que foi*. A possibilidade de um outro percurso advém de uma posição proveniente de um olhar em retrospecto, e não de um conhecimento que se faça pelos acontecimentos. A formação (*die Bildung*), trajetória desse conhecer que se constitui pela incorporação fenomenológica do sujeito, representa uma categoria pela qual se procurou interpretar, sobretudo, o primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, *Ciranda de pedra* (1954). Em especial porque, quando deslocada para uma construção feminina, esse conceito permite que se visualize um processo de emancipação em que a mulher passa a conduzir seu próprio destino individual, travessia esta que origina a forma do romance. Entretanto, é necessário esclarecer que não é somente no *Bildungsroman*, esse gênero que possui nas aventuras de Wilhem Meister o seu expoente maior, que a trajetória culmina em uma educação sentimental. A contística revela-se repleta de percursos de iniciação, nos quais, se não se desenvolve a formação de fato, espreita-se uma iniciação à entrada no “grande mundo”, longe dos cuidados familiares e distante da vida na província. Contudo, no conto, a formação do sujeito não é acompanhada, e sim indiciada por meio do episódico.

Se o romance expressa precisamente o desencontro das experiências, as quais passam a ser individuais, o conto não poderia não ser tocado por essa transição dos *fins* épicos. Mesmo que não seja objetivo deste trabalho aprofundar-se nas implicações teóricas da clivagem de perspectiva na épica, deve-se reconhecer que, para compreender uma poética do conto de Lygia Fagundes Telles, é preciso refletir sobre a transformação que se opera na forma conto, principalmente em decorrência de suas relações com o romance. A contística lygiana é um campo especialmente privilegiado quando se considera investigar esse relato subjetivo que passa a ser o conto, principalmente com o advento das dificuldades em abranger uma totalidade da experiência, “quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos” (LUKÁCS, 2000, p. 66). A permutabilidade entre as formas ainda parece ser um campo em que os estudos pouco se aventuraram. “O

espartilho”, narrativa contida em *A estrutura da bolha de sabão* (1991), é um exemplo dessa dificuldade de separar as formas. Denominada novela, mas biográfica (traço do romance) e inserida em uma reunião de contos, fornece igualmente uma perspectiva sobre a vida íntima das oligarquias brasileiras, condensando as impressões subjetivas nos acontecimentos.

Entre o conto e o romance, a obra de Lygia Fagundes Telles configura-se uma criação literária de especial experimentação na Literatura Brasileira, mesmo que se esconda atrás da fachada de uma narrativa de traços mais tradicionais. Se a escrita literária se constitui a partir de uma sintaxe de texto e contexto, a ausência de um estudo que considere a posição de uma escrita que se pretende ativa ao refletir sobre a realidade torna-se impactante. Diante dessa procura por unificar essa *crônica* dos tempos perdidos em que se elabora a contística lygiana, preferiu-se ler os contos a partir de sua versão mais recente, publicada na obra que reúne as narrativas breves, de 1970 a 2019, *Os contos* (2019) – livro que antecede a morte da escritora, em 2022, ano em que também esta pesquisa chega à sua conclusão. As narrativas também foram selecionadas a partir de sua capacidade de condensar pontos fulcrais para a *poiesis* lygiana. A organização dos capítulos por afinidades semânticas entre os contos escolhidos procurou oferecer um ponto de vista para que se acompanhe a gênese dessa composição poética. A referência para as citações dos livros de contos será esta última organização do compilado de 2019. Essa escolha serve para afirmar que a singularidade da escritura lygiana ganha novo enfoque ao transformar a fratura, das experiências e da forma, em uma criação literária orgânica, a qual possui como espinha dorsal os termos de um pacto complexo, registrado em amor e luto, construindo-se a partir da enunciação daqueles que empreendem, a partir da invenção, uma descoberta da *intriga* que costura a realidade social.

1. Uma poética para o conto: o *jardim selvagem* de Lygia Fagundes Telles

A vida inteira que podia ter sido e não foi.

(Manuel Bandeira, “Pneumotoráx”).

Espaço de natureza dominada, o jardim constitui a antítese da selvageria. Um “jardim selvagem”⁵ remete a um ambiente cuja força ordenadora perdeu a vitalidade, e, conseqüentemente, o instinto e o acaso obliteram a razão. O paisagismo partilha afinidades com a perspectiva à medida que submete a vida natural aos propósitos da racionalidade estética. A ação do tempo permite que a natureza declare revanche contra o controle humano ao possibilitar que o verde penetre e recubra a criação. Os objetos, representações da cultura que se incorporam ao imaginário sobre o mundo natural, conviviam em harmonia com as plantas e os animais, mas, em descaso, restam como ruínas, marcos de uma ordem diferente. O jardim demanda os cuidados constantes de um jardineiro, um opositor à inevitabilidade temporal. Quando não há o gesto disposto a atenuar o caos, a batalha encontra-se vencida pelo tempo, que afirma a decadência da força que era a espinha dorsal do paisagismo. Jardim selvagem seria aquele em que se pode reconhecer os sinais de obsolescência de uma ordem suplantada por potências antes recalçadas. O recalque ou a repressão (*die Verdrängung*), conceito pertencente à teoria psicanalítica, surge como um elemento soterrado nos porões da psiquê, o qual eventualmente retorna em um processo que ressignifica o discurso do sujeito e estimula uma nova discursividade, impulsionada por uma dupla articulação: aquilo que se pretende expressar e o que de fato se enuncia. Essas duas instâncias presentificam-se na imagem do jardim abandonado, onde um estado primordial volta a reinar sobre os ditames do paisagista, reivindicando a força que se pretendeu soterrar. O enunciado *profundo* que interpenetra o aparente denuncia-se pela emergência de espécies de “sintomas” provocados pelo retorno do recalçado, movimento reconhecido pela teoria freudiana como resultado do represamento daquilo que provoca o desprazer⁶ e pretende solapar o instinto, o qual, por vezes, continua em operação subterrânea.

A forma do conto moderno, consagrada por nomes como Edgar Allan Poe e conduzida a certo extremo por Franz Kafka, parece ser um espaço privilegiado para que o conflito interno do jardim selvagem possa despontar. Conto moderno, porque se distingue substancialmente das narrativas de matriz oral, feito os contos maravilhosos. Há uma complexidade, no sentido de elaboração ou de artifício, que não permite que essas duas formas de “conto” possam se confundir. Em um contexto de modernidade artística,

⁵ Expressão retirada de um conto de LFT em *Antes do baile verde* (1970), “O jardim selvagem”.

⁶ “Atualmente a probabilidade maior é de que os dois divirjam bastante, de que não seja a repressão mesma que produz formações substitutivas e sintomas, mas que estes surjam como indícios de *um retorno do reprimido*, em virtude de processos inteiramente outros.”. (FREUD, 1915 [2010], p. 69).

o contista assemelha-se à figura de um gravurista que registra o estado desse habitat de ambivalências intrínsecas à vida social e aos indivíduos. Obsolescência e novidade, consciente e inconsciente. A nostalgia de uma era retrógada recupera o passado no presente, da mesma forma que erige uma fantasiosa integridade da consciência. Entretanto, essa enunciação que se pretende unidade encontra-se perpassada pelos não ditos, pelos silêncios, pelas omissões, confusões e esquecimentos.

Ricardo Piglia observa que uma dialética intrínseca institui a forma do conto moderno. A tipologia de Ricardo Piglia separa Poe e Kafka, atribuindo a categoria de “conto tradicional” ao primeiro e de “conto moderno” ao segundo: “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.” (PIGLIA, 2017, p. 89). O título moderno, entretanto, consegue abranger essas diferentes formas de elaborar a dupla articulação, pois se entende por *moderno* um gênero que se define em um contexto de modernidade histórica, em oposição ao tradicional, formas que se conservaram na memória coletiva e se transmitiram oralmente, sendo apenas posteriormente registradas por escrito, e difundidas em vasta escala pelo advento da imprensa. Em outras palavras, entende-se por uma forma artística aquela que se constitui a partir das mudanças sociais, ideológicas e tecnológicas advindas da criação de uma ascendente vida urbana, de um processo de individuação e subjetivação do ser humano, e de uma forte massificação dos meios de comunicação. Essa conceituação ampla de modernidade permite que se reúnam autores diferentes como Poe, Machado de Assis, Kafka e Lygia Fagundes Telles sem destituí-los de suas especificidades, mas os considerando parte de um conjunto que cultiva esses pressupostos, os quais possibilitam a instituição de um gênero comum, o conto moderno, elaborado por sua dupla articulação, a qual será trabalhada de modo diferente por cada um dos escritores.

Ao se considerarem as duas tramas do conto, pode-se refletir que esse texto se constrói essencialmente por sua clivagem, em funcionamento análogo ao psiquismo, dividido entre os sistemas do consciente e do inconsciente, também uma divisão que somente se configura quando os citados pressupostos de modernidade se realizam historicamente. Desvendar a narrativa que se oculta invoca a polissemia do discurso, e infunde desconfiança sobre as afirmativas do relato. Essas dúvidas não devem ser confundidas com a emergência de um narrador de tipo não confiável, pois como obra do inconsciente, muitas vezes, os deslizes, lapsos e até dissimulações não correspondem a

uma intenção, e sim a uma matéria vertente incapaz de ser completamente silenciada. A distância do conto moderno em relação ao tradicional encontra-se precisamente nessa dupla articulação da narrativa, cujo relato superficial se mostra atravessado por reminiscências de uma ação subterrânea. A dialética permite a coesão de um enredo a partir do qual despontam sentidos vários. Diferentemente das estórias de matriz oral, o conto moderno não pode cumprir uma vocação reparadora. Nas palavras de André Jolles, o conto que tem origem na tradição popular procura reconstituir a justiça de uma situação desigual: “on the one hand, it apprehends the world negatively as a reality that does not correspond to the ethics of events; on the other hand it affirmatively grasps another world, in which all demands of naïve morality are fulfilled” (JOLLES, 2017, p. 205)⁷. Os movimentos reconstitutivos no conto moderno, sobretudo na contística de Lygia Fagundes Telles, terminam em frustração. Na constituição da narrativa, há uma cisão insuperável, pois há uma parte do discurso que escapa, como um inconsciente aos domínios do eu, ao controle do narrador, revelando-se somente no processo de leitura. A dupla articulação evidencia que um processo regenerativo, governado por uma “moralidade ingênua” (*naive morality*), não é possível, uma vez que a própria estrutura do conto cultiva uma disjunção. Na contística de Lygia Fagundes Telles, os vínculos entre o familiar e o *infamiliar* são especialmente mobilizados na constituição dos personagens, escolha que indicia um projeto estético o qual recorre àquilo que parece difícil de ser enunciado.

Os escritos de Lygia Fagundes Telles foram associados curiosamente com frequência a essas narrativas de tradição oral. A denominação “contadora de histórias”, empregada por célebres leitores da autora e até por ela mesma, estabelecem a proximidade entre sua contística e a de origem popular. Em entrevista ao periódico *A Cigarra*, de outubro de 1955, a escritora define-se: “Sou uma simples contadora de histórias, com os olhos abertos para o mundo, cheia de amor por todas as coisas e que procura compreender e perdoar” (TELLES, 1955, s/p.). O título do primeiro livro de contos, *Porão e sobrado* (1938), parece remeter a ambientes em que se passam as estórias orais, sobretudo as de horror, mas também a espaços domésticos em que podia ocorrer a transmissão dessas narrativas. *Porão e sobrado* remete a um par famoso na estruturação da vida social brasileira, *Casa-grande e senzala*, como no livro de Gilberto Freyre, e ainda mais

⁷ Tradução minha: “Por um lado, apreende o mundo negativamente como uma realidade que não cumpre a ética dos eventos; por outro, essa narrativa capta positivamente um mundo outro em que as demandas da moralidade ingênua são cumpridas”.

Sobrados e mucambos. Talvez se possa pensar que se trata de uma roupagem mais cidadina para as violentas e ambíguas relações estabelecidas na formação da sociedade brasileira. Essa referência parece se confirmar pela constante menção às pajens recrutadas pela mãe, citadas tanto em entrevistas e biografias quanto transformadas em personagens de *Invenção e memória*, reunião de narrativas que transitam entre os dois polos desse par. Em “Que se chama solidão”, essa figura é apresentada como “aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidarem dessa filha caçula” (*op. cit.*, p. 461). O drama desse “rebanho” parece a sobrevivência de estruturas pertencentes ao período do trabalho compulsório, e encena os favores de que viviam os homens pobres e livres, descritos por Roberto Schwarz em seus estudos sobre Machado de Assis⁸. Pode-se pensar que foram com as vozes dos “porões” (porões dos sobrados, porões da História...), as quais escapavam aos sobrados, com quem Lygia Fagundes Telles aprendeu a narrar. Diante dessa realidade social que se erige sobre os pilares da desigualdade, uma contística que visasse restaurar a justiça por meio de uma moralidade ingênua não seria verossímil. Pelo contrário, a impotência dos indivíduos frente a relações fundadas em injustiças corresponde a um relevante elemento constitutivo dessa ficção.

Não se deve acreditar, portanto, que a associação com a oralidade defina o estilo da escritora. É necessário ressaltar que essa “simples contadora de histórias” reporta-se a sofisticados mecanismos de configuração literária associados à modernidade. As metáforas criadas em Lygia Fagundes Telles, que assumem por vezes um caráter dito “fantástico”, respondem a essa incapacidade de aceitar um real diverso daquilo que se idealizava. O encantamento não serve a um aprimoramento da realidade, mas, quando aparece, ocasiona uma profunda desilusão, trazendo à luz os elementos que os sujeitos pretendiam reprimir. O reprimido anuncia-se no discurso do narrador, o qual não se confunde com o autor, mas se constitui como um personagem, seja ele intra ou extra, hetero ou homodiegético, conforme a tipologia proposta por Jean Genette. Essa distinção entre a voz narrativa, uma ficcionalização, e o autor, pessoa empírica, precisa ser ressaltada quando se considera a produção de Lygia Fagundes Telles, uma obra atenta aos jardins selvagens que restaram de uma vida social prévia, contaminada pela mitologia de um paraíso perdido, frágeis enunciados que as criações lygianas inventam para recalcar a

⁸ Descrito por Schwarz como parte de uma inusitada convivência entre ideologia liberal e práticas patriarcais, amálgama característico (segundo o crítico) da formação da sociabilidade brasileira, “O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais.” (SCHWARZ, 2012, p. 17).

disforia passada. O par *invenção e memória* ilumina a permeabilidade entre os dois elementos. Inventar, constantemente, revela-se uma tentativa de reprimir um passado repleto de tensões, distante da fantasia sob a qual se tenta ocultar as dissonâncias. Lygia Fagundes Telles distingue-se pela maestria na escrita de *short stories* que se constroem pela manipulação engenhosa da estrutura do gênero. O crítico literário Fábio Lucas observa que a perfectibilidade da narrativa breve, na pena da escritora, advém de uma compreensão do conto como uma forma acabada, e não um trampolim para saltos mais ousados: “Tinha intrínseca vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos.” (LUCAS, 1990, p. 63).

Parece que a herança da tradição oral mais significativa que a autora cultiva apresenta-se na dedicação ao gênero conto, o qual contém “um resquício de tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito” (PIGLIA, 2017, p. 101). Essa permanência pode ser encontrada no trabalho com a “unidade de efeito”, conceito cunhado por Poe como espinha-dorsal da construção contística, a qual possui como objetivo provocar uma impressão em quem lê, assim como um orador espera a reação do ouvinte. A dedicação de Lygia Fagundes Telles ao conto, resultante numa grande produção de narrativas breves, talvez possa ser considerada como resposta a essa autopercepção de ser uma “simples contadora de histórias”. Contudo, a criação discursiva a partir da dupla articulação complexifica os enredos da escritora, não permitindo que se possa acreditar ingenuamente nesse parentesco entre seus contos e os de matriz popular. As tensões dramáticas mencionadas por Fábio Lucas não se solucionam por meio de atitudes mágicas, como não se solucionam de nenhum outro modo, sendo o dilema, a falta de resposta, uma característica reconhecida do estilo da autora, conforme a crítica observa: “Poucas vezes o ciclo se fecha e a história finda, pois Lygia insiste em resguardar a ambiguidade do texto.” (TIETZMAN SILVA, 1984, p. 33). A tensão entre as duas histórias permanece irresolvida e continua a provocar o leitor após o encerramento da leitura⁹. A escritora manuseia com perícia a inconclusão da narrativa, a permanência em suspenso dos sentidos.

De fato, como indica Fábio Lucas, os escritos da autora se aproveitam da forma condensada para “explorar as tensões dramáticas”. Deve-se atentar para o fato de que essa

⁹Esse conflito inominado entre as tramas parece ser o motivo pelo qual as leituras por via psicanalítica são especialmente numerosas nos estudos lygianos.

intensidade narrativa não provém de grandes acontecimentos, mas de uma intersecção do acontecimento cotidiano com os movimentos da subjetividade. O “dramático” no conto de Lygia Fagundes Telles não pode ser atribuído ao triunfo ou ao fracasso de heróis, “homens melhores que nós”, conforme postulado pela *poética* aristotélica. Pelo contrário, a *poiesis* do conto lygiano cria-se pelo encontro dos sentimentos de uma pessoa comum com os fenômenos da vida, ocasionando a iluminação daquilo que Alfredo Bosi, remetendo a Carlos Diano, denomina de *evento*: “Entende-se por *evento* todo acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade.” (BOSI, 2010, p. 463). O fundamento da contística de Lygia Fagundes Telles poderia ser situado na elaboração do evento, em como um sujeito erige uma forma discursiva para esse acontecer no tempo que foi profundamente incorporado por sua interioridade. Algumas formulações teóricas postulam como atributo primordial ao conto o efeito do inaudito sobre o leitor, este é o caso da conferência de Cortázar, “Alguns aspectos sobre o conto”, quando o escritor argentino conclui que: “o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas que também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor” (CORTÁZAR, 2013, p. 151). Pode-se especular que a singularidade da escrita de Lygia Fagundes Telles estabelece-se na subversão desse princípio do acontecimento, tendo em vista que não há ocorrência fora do crivo subjetivo, perspectiva que desestrutura uma aplicação da categoria “fantástica” para a contística lygiana pela razão de que, quando confrontado com o discurso do sujeito (narrador em primeira ou terceira pessoa), aquilo que parece remeter a um encantamento ressignifica-se como metáfora de certo estado. O aspecto metafórico de um suposto encantamento revela-se paradigmaticamente em “Tigrela”: a tigresa que assume, nas palavras de sua tutora, o aspecto de uma moça. Esse ponto de vista não permite a intervenção do sobrenatural na vida cotidiana tão minuciosamente captada pela escritora, mas implica um processo de criação discursiva que recorre à imaginação para abranger o inexprimível do real. Talvez a tensão interna à forma dialética do conto, na obra de Lygia Fagundes Telles, deva-se ao conflito entre uma história (discurso) aparente, que se construa para espantar e cativar o leitor, e outra (outro discurso) profunda, dotada de substância fortemente humana.

A exegese cumpre a finalidade de unir esses dois discursos e compreender os potenciais significantes da construção. Em uma forma sintética como o conto, os

elementos narrativos precisam contribuir implicitamente para a coesão da narrativa, de modo que a indefinição seja produtiva para a polissemia necessária às formas literárias modernas. Nessa contística, os signos não conduzem a uma significação imediata, mas se submetem à sintaxe do texto, a qual permite que uma imagem possa corresponder a um prisma de significados. As imagens, geralmente realizadas em objetos, proliferam pelos contos de Lygia Fagundes Telles em função significativa, favorecendo tanto a construção pictórica da cena como a economia narrativa. Walnice Nogueira Galvão reconhece que o conceito da “imagem-pregnante” é um dos “grandes achados da escritora”: “Essa imagem é um concentrado ou condensado de sentido, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua. De tal modo que, quando aparece, traz consigo um senso de revelação, iluminando em rastilho toda a narrativa.” (NOGUEIRA GALVÃO, 2019, p. 736). A carga de significado abrigada na configuração da imagem-pregnante permite que interpretações diferentes desponham de um mesmo conto. No entanto, observar as possibilidades plurais das construções significantes permite encontrar o fio pelo qual se tece o discurso, mais do que atribuir um significado fixo a um elemento. Alguns dos mais emblemáticos objetos condensadores de sentido da obra de Lygia Fagundes Telles, como os anões de jardim, perdem em significado quando percebidos somente como figuras arquetípicas ou alegóricas, pois, por essa via interpretativa, são furtados do potencial semântico que cultivam quando lidos como categoria segmental do texto. Essa afirmação pode ser corroborada pela observação de Tietzman Silva, segundo a qual a ambiguidade se situa no fundamento da contística de Lygia Fagundes Telles. O percurso significante nos contos é acessado por meio de um esforço hermenêutico, sem o qual muito permanece alheio à unidade do texto. Nas palavras de Bosi, a hermenêutica, uma atividade compreensiva e não explicativa, demanda o reconhecimento dos processos de análise e interpretação como partes indivisíveis de um mesmo processo, uma vez que “A compreensão valoriza sempre o modo de aparecer do símbolo, a sua *epiphania*, porque essa constelação de perfis, ou de aparições, tem a ver com os modos de ser do universo simbolizado.” (BOSI, 2010, p. 476).

Aliada à ambivalência, à imagem-pregnante, às “cenas objetivas” e ao “diálogo curto”, a escrita de Lygia pode ser reconhecida pelo manejo da pontuação, que “provoca sempre uma inquietude, por criar uma cumplicidade com os modos de pensar nas personagens; é uma pontuação que faz parte das tramas, adensando a atmosfera dos enredos.” (RÊGIS, 1998, p. 89). A construção formal dos contos de Lygia Fagundes

Telles recebeu grande atenção por parte crítica, assim como temas muito trabalhados pela autora também foram objetos de estudo: as metamorfoses, o duplo, o esquecimento, a memória, e os ritos de iniciação¹⁰. Deve-se perceber que ainda pouco se inquiriu sobre a totalidade da contística de Lygia Fagundes Telles, construindo uma chave de leitura que pudesse determinar os sentidos para os quais a recorrência desses temas e a construção formal se encaminham. Parece que há uma lacuna em compreender como a composição da forma e os temas atuam para elaborar a discursividade específica dos contos da escritora. O uso da categoria “mitoestilo”, primeiramente em Tietzman Silva, para determinar algumas características da escrita de Lygia Fagundes Telles, sugere a intuição por parte da crítica que há um “problema” central que aguça esse discurso literário e incita sua criação, unificando a variedade de narrativas curtas. Recorrendo-se aos termos de Carlos Diano, recuperados por Alfredo Bosi, a contística de Lygia Fagundes Telles precisa receber uma investigação detida da dialética entre *forma* e *evento*. Para isso, deve-se considerar os processos de formação discursiva dessa obra, entendendo o discurso como um fenômeno que se forma dentro de um contexto histórico-social por um sujeito. Alfredo Bosi, em uma formulação breve de *História concisa da Literatura Brasileira* (1970), percebe a ação de certa condição histórica a animar o estilo dessa escrita:

Lygia Fagundes Telles (...) fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes não têm mais norte, mas é na evocação de cenas da infância e da adolescência que têm alcançados os seus mais belos efeitos. (2013, p. 448).

Previamente, comentou-se que os contos de Lygia Fagundes Telles se vinculam a uma realidade social que possui, entre suas propriedades, a permanência de antigas relações sociais, oriundas de uma formação que se instituiu a partir das relações de escravidão, reconhecida pelos mais diversos pesquisadores da formação brasileira (sociólogos, antropólogos, historiadores, críticos de arte) como ponto nevrálgico de uma sociabilidade particular. A família brasileira desenvolve-se em torno dessa estrutura social, como apresenta a dupla estrutura patriarcal descrita por Antonio Candido: “a central nucleus, legalized, composed of the white couple and their legitimate children and a periphery not always well delineated, made up of the slaves and *agregados*, Indians,

¹⁰ Os trabalhos de Tietzman Silva (1984, sobre as metamorfoses), Lamas (2002, sobre o duplo), Lucena (2007, sobre memória e esquecimento), Pereira (2008, também sobre a memória), Alves (1998, sobre os ritos de iniciação).

Negroes or mixed bloods”¹¹ (CANDIDO, 1951, p. 294). Essa observação permite situar os jardins criados pela escritora em um tempo e em um espaço profundamente brasileiros, mesmo quando não remetem diretamente a um aspecto nacional. O “clima saturado”, argutamente percebido por Bosi, contribui para os tensionamentos necessários à forma contística, possibilitando uma figuração muito particular para a decadência e as permanências dessa sociabilidade brasileira. A “falta de norte” dos descendentes de certas famílias paulistas parece ser o impulso para a narrativa, e o fator que possibilita a “evocação de cenas da infância e da adolescência”, intensamente estudada por diversos pesquisadores tanto em sua configuração memorialística¹² quanto em seu aspecto ritualístico¹³, porque a juventude surge como um tempo idealizado pela consciência de certos personagens e como ponto de virada na formação dos sujeitos, momento em que se confronta a realidade para além dos muros domésticos. Esses dois movimentos de vivência da infância e da adolescência constituem de forma exemplar a narrativa “O espartilho”, em que a fantasia de um passado precisa se romper para originar um contato efetivo da personagem com o real, permitindo que esta adentre a realidade histórica e possa continuar seu processo formativo. As forças sociais são determinantes no destino das criações de Lygia Fagundes Telles, escritora que se ocupou de captar a vida social brasileira em seu processo falhado de superação do passado. Pode-se especular que o discurso emergente dessa contística poderia ser comparado a um necrológio de um tempo perdido, antes sonhado do que concreto. Há uma dupla desilusão nesse canto do cisne – os personagens lamentam regularmente um “antes” melhor que o presente, enquanto a narrativa desvenda que essa precedência não existiu, mas se trata de um passado sonhado. As crises que se pretende soterrar debaixo de fantasia retornam, consequência da repressão já indiciada pela teoria psicanalítica.

A recorrência também da velhice nessa contística associa-se justamente a esse ocaso de um tempo, momento da vida em que o sujeito se encontra desnortado, e fantasia a recuperação de um passado fictício. Por sua vez, a juventude surge como um trajeto de formação, a qual se principia pelo constatar das incongruências entre o imaginado e o real, além de implicar a morte de antigos sonhos para que outros, menos irrealis,

¹¹ Tradução minha: “um núcleo central, oficial, composto pelo casal de brancos e seus filhos legítimos; e uma periferia nem sempre bem delimitada, constituída de escravos e agregados, indígenas, negros ou mestiços”.

¹² LUCENA (2007) e PEREIRA (2008).

¹³ TIETZELMAN SILVA (1984) e ALVES (1998).

despontem nos horizontes das personagens. Velhice, infância e adolescência: fases que recebem centralidade nos contos mais bem executados da obra lygiana e que correspondem a instantes-chave nos quais ocorre um contraste temporal que precisa ser administrado por aqueles que o vivenciam. Vida e morte entram em disputa, representada pela figura do antigo que permanece em estado terminal, atribuindo uma responsabilidade ao novo e se transformando em um legado. Não parece desmotivada a escolha de “Antes do baile verde” para nomear a reunião completa do livro de 1970. Neste, as fases da vida gestam conflitos históricos latentes na formação social brasileira, construindo pela subjetividade das criações um discurso sobre o difícil vínculo, muitas vezes renegado pelos sujeitos, entre o passado e o presente. Esta negação da continuidade remete à moça que parte para o baile verde e abandona o pai em agonia, mas também é evocada pelos homens envelhecidos, ambos de nome Tomás, de “As pérolas” e “A chave”, que fantasiam uma felicidade doméstica da qual eles próprios abdicaram em favor da novidade. Esses contos iluminam a decadência como um fenômeno a ser reprimido, mas cujo retorno mortifica os personagens, confundindo os tempos dos enunciados.

O dilema das personagens conforma-se na ambivalência destacada pela crítica como um dos traços mais característicos da escrita de Lygia Fagundes Telles. As tensões permanentes das narrativas gestam um mal-estar advindo da ausência de resolução dos problemas constitutivos a uma subjetividade profundamente atravessada pelos movimentos de uma sociedade de conflitos recalcados. Essa dificuldade de acerto de contas com o passado torna-se evidente, como constituição da contística de Lygia Fagundes Telles, por meio da substituição do sonho, significando uma ideação de sentido prospectivo pela fantasia, enquanto nostalgia de um tempo inventado. O psicanalista Donald Winnicot diferencia a fantasia e os sonhos nos seguintes termos: “a fantasia tratava de determinado assunto, mas era um beco sem saída, pois não tinha valor poético. Um sonho sobre o mesmo tema tinha (...) diversas camadas de sentido relacionadas ao passado, ao presente e ao futuro, assim como ao interno e ao externo” (WINNICOT, 2019, p. 66). Da afirmação, retirada de um caso clínico¹⁴ de Winnicot em que a paciente era uma amante de poesia, deve-se atentar para o fato de que a fantasia é “um beco sem saída”, ou seja, não oferece efetivação no real, mas mantém o sujeito à procura do irrealizável. Já o sonho se forma a partir de variadas dimensões e pode impulsionar o sonhador à ação ao permitir o cultivo de uma esperança de futuro diferente. É evidente

¹⁴ Relatado em *O brincar e a realidade* (1971).

que a fantasia, na ficção de Lygia Fagundes Telles, guarda um significativo valor literário, uma vez que permite configurar o estado constrito do qual partem as criaturas dessa ficção. O “clima saturado”, presente no comentário de Alfredo Bosi, provém dessa sensação de imobilismo pelo qual o discurso dos personagens se erige. Não há distensão, os dilemas não são elucidados, nem transpostos para a linguagem, mas permanecem nas entrelinhas do enredo, irresolvidos. Nos contos, a memória surge como a criação de um mundo melhor pelo retorno a uma terra fictícia, que se revela devastada. O confronto com a realidade culmina em um desencontro no qual os personagens se descobrem vulneráveis ao se perceberem furtados de suas prerrogativas de condição social. A decadência de certo modo de vida, sobretudo, das “famílias paulistas” mencionadas por Alfredo Bosi, recebe centralidade à medida que se revela um ponto decisivo de tensionamento social. Decair implica o face a face dos diferentes que se encontram em posições análogas de desposse, pois a conquista (de dinheiro, do sexo...) determina as regras de posicionamento. Aos decaídos, resta o desejo de ser um outro, um bovarismo¹⁵ que se alimenta da memória, como instrumento de recriação. Os jardins estão dominados pela hera dos tempos e os últimos habitantes rememoram (e inventam) o passado. Confrontar um presente em que se gestam as ambiguidades parece uma grande dificuldade para as criações lygianas.

Fantasiar configura-se um processo narrativo em que se substitui a ação pela ideação. A trama não se instaura a partir de acontecimentos que provocam o movimento das personagens, mas pelo pensamento que não cessa, provocando o emparedamento dos sujeitos. O horror de “Venha ver o pôr-do-sol” assume uma dimensão metafórica quando se consideram as intrigas mentais que as criações de Lygia Fagundes Telles alimentam. O psiquismo altamente desenvolvido nos escritos da autora foi observado pela crítica. Berenice Lamas, por exemplo, encontra na tendência histórica a causa para a hipertrofia da vida interior: “Sua contística possui um caráter subjetivista e introspectivo, que se manifestou no Brasil a partir da década de 60 do século XX, embora haja escritores que antes disso já mostravam essa tendência” (LAMAS, 2002, p. 84). Pode-se pensar que a valorização da vida íntima não se origine somente de uma propensão estética que se definia, mas também de uma mistura de estilo e perspectiva que formam a *poiesis* dessa contística, isto é, a articulação artística de significados, significantes e referentes. Parece que pouco se exploram as implicações literárias advindas da proeminência da

¹⁵ “Ilusões do eu, fantasias de ser um outro, crenças no livre-arbítrio, insatisfações – não são essas as formas de alienação típicas do homem burguês, promovidas pela mobilidade social oferecida pela industrialização e até mesmo solicitadas pela ideologia do progresso?” (KEHL. 2016, p. 66).

subjetividade, sendo esse modo de composição determinante para uma “contística do sujeito”, e não para uma contística do acontecimento, como seria o caso de composições tradicionais desse gênero. O efeito não decorre do inaudito do relato, e sim da escrita do *evento*, no sentido de a situação ressoar no íntimo das criações lygianas, e ser modulada pelos tormentos dessa interioridade. Se essa contística se sustenta pela projeção do subjetivo, mesmo quando se recorre a um narrador extra e heterodiegético, a categoria de fantástico pode ser permutada pela de “metáfora”, pois é em favor de uma linguagem apta a “sublimar em criação estética” (BARTHES, 2018, p. 149) os estados de alma da qual emerge o elemento inesperado. Isto é, o denominado por certa parte da crítica como “fantástico” está associado ao *evento*, à subjetivação do acontecimento, mais do que a um insólito a se efetivar no real. Roberta Alves afirma que essa dificuldade de atribuir a categoria “fantástico” aos contos de Lygia Fagundes Telles está no fato de que os “elementos do fantástico” não participam da forma. Todavia, antes se situam no “campo temático e não se vinculam à constituição do próprio texto, o que leva a um final ambíguo, mas relacionado muito mais ao rito e ao estranhamento daquela situação do que ao fantástico.” (ALVES, 1998, p. 160). A proeminência do eu, que metamorfoseia o acontecimento em evento, acarreta que até os objetos adquiram potenciais de significação elucidativos – e que o inanimado possa até tomar vida, como o anão de jardim do conto homônimo.

A crítica percebeu a importância da fenomenologia interior dos acontecimentos para os escritos de Lygia Fagundes Telles. José Paulo Paes traduziu esse mecanismo narrativo por meio do conceito de “visão com”, formulação de Jean Pouillon: “isto é, os acontecimentos e as demais personagens da narrativa são sempre vistos através da interioridade de uma personagem focal” (PAES, 1998, p. 72). A chamada “visão com” absorve para a subjetividade a realidade objetiva, a resultante demonstra que aquilo que é externo ganha uma nova dimensão significativa, como os objetos-pregnantes, categorizados por Walnice Nogueira Galvão. A inoculação de sentido por esses elementos corresponde à parte desse processo de expansão do eu para aquilo que o circunda. Paes também percebe que o interior como plano fenomenológico da contística lygiana ocorre “quer se articule na primeira, quer na terceira pessoa do singular” (ibid, p. 72), revelando-se a constante clivagem como indispensável para a composição dessa contística. Isso ocasiona que narradores não podem se isentar de ser um dos vértices da trama, mesmo quando não se inserem naquilo que é narrado. Essa implicação indispensável do sujeito

na enunciação, mesmo quando se vale de mecanismos que o distanciam das situações, remete ao enamorado, cujo discurso foi pensado por Roland Barthes: “Com efeito, o enamorado não para de correr dentro de sua própria cabeça, de empreender novos caminhos e de intrigar contra si mesmo.” (BARTHES, 2018, p. 15). Esse movimento de discursividade amorosa, descrito pelo semiólogo francês, coincide com a construção enunciativa da ficção de Lygia Fagundes Telles. Barthes reconhece que esse enunciar, tão esquivo a qualquer sistemática, precisa ser enunciado em “lufadas de linguagem”, expressão que evidencia a dificuldade da categoria discursiva em ser articulada numa totalidade. Em Platão, já se situavam os vínculos entre o amor e a fala, segundo José Américo Pessanha: “o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pelas incertezas e omissões do esquecimento.” (2009, p. 98). Desta formulação, pode-se depreender o amor como um afeto que se efetiva principalmente pelo exercício de linguagem, por meio de um discursar que não pode se disfarçar por alguma objetividade, pois depende dos movimentos da alma. Talvez por esse motivo a produção lygiana seja tão repleta de enredos enamorados, pois a multiplicidade constitui a ordem da enunciação amorosa. Essa contística amorosa seria uma tentativa de captar Eros.

Referir ao amor como um discursar, ato de linguagem, determina que este afeto se mova do plano temático para o plano formal, no sentido de que efetivar o discurso amoroso se define pela performance de recursos que criam a situação de enamoramento, sendo este uma discursividade, e não somente a matéria consagrada. Portanto, o eixo que uniria enredos amorosos tão afastados no tempo como o *Romeu e Julieta* de Shakespeare, o *Tristão e Isolda*, de Bérroul, *Mestre e Margarida*, de Bulgakóv e tantos outros célebres pares seria uma forma comum de enunciar na qual o sujeito enamorado “tem às vezes a impressão de estar possuído por um demônio de linguagem que o obriga a ferir a si mesmo e a se expulsar – como diz Goethe – do paraíso que, em outros momentos, a relação amorosa constituiu para ele.” (BARTHES, 2019, p. 121). Ser o amor uma estrutura de discurso (ou até mesmo estruturas), e não um discurso estruturado, implica que os usos dessa discursividade projetam sentidos subordinados pela inserção contextual, promovendo novas sintaxes oriundas desse constante “intrigar contra si”. Se para Barthes, como foi dito, o discurso amoroso se institui a partir da duplicidade, pois se cria por ‘lufadas de linguagem’, em Lygia Fagundes Telles, esse pressuposto enunciativo se manifestaria pela persistência em situar o amor como o principal mecanismo narrativo,

mesmo quando este se ausenta da cena. A multiplicidade torna a contística um meio privilegiado de criação de uma *poiesis* amorosa, pois se alimenta da variedade de *eventos*, isto é, das diversas possibilidades de apreensão dos acontecimentos. Nos escritos da autora, essa multiplicidade do discurso se evidencia ainda mais pelo fato de alguns contos serem muito semelhantes, quase como se fossem variações uns dos outros. Carlos Drummond de Andrade, leitor atento de Lygia Fagundes Telles, repara que existe um minucioso processo de reescrita nessa contística:

Por sinal que comparei o texto do livro com o texto do jornal de há três anos, e verifiquei o minucioso trabalho de polimento que o conto recebeu. Parece escrito de novo, mais preciso e ao mesmo tempo mais vago, essa vaguidão que é um convite ao leitor para aprofundar a substância, um dizer múltiplo, quase feito de silêncio. (DRUMMOND, 1966, s/p.).

O poeta itabirano refere-se, nesta carta destinada a Lygia Fagundes Telles, ao conto “A chave”, o qual possui íntima semelhança com “As pérolas”, contido no mesmo livro, *Antes do baile verde* (1970). O comentário de Drummond apresenta a reescrita como um processo criativo da escritora, notado também pela crítica especializada: “Em alguns textos, a trajetória em direção à forma estabilizada é quase invisível (...). Outros, porém, como ‘O muro’ ganham nova dimensão ao serem reescritos.” (TIETZMAN SILVA, 1984, p. 23-24). Pode-se considerar que a escritura lygiana elabora-se por meio de uma reescrita, uma vez que se trata de um aperfeiçoamento constante da prosa em direção a essa “vaguidão” mencionada por Drummond, ou seja, o adensamento da ambiguidade, a prevalência do sugerir sobre o revelar, de modo que a narrativa, mesmo em terceira pessoa, torne-se mais subjetiva – traço relevante desta obra que não pode prescindir do crivo do eu. A subjetividade projetada dos narradores de Lygia Fagundes Telles não permite o absoluto das certezas, mas apresenta a dúvida como uma necessidade. Por esse motivo, sugerir não incorre somente em uma característica do estilo da autora, entretanto, responde a uma forma contística que possui na desestrutura das convicções a centralidade. A incerteza trazida pelas sugestões produz uma semiose que estimula a impressão de uma angústia diante da ambivalência do evento. A reescrita lygiana, entendida a partir dessa observação de Drummond, possui um efeito contrário aos retoques finais de certa pintura tradicional, pois, em vez de fortificar os traços, esfuma-os de modo a torná-los mais alusivos e elusivos resultando num texto que demanda um intenso esforço exegético por parte do leitor. A ambivalência, por meio do rescrever, amplia-se a ponto de possibilitar diferentes enredos para fábulas quase idênticas, distinguindo-se pelo modo como a trama será urdida. Essa semelhança parece

fortemente vinculada à reescrita, em uma espécie de experimento da escritora sobre os diferentes potenciais de articular a intriga.

Extrair a morfologia, a exemplo de Vladimir Propp¹⁶, das narrativas de “A chave” e “As pérolas” poderia demonstrar que estes dois contos possuem, no mínimo, uma fábula comum: homem de idade avançada trocam a estabilidade de um casamento antigo por companheiras mais jovens, e o contraste entre a velhice e a juventude surge como ponto que tensiona a consciência dos personagens. A situação narrada é a partida da esposa, desacompanhada do marido, a uma festa. De mesmo nome, Tomás, os dois personagens ressentem-se da diferença geracional em relação às suas respectivas companheiras ao se perceberem incapazes de acompanhá-las na disposição para as atividades sociais e nos gostos. Eles também se sentem ameaçados por figuras masculinas mais jovens, homens que imaginam exercer, na moça, uma atração sexual irresistível. A espera da traição é complementada pelas saudades de um tempo outro, do primeiro casamento no caso de “As chaves”, em que esposa e marido partilhavam do processo de envelhecimento juntos. No entanto, enquanto a primeira aceita o atenuar das forças como parte inexorável da vida, o segundo não suporta o confronto com a própria mortalidade – e a abandona pela mulher mais jovem. Essa breve descrição permite entrever que não há perspectivas para o futuro cultivadas pelos dois protagonistas, mas as fantasias se alimentam do passado supostamente melhor em contraste com um agora supostamente corrompido pela traição ou pela inversão de valores. A cena em que se desenrolam essas reflexões corresponde ao momento em que a mulher se arruma para partir, e esse cuidado consigo provoca a insatisfação do marido, que imagina outro à espera, e sonha com o passado. Pode-se perceber que não há grandes acontecimentos, nem peripécias narrativas, mas os movimentos do texto são antes captações dos pensamentos que invadem os sujeitos e transformam seus estados de espírito. A leitura desses dois contos torna claro o sentido de “intrigar contra si”, como determinante para a escritura de Lygia Fagundes Telles.

Mencionado por Barthes, o demônio da linguagem, que expulsa o enamorado do paraíso que ele próprio havia erigido, esclarece esse incômodo sentido pelos Tomás de “As chaves” e de “As pérolas”, mas permanece também como um mal-estar profundo na contística de Lygia Fagundes Telles. A decadência do paraíso, talvez mais do que uma

¹⁶ Sobre o método de Propp: “Podemos, por diversas razões, comparar o estudo dos contos ao das formas orgânicas na natureza. Tanto quanto o naturalista o folclorista lida com fenômenos diversos, que, em sua essência, são, porém, idênticos.” (PROPP, 2013, p. 271).

expulsão, remete ao momento em que o real se apossa daquilo que um determinado *logos* construíra para que Eros pudesse entrar em cena. O discurso amoroso entra em conflito com os fatos, desvelando o conflito entre narração e narrativa, entre aquilo que é organizado pelo discurso (*logos*) em nome de um ideal denominado amor (*eros*), mas que não se sustenta como integridade quando se sentem as suas múltiplas faces, aprofundando a cisão das criaturas lygianas, em vez de salvá-las da decadência dos jardins, encaminhados para a selvageria. Dessa perspectiva, é possível generalizar a observação de Roberta Alves sobre o conto “Pomba enamorada ou uma história de amor”: “Os índices do *kitsch* são muito bem utilizados pela autora no sentido de criar entre leitor e narrador uma cumplicidade que aponta para a verdade que a personagem esconde de si mesma, ou luta em vão para esconder” (ALVES, 1998, p. 15). Esta verdade está na impossibilidade de solucionar os conflitos inerentes ao real por meio de uma trama amorosa, idealizada como um encontro entre almas que colocaria fim às cisões. O discurso amoroso surge, em certa medida, para criar uma estrutura que permita reprimir o processo de desintegração de um modo de vida conhecido. Entrementes, o resultado é frequentemente o contrário, e suscita com mais intensidade a vivência dessa degradação. Tomás, ao refletir sobre a experiência de encontro com a jovem Magô, contrasta as expectativas anteriores com a vida que levam no presente narrativo: “‘Vai desabrochar nas minhas mãos’, pensou emocionado até as lágrimas. Desabrochara, sem dúvida. Lançou-lhe um olhar. ‘Mas não precisava ter desabrochado tanto assim.’” (“A chave”, *op.cit.*, p. 66). A emoção de provocar a florescência da companheira é substituída pelo ressentimento, como se a juventude que uma mulher de dezoito anos emprestaria a um homem de cinquenta produzisse o efeito contrário, e ele tivesse acentuado seu processo de envelhecimento. Embora se recorra aos contos “As chaves” e “As pérolas” para ilustrar esse incômodo de estar sendo ferido em suas prerrogativas sociais e individuais, a “expulsão do paraíso” deve-se revelar, pelas análises-interpretativas de outros contos, que um movimento constitutivo às personalidades inventadas por Lygia Fagundes Telles.

Há conservadorismo nas personagens criadas pela escritora. Essa vontade de conservar um passado idealizado em substituição a caminhar para um futuro instável aparece como a experiência de vida que impulsiona as criações. Não é exagero quando Alfredo Bosi indica um tempo e um espaço para as narrativas lygianas, em contramão à grande parte da recepção crítica da autora, que prefere leituras que independam dos referentes encontrados nessa obra. Pode-se pensar que o “clima saturado de algumas

famílias paulistas cujos descendentes não têm mais norte” (BOSI, 2013, p. 448) seja uma possibilidade de condensar a *poiesis* dessa contística, junto ao discurso amoroso, como um conjunto de narrativas que retratam o desterro originado pelo ocaso das famílias tradicionais paulistas frente a um processo intenso de transformações do cenário social de São Paulo. Dessa perspectiva, Lygia Fagundes Telles se torna a autora que compõe esse canto do cisne, mas sem abdicar da desconfiança dos discursos permeados pelo afeto, sobretudo aqueles que recorrem a Eros para disciplinar o Logos, incapazes de notar que é o último que se vale do primeiro para recalcar a face atroz dos tempos idealizados. “Intrigar contra si” seria um mecanismo de transferir para as inquietudes da individualidade um impasse também coletivo, relacionado ao modo como as pessoas se situam socialmente na cidade que coordena os movimentos do capital no Brasil. Na ficção de Lygia Fagundes Telles, as criaturas atribuem sua inadequação à dificuldade de habitar um presente em que as prerrogativas de classe se modificaram em relação ao passado. Reinventar-se é uma opção somente para os indivíduos em percurso formativo, os quais se educam cedo nas desilusões da vida, como é o caso das protagonistas de “Herbarium” e “As cerejas”, contos também muito parecidos entre si, como “As chaves” e “As pérolas”, ou mesmo da protagonista do *Bildungsroman* da escritora, *Ciranda de Pedra*.

A recepção crítica da escritora preferiu discorrer sobre “ritos de iniciação” para nomear a aprendizagem vivida por essas personagens que possuem suas expectativas juvenis transformadas. Entretanto, é possível pensar esses processos a partir de uma perspectiva formativa, aquela tipicamente associada ao gênero romanesco do *Bildungsroman* inaugurado por Goethe. Deve-se considerar, porém, que um número considerável de criações de Lygia Fagundes Telles encontra-se num aprendizado que culmina com o ingresso no “grande mundo” da vida, em oposição ao tacinho “pequeno mundo” do ambiente doméstico. A diferença entre essas instâncias corresponde a mais uma contribuição goethiana para avaliar a dimensão das transformações ou metamorfoses sofridas pelas criações de Lygia Fagundes Telles. O ponto nevrálgico desses *tornar-se* pode ser identificado como uma reeducação que arranca as filhas da segurança da família para posicioná-las diante do insólito real. Em “Herbarium” e “As cerejas”, a crítica indicou essa descoberta do mundo, no entanto, pode-se também percebê-lo, de forma velada em “As formigas”, como procura demonstrar a leitura analítica realizada adiante,

sendo este conto normalmente incluído na categoria “fantástica” atribuída a parte da ficção lygiana.

Parece que alguns dos contos de Lygia Fagundes Telles propulsionam sua tensão interna ao se manterem como romances em potencial, sem que essa conjunção de gêneros atrapalhe a realização de cada um individualmente. Pelo contrário, ao sugerir que a trajetória pessoal das personagens não terminou, a trama intensifica-se em relevância, e passa a conter uma proporção mais ampla, a qual não pode ser vista, apenas vislumbrada na instância da narração. Marcus Vinicius Mazzari encontra no *Bildungsroman* uma possibilidade de metamorfose, tema estudado por Tietzman como característica fulcral da obra lygiana: “‘formar-se’ significa tanto aprender coisas novas, como também relativizar e redimensionar o já sabido; significa não considerar valores ou princípios como dogmas, e sim colocá-los à prova na realidade com espírito aberto.” (MAZZARI, 2018, p. 19). O redimensionamento dos saberes constitui um processo vital para as criações de Lygia Fagundes Telles, pois aqueles que não aprendem a se inserir nas relações sociais mediadas por trocas, e não por posições predefinidas pelo nascimento, afundam moral e materialmente. Por outro lado, quem apenas se entrega ao jogo do lucro cultiva uma inquietude perpétua, incapaz de ser sanada. Tanto nos contos como nos romances, a formação pode ser considerada bem-sucedida quando o aprendiz percebe que há uma ausência imanente, impossível de ser preenchida em uma realidade que se equilibra sobre cisões. Esse conhecimento não anula a angústia, mas impede que se prossiga a ilusão de inteireza. O percurso formativo presente em contos como “Herbarium”, “As cerejas” e “As formigas” provoca o efeito de inconclusão, pois a trajetória das personagens continua além da narrativa episódica – talvez, quando termine o conto, inicie-se o romance a ser escrito sobre essas “meninas”.

A divisão ontológica que estrutura as formas da contística lygiana ocasiona um ímpeto interior às criaturas pela harmonia do encontro em lugar do desencontro, expressão escolhida por José Paulo Paes para definir a poética da ficção de Lygia Fagundes Telles. Os habitantes da ficção lygiana ignoram que a transigência é uma característica necessária para ingressar na dinâmica predominante das relações sociais. Entretanto, os personagens desses contos preferem a transmutação discursiva, de modo que possam recriar a realidade pela intriga de si, e não se adaptar às condições do real. Esse sonho de ser outro em confronto com a realidade pode ser percebido de maneira extrema em Kobold, o anão de jardim que roga por abandonar sua vida de ornamento para

se tornar instrumento de justiça, figurada na serpente que morderia Pôncio Pilatos. Kobold também traz à tona a ideiação como via para se reconfigurar as condições de vida, atitudes que não culminam com uma metamorfose do real, mas apenas a criação de uma trama que se apresenta como alternativa a este. A prisão do corpo e a impossibilidade de transcendência são analisados nos capítulos adiante, em uma leitura do conto que narra com revolta um sentimento de impotência presente em várias criações da autora. Para aqueles que não conseguem se sobrepor às exigências do corpo, restam as intrigas mentais, as quais frequentemente conduzem a descaminhos, rumo aos porões do inconsciente.

No interior das intrigas amorosas, delineiam-se os impasses formativos de uma vida social. Essa contística dedicada especialmente à vida da burguesia paulistana, à classe urbana brasileira mais abastada em um país que se constrói pelo pacto entre diferentes, torna o sujeito um espaço em que se confrontam as contradições sociais. A criação do discurso amoroso em Lygia Fagundes Telles parece responder ao processo dialético que compõe o conto moderno, pois narra duas histórias. Uma sobre os desencontros entre os indivíduos feridos em suas prerrogativas sociais, e a outra sobre uma realidade que se cria pela repressão dos contrastes. Intrigar contra si passa a ser a via encontrada pelos sujeitos para atuarem, mesmo que em plano de psicológico, dentro do labirinto imposto pela sociabilidade deformada. Os contos da escritora paulista passam a ser captação e conformação privilegiada dos modos de vida a partir de um intenso processo de crescimento das cidades brasileiras. Os contos analisados pretendem desvelar o funcionamento da discursividade amorosa como construção dos relatos sobre a vida dos indivíduos em um período determinado da História brasileira.

2. O amor em disciplina

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.

(Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

2.1. “Antes do baile verde”: a intriga prismática

A leitura dos contos de Lygia Fagundes Telles demanda especial atenção ao detalhe. Nessa contística, elabora-se um retrato minucioso do cenário e do figurino em conjunto ao relato dos acontecimentos. A transformação do mínimo em “imagem-pregnante”, essa inovação criada pela escritora paulista, contribui para a complexificação da estrutura do conto, pois torna o inanimado um âmbito de implementação de intrigas. Esse construto permite que a “dupla articulação” do conto moderno, descrito por Ricardo Piglia, possa até ser extrapolado rumo a outras micronarrativas contidas nos objetos. Essa técnica desenvolvida pela escritora posiciona as criações inanimadas como espécie de prismas, pois possibilita que novos aspectos se projetem a depender da luminosidade irradiada sobre esses artefatos. A capacidade refratora dessas criações remete a uma polissemia que refuta o significado único, o qual poderia levar à impressão de que os detalhes não são índices, mas ornamentos. Parte da recepção crítica observou que a indefinição prevalece sobre os desenlaces. No entanto, cabe ressaltar também que outros elementos da narrativa permanecem em ambiguidade, desvelando uma “estrutura prismática”, multiplicadora de significados. Pode-se entender que a contística lygiana consiga criar certo nivelamento entre as criações inanimadas e as animadas, em uma quase equivalência na propulsão do enredo. Em outras palavras, considera-se que os narradores consigam atribuir às coisas uma adesão à vida, movimento contrário à reificação das relações humanas. Com isto, não se pretende afirmar que Lygia Fagundes Telles possua forte afinidade ideológica com certo marxismo, mas sim refletir o quanto, nessa escrita, “as coisas” são parte da trajetória pessoal dos personagens, mesmo quando se acumulam para preencher ausências.

Em *Antes do baile verde* (1970), primeiro livro da reunião “definitiva”¹⁷ de contos da escritora, o significado do inanimado mostra-se tão proeminente que “Os objetos” é o título a abrir o volume. Em seu formato final, a coletânea conta com 18 narrativas. Entretanto, é no conto homônimo ao livro que a aderência das coisas às personalidades revela-se de modo mais primoroso. A cor verde atravessa as histórias como uma espécie de *leitmotif* que provoca a unidade dos textos em meio a descontinuidade entre os contos, inclusive nomeando algumas das narrativas, como “Antes do baile verde” e “Verde

¹⁷ Considera-se definitiva a reunião de contos publicadas em *Contos reunidos* (2019), que pretende organizar canonicamente os livros de Lygia Fagundes Telles, estabelecendo os títulos e as narrativas que apareciam de modos variados em outras organizações (haja vista *Filhos pródigos* que se torna oficialmente *A estrutura da bolha de sabão*).

amarelo lagarto”. Esse fio que vincula a diversidade de escritos breves de Lygia Fagundes Telles é o que torna possível discutir uma ficção *lygiana*. Há uma forma, um modo específico de tecer a intriga, a qual origina a escritura da autora paulista. Os livros também possuem sua própria *poiesis*, constituindo uma ordem ficcional particular. Nessa primeira reunião “definitiva” da escritora, pode-se observar que há uma *luta pela vida* a ser travada pelos personagens para suportar os mais diversos descaminhos em seu percurso, sejam estes a morte do pai, o abandono materno, a desilusão amorosa ou a velhice. Os conflitos ocorrem nas relações entre pessoas que, geralmente, partilham o mesmo ambiente doméstico, mesmo quando essa convivência decorre do trabalho – os trabalhadores domésticos, no universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, surgem como o outro de classe que provoca a burguesia quatrocentona, desvelando os conflitos da vida social brasileira que permanecem irresolvidos. Em “Antes do baile verde” e “Meia-noite em ponto em Xangai”, esses personagens de posição submissa movem as narrativas por meio de suas presenças. O último conto demonstra que atos e palavras não se provam necessários para que essa existência conjunta traga incômodos profundos, já que é a presença silenciosa do serviçal chinês que tensiona o enredo.

Narrar e descrever passam a ser movimentos coordenados, e os elementos que podem parecer ornamentais são insuflados de uma nova potência, redimensionando os sentidos da narrativa. Györg Lukács, em seu célebre *Narrar ou descrever* (1936), argumenta que esses dois “métodos” de escrita ficcional divergem fundamentalmente à medida que o primeiro vale-se dos espaços e dos objetos a partir de sua capacidade de incorporar experiência, e o segundo reduz-se a uma representação das “coisas” subtraída de fenômenos da vivência humana: “A descrição não proporciona, pois, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de naturezas mortas.” (LUKÁCS, 1965, p. 75). Na contística de Lygia Fagundes Telles, distinguir o modo narrativo do descritivo prova-se um desafio, assim como demonstra a habilidade desta ficcionista brasileira. Essa escrita constitui-se abundantemente por descrições, nas quais se encontram condensados os sentidos da trama, de modo que os objetos “enovelam-se às vidas das personagens passando a significar mais do que aquilo que significam em sua superfície, mostrando ao leitor que existem diferentes facetas para o mesmo aspecto da realidade, ou seja, os objetos em cena ajudam a motivar novas leituras.” (PEREIRA, 2008, p. 34). Além de possibilitar novas leituras, o aspecto prismático das “imagens-pregnantes”, conceito formulado por Walnice Nogueira Galvão

no prefácio aos contos reunidos, permite que novas intrigas desponham, como se tramas microscópicas se desenvolvessem em simultâneo. Com isto, torna-se evidente que não apenas como propulsores da memória os objetos articulam-se, mas também como significantes que atuam no plano sincrônico, oferecendo movimento à narrativa por meio do cruzamento de intrigas. Portanto, as narrativas erigem enredos paralelos com a atribuição de sentidos vários aos objetos. Uma escrita destituída da “poesia das coisas” não possuiria essa capacidade geradora que está no cerne da contística lygiana.

As intrigas em prisma são manuseadas notavelmente em “Antes do baile verde”. Nesta narrativa, o leitor encontra a moça Tatisa e a empregada Lu em preparação para as festas de Carnaval. A fábula pode ser resumida pelas esperas vivenciadas por ambas as personagens: espera pela festa e espera pela morte. O pai de Tatisa está moribundo em um dos quartos da casa, e sua presença pode ser pressentida somente pelos sinais de agonia. Tatisa não pretende renunciar ao baile e ao namorado, e suplica à Lu que fique em seu lugar, pedido recusado pela empregada, a qual também sonha em “pular carnaval” com o amado. O conto inicia-se imediatamente pela descrição de um carro-alegórico observado da janela de Tatisa pelas duas protagonistas. Apenas ao fim, conhecendo os eventos, pode-se buscar uma interpretação para aquilo que é descrito. Alguns, menos dispostos a procurar unidade semântica no texto, podem facilmente considerar essa descrição inicial um simples artifício introdutório, talvez até um tanto “barroco” em sua descrição minuciosa de penteados e roupas. Esse primeiro contato com a narrativa fascina pela imagem esplêndida, cuja apresentação posiciona o leitor como se ele próprio contemplasse essa passagem carnavalesca, deslumbrando-se com a pompa do desfile e inserindo-se em um festejo de Carnaval, no qual a mistura dos requintes das fantasias alia-se ao suor e à poeira de um dia quente.

O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruca prateada em forma de pirâmide, os cachos desabando na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxovalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa encharcada de suor. (TELLES, 2019, p. 51).

A contradição do desalinhamento dos corpos com o esmero das fantasias pode ser interpretada como uma constrição do Carnaval brasileiro, celebrado entre o final de fevereiro e o início de março, temporada em que ainda se vive o mormaço do verão tropical. Essa informação oferece certa precisão para situar esse conto em uma realidade brasileira, mas, mais do que o clima, chama a atenção a persistência do narrador em

ressaltar os contrários prevalentes na cena: a cauda de cetim enxovalhada, os cachos da peruca prateada desabando sobre a testa, e um “negro do bumbo” em meio a fantasias “à Luís XV”. Esses contrastes parecem ressaltar o disfarce como elemento constitutivo à festa de Carnaval, de modo a demarcar uma modalização, no sentido de que *fingir ser* outro não significa *ser* outro. O calor assume, desse ponto de vista, outra função além de demarcar um espaço geográfico, também provoca o suor, líquido que emana dos corpos e desorganiza os figurinos, revelando aquele que se esconde por trás da maquiagem. A figura do “negro do bumbo”, vestido com o chapéu de três bicos, acentua o desmascaramento como um motivo da narrativa. No drama shakespeariano, o bobo da corte, o *clown*, possui a função de ser um indivíduo do povo a contradizer a nobreza, de desvelar pelo humor aquilo que se oculta atrás da máscara social. O mascaramento é parte da celebração carnavalesca, no entanto, o vínculo com a construção shakespeariana implica uma afinidade entre disfarce e farsa, haja vista que a impostura costura as disputas de poder nas criações do Bardo. A reverência do “negro do bumbo”, consonante a um *clown* de Shakespeare, pode ser percebida como a introdução cênica daquele que será o contraponto das dissimulações voltada a fins. O ponto inicial da “cena” do conto é referenciado por esse personagem. Contudo, a presença dos foliões é passageira. Sua partida é anunciada logo nesse primeiro curto parágrafo, após o cumprimento do passista para as duas espectadoras que assistem, de uma janela, o desfile. “O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?” (*op. cit.*, p. 51), pergunta Tatisa para Lu, referida no parágrafo seguinte como “a preta”. As denominações “negro” e “preta” estão em certa isotopia, uma vez que seu uso se associa, no contexto da produção ficcional em análise, em formas depreciativas de denominar pessoas de origens africanas. Cheia de ironia, a observação de Tatisa de que a reverência se dirigia a Lu demarca essa identidade étnica e social entre os personagens, já que não seria “chique” um homem de condições inferiores se dirigir à jovem branca e de classe alta, à patroa. Mas também a situação é “chique” porque Lu foi cumprimentada pela corte – uma corte farsesca, restrita às condições em que a empregada poderia ser parte da ordem oligárquica. Na descrição dos gestos e das roupas dos foliões, já se delineia com sutileza a narrativa das relações sociais na vida brasileira.

Uma outra afinidade capaz de justificar a reverência manifesta-se entre Lu e o *clown* negro: o gesto corresponde não apenas a um flerte, contudo, a um cumprimento diante da função partilhada por ambos, em uma espécie de acordo cúmplice estabelecido

entre eles. Desse modo, Lu seria o *clown* de “Antes do baile verde”, a figura shakespeariana adaptada para as paisagens e os tempos brasileiros nos quais se manifesta, aquele que consegue ser lúcido pelo processo reverso, por meio do humor. O bobo da corte, o homem negro *fantasiado* de personagem de Shakespeare, passa a palavra para o indivíduo do povo que está presente no cotidiano de certa “nobreza” brasileira, uma elite que se prova, ao longo da história, conservadora e retrógrada a ponto de articular intrigas comparáveis em perversidade às urdidadas pelo poeta de Stratford-Upon-Avon. Antonio Candido percebe o elemento vil na formação da família brasileira, herança dos fundamentos violentos advindos da escravidão, imprimindo caracteres shakesperianos a essa sociedade: “There were women who incited the reprisals of their parents and brothers against the unfaithful mates; (...) who not infrequently ordered the paramour to be killed, and sometimes the husband himself as well” (CANDIDO, 1951, p. 296-297)¹⁸. Não somente nos casos extremos mostra-se essa tragicidade que torna os escritos do Bardo socialmente contundentes, mas atualizar para o contexto local alguns dos *tales* dramatizados por Shakespeare apresenta-se um mecanismo de criação artística poderoso na pena de escritores brasileiros, como Machado de Assis e seu “Otelo brasileiro”, *Dom Casmurro* (1900), adaptado por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes para o cinema em 1986. A escritora menciona o Bruxo do Cosme Velho como uma das referências mais importantes para a sua própria obra, fato que indica que o seu aprendizado das artes literárias também se nutre dessa intertextualidade com o dramaturgo elisabetano, inspiração indispensável para Machado de Assis. Essa convergência entre os dois escritores torna-se clara ao longo dos contos da escritora, cuja ambiguidade parece advir dos processos “cavilosos”¹⁹ de Machado.

Essa vida social violenta, “repleta de som e fúria”, encontra ressonância nas tragédias de inspiração shakespeariana, já que a guerra entre clãs, disputas por poder ou honra, não são incomuns em sociedades que cultivam a estrutura padrão da família patriarcal. Lygia Fagundes Telles, como uma ficcionista dos porões e sobrados que configuram essa realidade, não podia permitir que passasse despercebida essa guerra

¹⁸ Tradução minha para essa publicação do crítico brasileiro a um livro estadunidense: “Havia mulheres que incitavam a fúria de seus pais e irmãos contra os maridos infiéis: (...) que, não incomumente, demandavam a morte da amante, e às vezes também do próprio marido”.

¹⁹ “O caviloso é aquele que exige maior atenção porque pode ser perigoso, *CAVE CANEM!* – era a inscrição na entrada de antigas casas romanas, CUIDADO COM O CÃO! Descartado o cachorro, esse alguém caviloso pode seduzir ou envolver o próximo usando da malícia e astúcia. Na penumbra das ambiguidades, é que vejo o mais importante traço do estilo machadiano.” (TELLES, 2008 (2019), p. 491).

permanente instaurada no seio dos lares tradicionais. A mulher “velada”, um patrimônio, é constante presença nessa narrativa – sobretudo, na memorialística, com seu grau de invenção: “Filomena escondia o seu leite, queria guardá-lo para o bezerrinho. Uma antiga tia escondia sua poesia, guardou-a até a morte.” (*A disciplina do amor*, TELLES, p. 110). Nessa descrição da tia que morre virgem, a substância da vida feminina permanece represada, uma vez que o corpo e as suas implicações são dirigidos para a funcionalidade, tornando-se objetais, assim como o de Filomena, reduzido a alimentar outros, sem conseguir exercer sua maternidade, experiência que pode neste contexto ser percebida como manifestação e resistência da vida. Freud, já em seus estudos sobre a histeria, intuía que essa repressão à qual está submetida a condição feminina conduzia ao adoecimento psíquico: “A repressão à sua agressividade, que é prescrita constitucionalmente e imposta socialmente, favorece intensas moções masoquistas, que conseguem vincular eroticamente as tendências destrutivas voltadas para dentro” (FREUD, 2021, p. 318). Claro que a intenção, com a referência a Freud, não é procurar uma patologia social que justifique essa correlação que possibilita certa face shakespeariana à vida social brasileira. Entrementes, considerando que esse é um valor vigente, pode-se situar a escrita lygiana em um paradigma de produção de uma escrita feminina que vive as primeiras rupturas em relação ao destino doméstico das mulheres. Quando se assume essa perspectiva, a decisão de Tatisa em não velar o pai adquire uma conotação outra.

As afinidades entre “Antes do baile verde” e certo “eco” shakesperiano vinculam-se mais ao nível da substância social do que da forma, mas é relevante observar que a fábula sobre a qual se erige a narrativa de Lygia Fagundes Telles, a moça moribunda que pretende abandonar o pai doente e partir para uma festa à fantasia, dialoga com um núcleo dramático em especial. Parece ser uma inversão de papéis que costura a trama da decadência e da loucura de Lear, assim como o avesso está no centro do dilema de Tatisa. Lawrence Flores Pereira e Kathrin Rosenfield observam que “afinal, ele [Lear] busca se livrar dos fardos da governança, que é o dever do patriarca e do rei, ele inverte os papéis e se tornará o filho de suas filhas, e filho que deve ser cuidado” (FLORES PEREIRA & ROSENFELD, 2020, p. 15). No conto lygiano, a decadência do pai não se consuma em primeiro plano, aparecendo pelos relatos de Lu, pelos sons derradeiros que enchem a casa de silêncio e pela negação constante de Tatisa. Trata-se de uma versão moderna, apequenada e *invertida* do drama shakespeariano, pois parte das contradições da filha, e não do rei decadente. É como se acompanhássemos o “rastejar rumo à morte”

(SHAKESPEARE, 2020, v. 41) do velho patriarca pelo ponto de vista de Goneril, Regan e Cordélia, relativizando as diferenças entre cada uma delas, analisando suas subjetividades a despeito da disputa pelo reino. Não se pode negar que a persistência remete a Cordélia, a filha que se recusa a dizer palavras doces para agradar o pai, e afirma amá-lo na medida em que merece ser amado, “Amo Vossa Majestade/ De acordo com meus laços, e nem mais nem menos.” (ibid., v. 92-93). Essa medida do amor de Cordélia surge em Tatisa ao não abdicar do baile para cuidar do pai doente e ao se permitir sonhar, mesmo com a morte dentro da casa.

Deve-se atentar para o fato de que o juízo não advém da narração. A instância em que se instaura algum valor para o comportamento da filha diante da condição do pai é narrativa, uma vez que se estabelece a partir das relações sociais, origem também dos julgamentos de moralidade. O impasse da filha retrata-se em um discurso ambíguo, o qual contém a defesa das escolhas simultaneamente à culpa que se revela nas entrelinhas: “Tenho certeza que hoje cedo ele me reconheceu. Acho que 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.” (*op.cit.*, p. 55). A seguir, a descrição do choro paralisado é complementada pela constatação que parece desvelar os sentidos que a filha teme possuírem alguma veracidade, e essa fala provém de seu contraponto, Lu – “Ele estava se despedindo.” (*op.cit.*, p. 55). O *páthos* construído pela descrição do encontro entre pai e filha oculta as camadas de significação possíveis que se escondem debaixo das lágrimas paternas. A condução discursiva do diálogo entre patroa e empregada leva à impressão de uma reprimenda por parte do pai ao descaso da filha. No entanto, a ambiguidade, traço distintivo da contística lygiana, não permite conclusões imediatas, e posiciona sob suspeita esses instantes em que o senso comum consagra uma saída única ao dilema, a culpa da filha que abandona o pai moribundo. O conceito de *culpa* apresenta-se também ambíguo neste texto, pois se refere tanto ao ato de *culpar um outro*, quanto ao sentimento *cultivado dentro de si*. É como se a dupla articulação da narrativa, correspondente à característica decisiva do conto moderno segundo Piglia, se apresentasse nessa via de mão dupla de ordem lexical. Há afirmação na negação ao descrever o estado do pai, tendo em vista que afirmar a saúde denuncia o temor frente à enfermidade. O conflito estabelecido no discurso revela que a constrição para o ato da protagonista parece ser intrínseca e extrínseca à subjetividade.

Abdicar do desejo implicaria permanecer ao lado do pai moribundo – de certo modo, morrendo com ele, como a filha mesmo pode observar pela exclamação defensiva, “Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo?” (*op.cit.*, p. 54). A decisão da filha revela a recusa de ser sepultada em vida no mausoléu da família, a negação de um destino de santa piedosa, a qual ficaria de joelhos diante da cama paterna, em imobilidade, contendo os próprios desejos. Tatisa nega essa abstinência de si. É nessa insaciedade constante do desejo que a teoria psicanalítica reconhece o *motif* da vida: “Nesse sentido, amar é sentir falta e desejar é desejar o desejo ou ainda ser assombrado, ao infinito, pelo desejo do desejo.” (ROUDINESCO, 2017, p. 94). Essa afirmação do viver aparece sub-repticiamente no texto, e se esconde por trás da culpa sentida pela própria personagem. Todavia, a tensão narrativa gerada a partir da escolha de Tatisa afirma ainda mais intensamente a afinidade desta com a heroína shakespeariana, Cordélia, pois se mostra necessária uma persistência ética para que a filha não revogue seus valores em favor daquilo que as máscaras sociais exigem. Cordélia contraria os atos das irmãs, mais integradas aos jogos de poder cortesãos, enquanto Tatisa renega certa moralidade, cuja matriz provém da obediência às relações familiares em detrimento das pulsões constitutivas ao sujeito. Construir a própria subjetividade exige a travessia do percurso edípico, cuja conclusão está na morte simbólica do pai, assassinato que se impõe como condição de vida. Para o texto, o enfrentamento dos códigos sociais possui igualmente a função de gênese, conforme constata Roland Barthes: “Todo relato não se reduz ao Édipo? Contar é sempre procurar a origem, dizer as disputas com a Lei, entrar na dialética do enternecimento e do ódio.” (BARTHES, 2015, p. 57). A disputa em torno de manter o *desejo do desejo* desponta como origem e núcleo do enredo de “Antes do baile verde”, haja vista que não parece inconsequente que o verde seja a cor temática do baile, já que se trata de um tom associado à esperança, que pode ser entendida como a manutenção da vida do desejo. Justamente ao reconhecer o fato de esses dois estados, morte e vida, conviverem como as *duas pontas da vida* está a sabedoria da filha em insistir na costura da veste carnavalesca. A palavra *fantasia*, nesse contexto, enriquece-se de sentido ao se referir tanto à vestimenta quanto à emulação que provoca e alimenta o desejar. Tatisa não apenas prepara, com a ajuda de Lu, uma saia, entretanto, erige uma *intriga* que permite manter o desejo em movimento. Essa construção narrativa que se articula a partir da manutenção de um indivíduo como eu desejante descortina a *disciplina do amor* da contística de Lygia Fagundes Telles, mesmo quando a narrativa não tematiza o amor romântico.

A imagem-pregnante do manuseio das lantejoulas passa a ser uma pequena encenação da costura dessa trama que escapa a qualquer ordenamento, embora possua a incandescência de uma constelação. Em outra expressão, fixar as lantejoulas metaforiza o desejo que não consegue se conter entre as paredes do ambiente doméstico, e busca escapar pelas portas fechadas. Três instantes captam esse movimento das peças que se recusam a permanecer em uma ordem predeterminada, espalhando-se e enredando-se, em uma figuração do vínculo entre a intriga e o desejo:

A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saiote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejola que escapara e delicadamente tocou com ela na cola. Depositou-a no saiote, fixando-a com pequenos movimentos circulares. (*op.cit.*, p. 52).

Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejola que se enredara na meia. Deixou-a cair na pequena constelação que ia armando na barra do saiote e ficou raspando pensativamente um pingo ressequido no joelho. Vagava o olhar nos objetos, sem fixar-se em nenhum. (*op.cit.*, p. 53).

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-las. (*op.cit.*, p. 58).

Gesto e objeto: a colheita insistente das lantejoulas parece referir imagetivamente ao tramar da filha que não consegue, e *não quer*, esquecer o baile para velar o pai. A casa não oferece espaço para a vazão desses ímpetos, e por isso a fuga deixa um rastro de lantejoulas verdes pela escada, como se essa vida ou esse desejo não pudesse se conter totalmente dentro do corpo, necessitando se projetar no exterior. O namorado de Tatisa não possui nome nem rosto, apenas se trata de um *ele* (pronome que se confunde com o pai da protagonista) vestido de pierrô verde e detentor de um carro que representa significativamente a vida burguesa brasileira na década de 1960 (um Tufão), “Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.” (*op.cit.*, p. 56) – uma projeção do desejo elaborada a partir da ostentação luxuosa do automóvel e da alegria-triste do Pierrô, o qual celebra a vida de maneira melancólica, feito alguém que reconhece vida e morte como faces da mesma moeda. O pedido para que a veste seja terminada o mais depressa possível soa suplicante, à medida que a morte promete penetrar pelas paredes, imobilizando quem ainda se encontra com vida na casa. A fuga de Tatisa não se motiva somente pela culpa, mas igualmente pelo medo da mortalidade a que a fragilidade paterna remete. Ao fim da narrativa, a empregada abandona a casa, seguida pela jovem patroa, em uma espécie de inversão que parece uma subversão da ordem instaurada nas relações de trabalho doméstico. A morte do patriarca

associa-se a essa reversão doméstica, como se preconizasse a ruína de uma determinada organização familiar, a decadência que parece estar no fundamento da escrita de Lygia Fagundes Telles. Dessa perspectiva, o conto parece se reportar a alguma inversão de parâmetros quando empregada e patroa escapam juntas. Contudo, essa paridade se origina menos de uma transformação das relações e mais de uma projeção de falsa equivalência, uma fantasia, de Tatisa sobre Lu. “Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta!” (*op.cit.*, p. 56-57), exclama Tatisa. A acusação parece se dirigir da patroa para a empregada, e ressoa o juízo a ser feito sobre a escolha da filha que decide abandonar o pai doente.

A narrativa constituir-se em diálogo prova a existência de uma disputa travada tanto na interioridade da protagonista quanto no ambiente social, como se a persistência em ir ao baile fosse uma luta contra o Superego, pois é a voz de Lu que adentra a consciência de Tatisa, e coloca em xeque as suas convicções. A empregada parece representar uma totalidade de relações sociais pela qual Tatisa circula, uma vez que Lu é o antípoda de classe e etnia, inteiramente um outro. A contraposição entre a patroa e a funcionária esclarece-se pelas escolhas léxicas que imprimem essa diferença de posições, situando também a narrativa em uma realidade social erigida sobre a desigualdade entre ricos e pobres, brancos e negros (no passado, homens livres e escravos). A composição das interações entre os personagens ambienta mais a narrativa à vida brasileira do que referências à festa de Carnaval. Uma das argúcias do conto lygiano está justamente em recriar determinada sociabilidade por meio das relações que se estabelecem, de modo que não precisa recorrer a elementos que afirmem uma nacionalidade, mas se garantam por um “sentimento íntimo” que remete à crônica machadiana, “Instinto de nacionalidade”. Pelo contrário, ao captar pelas narrativas a vida social, o conto de Lygia Fagundes Telles destaca-se pela aptidão em sublinhar o mal-estar contido no irresolvido dessa sociabilidade. Enquanto Tatisa é chamada pelo nome, conhecemos a empregada apenas pelo apelido genérico Lu, que pode remeter a uma infinidade de outros prenomes (Luiza, Luciana...). A primeira possui “cabelo que lhe caíam nos olhos” e a segunda traz um crisântemo de papel crepom “espetado na carapinha”. Uma é a jovem e a outra é a preta. A narração persiste em estabelecer o elo entre classe e cor, compondo um retrato das condições históricas a que as populações descendentes de africanos foram relegadas. No Brasil, classe e raça possuem um vínculo íntimo, proveniente do passado pérfido da

escravidão, cujo fim não mitigou a violência e a sujeição a que são submetidas pessoas negras.

Por esse motivo, surge como uma escolha sutil que essa dimensão estrutural da realidade brasileira apareça na figura de Lu. Essa personagem, ao retrucar as ordens da jovem patroa, aparenta certa leveza e bom-humor. Talvez algo até caricato seja a preferência por cerveja em vez de uísque e de se referir ao companheiro como “meu homem”, em vez de “namorado”, como Tatisa se refere ao próprio amante. A “vulgaridade” de Lu em relação à “sofisticação” de Tatisa pode parecer um contraponto humorístico. Todavia, a persistência do conto em distinguir essas duas personagens permite aventar que não pode ser inconsequente que essas mulheres tão diferentes sejam as únicas realmente a estar em cena. Pelo contrário, o reforço lexical das disparidades traz à tona o tensionamento dessa convivência, em que uma chega a oferecer a outra uma inversão de lugares como recompensa: “Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!”. (*op.cit.*, p. 57). O pai de Tatisa está prestes a morrer. A presença do moribundo interrompe os preparativos para a festa quando elas se lembram de que há um doente em estado final em outro cômodo da mesma casa. A filha não pretende permanecer em casa, mas procura substituir-se pela empregada. Na negociação ensaiada pela jovem, os termos de barganha podem ser interpretados tanto quanto um “embranquecimento”, por meio de certo cobiçado “vestido branco”, e uma ascensão de classe, prevista pela possibilidade de “poder sair” todos os dias, isto é, passear livremente como alguém que não depende do trabalho para sobreviver.

Essa duplicação de si, atribuindo ao outro uma responsabilidade intransferível, parece um processo comum a algumas das criações lygianas, como o caso do protagonista de “Helga”, Paul Karsten, que se torna Paulo da Silva quando se confronta com um crime por ele cometido. Em “WM”, um homem atribui à irmã muito antes falecida a culpa pelo assassinato de sua própria amante. Em um processo análogo, Tatisa procura partilhar sua responsabilidade com Lu, a empregada com quem possui profundas diferenças. Talvez seja essa disparidade que justamente possibilite a Lu recusar ao pedido de Tatisa, e de negar a retórica de que um momento de morte “irmana” os seres. Ao escutarem algo que se assemelha a um gemido, o narrador, em terceira pessoa, descreve que as duas “Inclinaram as cabeças sob a luz amarela do abajur.” (*op.cit.*, p. 57). Ambas se colocam

a trabalhar juntas para que a fantasia de Tatisa, a ser decorada com lantejoulas verdes, seja terminada mais rapidamente. Contudo, não é nenhuma afinidade entre as posições que as induz a se unir na atividade, mas a fragilidade do instante, representado pela luz amarela do abajur. Essa breve comunhão logo se dissipa pela oferta de Tatisa, a pretensa troca de posições, um movimento também shakespeariano, uma vez que Lu, assim como o Bobo diante da desgraça de Lear, recusa-se a assumir a tragédia do outro, reconhecendo-se, mesmo que subordinado, como um indivíduo a despeito de seu papel social, “Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que ajudo muito sim senhora, como não?” (*op.cit.*, p. 63).

A estrutura em diálogo da narrativa favorece o chiste, expresso nas respostas humorísticas de Lu, como em “Ficou bonito. Com o cabelo assim verde, você está parecendo uma alcachofra, tão gozado.” (*op.cit.*, p. 52). O discurso da empregada constitui-se por uma ambiguidade um tanto descortinada, que parece pretender revelar à medida que dissimula. O inusitado amálgama de “bonito” e “gozado” constrói um elogio inautêntico que expressa antes um deboche perante o gosto e a aparência da patroa, sem ocasionar uma possível ofensa por uma crítica direta. Trata-se do sutil engenho da empregada, que não se furta a destilar algum veneno ao suportar os desmandos da família tradicional, desvelando a decadência da burguesia paulista, a qual procura sustentar a condição privilegiada em uma vida social que passa por uma reorganização de hierarquias. A noite de festa abre as possibilidades de inversão pela *fantasia*, construção a que a filha recorre para abandonar os *lugares* determinados pelo sistema familiar, de modo a delegá-los à empregada. Lu dissimula quando percebe que Tatisa tenta desarmar pela fantasia a intriga causada pela denúncia do estado do pai, mas o veneno penetrou o suficiente para que o “Pode ser que me enganasse mesmo” (*op.cit.*, p. 57) servisse de antídoto contra a trama que se costura para a filha. A abertura que o contexto dialógico fornece é a permissividade que as duas personagens se expressem a partir de suas posições de classe, uma em confronto com a outra, sem as interrupções que os movimentos da interioridade poderiam provocar se o foco narrativo retratasse a subjetividade de uma das personagens – com isso, pode-se observar que é a situação, o confronto discursivo, a edificar o enredo. O conto carrega-se progressivamente de tensão à medida que a situação do pai se descortina, e a empolgação pela festa de Carnaval torna-se subitamente desespero para abandonar a casa, um movimento de fuga que sinaliza as inversões e as permanências da dinâmica patriarcal. O debate entre empregada e patroa, sob esse crivo

interpretativo, assume significativas conotações sociais ao intensificar a sensação de abismo para um determinado modo de vida praticado por certa classe social.

O conto ilumina a frágil tentativa de equilibrar a estrutura tradicional da família com novas formas de viver, menos afeitas à estabilidade que supostamente guiava a vida dos indivíduos para um destino determinado pelas posições de nascimento. Essa predestinação parece outra intriga presente subterraneamente nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, como se pode perceber a partir da indignação da patroa diante das recusas da empregada. A recusa de atender a uma prerrogativa social, a de transferir as obrigações para aqueles que deveriam trabalhar para viver, ofende profundamente a essa burguesia que se percebe cada vez mais distante de uma elite econômica e mais perto dos “homens pobres e livres”. O processo formal, o discurso amoroso, capta essas *ilusões perdidas* que se movem rumo à fantasia a partir da perspectiva das transformações sociais vividas pela burguesia paulista frente ao contexto histórico-social, cindida entre as incertezas do presente e a fantasmagoria de um passado de domínio, cujas origens encontram-se na prevalência do trabalho escravo. Com isto, pode-se reconhecer a dialética da vida social opera em profundidade para constituir a ficção lygiana, uma vez que os dramas individuais são instituídos a partir dos movimentos da realidade, transfigurada pela *intriga* que se cria na interioridade dos sujeitos, mas trazida à tona pelas dificuldades que se encontram na conciliação do contraditório. Os tempos convivem em um amálgama que leva os personagens a se depararem constantemente com os limites do real diante de um desejo íntimo de recuperar o fantasiado – talvez a abrir as portas para um suposto “fantástico” em que se pode vir a ser o outro, a exemplo da proposta de Tatiana para que Lu se tornasse a filha da casa por um dia. “Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas, pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!” (*op.cit.*, p. 57), oferta pouco tentadora, pois Lu *supostamente* pode “sair” quando bem quiser. O advérbio deve-se ao fato de que o trabalho doméstico, mesmo mediado por dinheiro, cultivava uma série de características que tornam a expressão “livre” duvidosa, haja vista a arquitetura dos domicílios, os quais ainda constantemente contam com o “quartinho de empregada”. O horizonte do conto é pequeno-burguês, transmutando para essa cena a pequenada os dilemas dos ritos em torno da morte, vividos pelos “homens melhores que nós” na tragédia. A resposta da empregada reencena a recusa do Bobo a ser Lear, o rei sem reino. Desterro também das personagens de Lygia Fagundes Telles.

2.2. “A estrutura da bolha de sabão”: a intriga-teoria

No célebre ensaio *Luto e melancolia* (1915), Sigmund Freud observa que “A perda do objeto amoroso é uma excelente ocasião para que a ambivalência das relações amorosas sobressaia e venha à luz.” (2021, p. 183). Esse instante revela-se privilegiado para elucidação das transigências entre amante e amado ao despertar no enamorado um estado de luto em que este se percebe privado de uma parte que não se sabe pertencer originalmente a um ou ao outro. A perda em estado de enamoramento desafia a distinção entre luto e melancolia de modo ainda mais patente do que talvez o texto fundamental do psicanalista, em sua tentativa primorosa de diferenciação desses dois quadros, consiga atingir. Se o melancólico vive um delírio narcísico ao voltar o investimento amoroso destinado a outrem para si próprio, imagina-se que esse jogo projetivo se destine aos objetos e pessoas ao redor, assim como sua manifestação primordial se apresenta na construção discursiva. Essa ambiguidade ocorrida no plano discursivo, quando transportada para a criação literária, favorece a gênese de sentidos múltiplos, desvelando que um discurso *sobre algo* discorre igualmente sobre um *não-algo*. A resultante mais concreta dessa presença que se impõe pela antítese está justamente no narrador que mostra a si ao relatar sobre outro. Nas narrativas, deve-se atentar, mesmo em um suposto afastamento de uma hetero e extra-diegese, que há essa voz fictícia a dirigir a *machina* ficcional. Este ventríloquo, aquele que fornece a entonação do texto, mostra-se à medida que oculta, em uma cena repleta de ambivalências muito semelhantes às do enamoramento.

Sobre a ficção de Lygia Fagundes Telles, pode-se pensar que a narrativa decorre precisamente da imitação da ambiguidade decorrente do enamoramento, sendo possível nomear o narrador lygiano, independentemente do foco narrativo assumido, como um narrador *enamorado* – aquele que emite, na definição de Roland Barthes, o discurso amoroso. A fragmentação desse discurso revela-se fundamental em sua caracterização, como se o enamorado fosse incapaz de se expressar em continuidade: “Seu discurso só existe por lufadas de linguagem, que lhe vem no decorrer de circunstâncias íntimas, aleatórias” (BARTHES, 2018, p. 15). A emulação do discurso enamorado na ficção de Lygia Fagundes Telles pode ser percebida em diversas instâncias: na heterogeneidade enunciativa inerente à constituição narrativa lygiana, bem como na experiência variada de formas e de tramas, frequentemente trespassando os limites dos gêneros literários

consagrados. A escrita lygiana parece estar constantemente em debate consigo mesma, sendo os textos reinvenções de uma enunciação que não se farta de se reconstruir. O amor não pode ser considerado, frente a uma poética da narrativa lygiana, simplesmente um *tema*, contudo, deve ser analisado a partir de sua influência na construção ficcional. Isso significa pensar, consoante a Roland Barthes, na especificidade de um discurso que emerge do estado de enamoramento, de forma a transpor a discursividade própria de um estado de alma para uma *poiesis*. Não parece ser inconsequente que o livro no qual a escritora mais desnude seu processo poético seja intitulado justamente *A disciplina do amor* (1998), conjunto de fragmentos em que se pode perceber, na essência da criação lygiana, o desejo de simular ou emular a linguagem desse Deus que arrebatou Psiquê – e faz com que Tatisa não resista a abandonar o pai moribundo e brincar o Carnaval.

A escritura de Lygia Fagundes Telles pode se denominar uma disciplina do amor, porque se revela uma tentativa de disciplinar um discurso heterogêneo, polifônico, avesso à totalidade. Essa instauração de uma disciplina amorosa advém, sobretudo, de um processo de criação que procura a mimesis discursiva, tornando um estado de alma a urdidura da trama ficcional. A variedade de enredos que constitui a contística de Lygia Fagundes Telles parece ser a resultante dessa insatisfação contínua do enamorado diante do discurso, inquietude que se manifesta, inclusive, na repetição de algumas fábulas sob novas estruturas narrativas, como se a ficção da autora estivesse à procura de formas distintas de expressão, muitas vezes recorrendo a uma mesma matéria, mas com a emergência de sentidos inéditos. Essas coincidências temáticas parecem advir de releitura insistente da própria obra. Assim como “As cerejas” e “Herbarium” constituem um binômio narrativo, de modo análogo a “As chaves” e “As pérolas”, revelam-se diferentes possibilidades de enredos, exploradas a partir de conteúdo comum. Rer ler constitui processo criativo para os escritos lygianos, segundo as diversas reescritas dos contos, podem evidenciar. Conforme observa Tietzman Silva: “cada peça é reexaminada com cuidado, com o mesmo desvelo de um artesão dando seu último polimento ao seu trabalho antes de se decidir a expô-lo aos olhares curiosos mais uma vez” (TIETZMAN SILVA, 1984, p. 22). Contudo, não se pode reduzir esse mecanismo meramente à recriação contística. Não é possível ignorar as referências aos escritores lidos pela autora. *Durante aquele estranho chá* (2002) é um livro dedicado, em grande parte, aos encontros literários com personagens como Mário de Andrade, Jorge Luís Borges e Monteiro Lobato, assim

como contém relatos de experiência de leituras, sendo um deles dedicado ao “caviloso” Machado de Assis.

Essa multiplicidade discursiva desvela, mais uma vez, os movimentos de refração que erigem a obra prismática de Lygia Fagundes Telles. A forma em “prisma” das narrativas provém precisamente do enamoramento do discurso, o qual favorece também a ambiguidade, característica constitutiva, sobretudo, dessa contística. A lição tomada a Machado de Assis, a “cavilosidade”, assume uma ressonância outra, muito distinta daquela exercida pela pena do mestre do Cosme Velho, quando praticada na ficção lygiana. Nesse universo criativo, há uma cisão subjetiva que oblitera a objetividade épica, tornando frágil a faculdade veridictória do narrador e provocando a divisão entre as instâncias do texto: a da narrativa, mediada pelo narrador, e a da narração, a partir da qual é possível perceber o narrador como voz ficcionalizada, actante na diegese, independentemente do foco narrativo. A ambiguidade em Lygia Fagundes Telles parece provir da dificuldade em encontrar um sentido que direcione as ações dos sujeitos, de modo que estes precisam criar, estabelecendo o vínculo entre invenção e memória, os motivos que impulsionam suas narrativas pessoais. Entrementes, *algo*, palavra que remete ao indefinível que permanece daquilo que foi vivido, escapa a esse monopólio narrativo que o indivíduo tenta manter. O discurso dos personagens encontra-se repleto de contradição, e se deve estar atento para perceber que há um arдил na urdidura da trama, no plano da narrativa e do narrador arquitetado tanto pela autora auspiciosa quanto pela psique intrigante que ordena a diegese. O narrador, mesmo quando em terceira pessoa, parece estar empenhado em percorrer uma *intriga contra si*, o movimento típico do discurso enamorado.

A permeabilidade a outros escritores torna a leitura da obra de Lygia Fagundes Telles um persistente confronto com construções de linguagem diversas. Na Literatura Brasileira, raros devem ser os autores que, na mesma medida que Lygia Fagundes Telles, reportam-se a certa tradição literária, implicando uma filiação. O texto lygiano posiciona o leitor em uma espécie de palavra dupla, quando se refratam os discursos de obras outras, da escritora e de seus artistas favoritos. As ressonâncias de outras escritas tornam-se evidentes mesmo quando não há direta menção aos escritores, em um movimento discursivo denominado *intertextualidade* por Dominique Maingueneau. O analista do discurso francês distingue as categorias *intertextualidade* e *intertexto*, sendo a primeira referente a um conjunto amplo de relações entre-textos estabelecidos, e a segunda ao

conjunto restrito de textos efetivamente citados: “Distinguiremos o *intertexto* de um discurso (o conjunto de textos que ele cita efetivamente) de sua *intertextualidade* (isto é, dos tipos de relações intertextuais que a competência discursiva define como legítimas).” (MAINGUENEAU, 2008, p. 77). Delimitar esses dois conceitos permite iluminar a releitura que a obra lygiana realiza sobre outras, pois as referências frequentemente não se encontram em citações diretas, mas sim em uma espécie de recriação ou transposição de determinado imaginário para o universo ficcional da escritora paulista, como a incorporação de uma trama shakespeariana para o *apequenado* contexto de um Carnaval paulista. Exemplos desse processo podem ser percebidos também em alguns dos contos mais célebres de sua vasta produção, como “Venha ver o pôr-do-sol”, cujas semelhanças com o “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, foram comentadas insistentemente pela crítica. Em um caso de reescrita, Lygia Fagundes Telles desvela esse processo de transposição ao reinventar o conto “A missa do galo”, de Machado de Assis, para a coletânea de subtítulo “Variações sobre o mesmo tema”. No entanto, essa absorção dos grandes mestres não se manifesta somente na reconstrução das fábulas, já que os processos constitutivos também são incorporados, criando vínculos sutis entre as escrituras. Observar essas afinidades possibilita que sentidos desponhem ou sejam reforçados, e mostra que a leitura atenta compõe parte da criação.

“A estrutura da bolha de sabão” é o conto que nomeia o livro de 1991. Este é um livro especialmente metamorfo na produção lygiana, pois reconhecidamente passou por reformulações diversas, tendo sido originalmente publicado com o título de *Filhos pródigos* (1978). Talvez seja esta a coletânea que mais prodigiosamente ilumina essa transposição do acontecimento ao evento como mecanismo de intriga nos contos. Em “Missa do galo (Variações sobre o mesmo tema)”, incluso neste livro, a reescrita do conto machadiano destaca os procedimentos característicos à *poiesis* lygiana, desvelando como a *intriga* forma-se na interioridade do sujeito em uma espécie de oportunidade em que ocorre a transição do acontecimento para o evento, isto é, quando aquele se torna este por meio da incorporação do fenômeno à subjetividade. De linhagem machadiana, surge o conto “O espartilho”, o qual poderia ser alinhado, feito a maior parte da obra da escritora, naquilo que Simone Rossinetti Rufinoni denomina “um país dentro de casa”, pois as contradições da vida social surgem condensadas no diminuto espaço doméstico: “Configura um lugar que se entronca à intimidade e, ao mesmo tempo, acena com a virtualidade da dinâmica do mundo. Como uma série de encaixes, as espacialidades e

seus sentidos se interpenetram.” (RUFINONI, 2019, p. 278). É precisamente nessa narrativa, que poderia facilmente se passar por um romance curto ou o esboço de mais um *Bildungsroman*, que despontam as relações oriundas da casa-grande escravista, constitutivas para a formação da realidade social brasileira, e origem de grande parte dos conflitos não resolvidos, cujo sintoma maior é a desigualdade. Em *A estrutura da bolha de sabão* (1991), a contista de *Antes do baile verde* amadureceu as principais tendências que se desenvolviam nas coletâneas anteriores – isto é, o subjetivismo que criva os elementos da narrativa e a apreensão das tensões sociais a partir de um ângulo doméstico.

A estrutura da bolha de sabão (1991) principia-se com um comentário da escritora em que se ressaltam “as aventuras” pelas quais o livro passou antes de assumir sua forma final. Essa breve introdução elucida um sentido possível para a *figura* da bolha de sabão, tão polissêmica quanto qualquer outro prisma imagético típico dessa escrita. Talvez por esse motivo o pequeno texto introdutório não seja reproduzido em *Os contos*, uma vez que induz a uma espécie de petrificação do sentido para leitores menos sensíveis à polissemia figurativa de Lygia Fagundes Telles. Em “A estrutura da bolha de sabão”, o trabalho²⁰ da subjetivação como mecanismo narrativo revela-se um movimento poético fundamental para a construção do texto lygiano. “Não conte a ninguém, mas descobri, a bolha de sabão é o amor.” (*A estrutura da bolha de sabão*, TELLES, 2010, s/p.), afirma a autora em seu breve texto introdutório à coletânea de contos. Essa afirmação coroa um processo de criação interior, desencadeado por um diálogo travado, mais uma vez, com Paulo Emílio Salles Gomes, o grande interlocutor intelectual da escritora, a quem o livro de 1991 é, não inconsequentemente, dedicado²¹. Paulo Emílio conta “que tinha em Paris um jovem amigo físico, o Jean Oury, que estudava a estrutura da bolha de sabão” (ibid, s/p.). Essa informação é suficiente para desencadear um espanto, seguido de uma evocação da infância, “colhia no mamoeiro o canudo mais fino. Enchia a caneca d’água com sabão diluído, sentava no chão, mergulhava o canudo na espuma e soprava as belas bolas coloridas.” (ibid, s/p). A narrativa da recordação infantil cria o encontro, a simultaneidade do instante narrativo, entre a escritora e a personagem do conto que nomeia a coletânea: “Importante era o quintal da minha meninice com seus verdes

²⁰ Procura-se, por meio dessa expressão, um sentido próximo ao de *Arbeit* empregado por Freud em contextos como o de *Trauerarbeit* (trabalho de luto). Isto é, como um processo (elaboração) que transforma o estado de coisas.

²¹ Se a bolha de sabão “é o amor” para Lygia Fagundes Telles, não parece distração que tenha dedicado justamente esse livro a seu companheiro, Paulo Emílio Salles Gomes.

canudos de mamoeiro, quando cortava os mais tenros, que soprava as bolas, maiores, mais perfeitas.” (*op.cit.*, p. 377). Essas duas vozes, criador e criatura, encontram-se e se confundem na construção da *figura* bolha de sabão, talvez transformando a narradora-personagem do conto em uma espécie de criação muito pessoal.

O físico fictício do conto é igualmente um estudioso da estrutura da bolha de sabão, cuja forma ele costuma esboçar em um “gesto redondo” (*op.cit.*, p. 377). A circularidade do movimento implica a estrutura impenetrável que seus estudos procuram desvendar, mas a qual não pode ser abrangida fora da interpretação – em outras palavras, não pode ser acessada diretamente pelo que é, mas sim pelas evocações provocadas. Por esse motivo, mais do que a composição físico-química, “importante” é a rememoração da infância, quando se aprendia o cálculo do amor por meio da brincadeira com os canudos de mamoeiros: “Amor calculado, porque na afobação o sopro desencadeava o processo e um delírio de cachos escorriam pelo canudo e vinham rebentar na minha boca, a espuma descendo pelo queixo. Molhando o peito.” (*op.cit.*, p. 377). Amor calculado pode ser traduzido, dentro do universo expressivo de Lygia Fagundes Telles, como disciplinado. Isto é, a narradora-protagonista de “A estrutura da bolha de sabão”, ao descrever o processo cuidadoso de criação da bolha, esclarece que o cálculo é necessário para que se evite “molhar o peito” quando um “delírio” escorria pelo canudo, provocado pela afobação. O delírio poderia ser uma face, senão um modo, de discursividade enamorada, uma vez que *delirar* também implica *intrigar*, ou seja, articular em narrativa. Ao rememorar as bolhas de sabão da infância, as duas personas literárias, de narradora e de personagem, descrevem um movimento poético determinante para este universo literário.

A aflição em “molhar o peito” pode ser percebida precisamente como o temor de se prender no processo narrativo, no qual o *ponto de vista* constitui o discurso. A narradora-protagonista de “A estrutura da bolha de sabão” procura se distanciar para que consiga calcular ou disciplinar seu amor, de modo a não molhar o peito. As *personas* literárias entram em contradição quando se percebe, por meio dessa afirmação, que *molhar o peito* possui significativa diferença valorativa para cada uma. Ainda, as instâncias da narrativa e da narração se distinguem a partir de duas leituras que atuam concomitantemente na formulação. Uma afirma a relutância da narradora-protagonista diante de se envolver no *delírio* do enamoramento, enquanto outra confirma a contística de Lygia Fagundes Telles como uma constante movimentação mental de personagens que se perderam em meio ao delírio do discurso amoroso. A frase “E seu gesto delgado de

envolvimento e fuga parecia tocar mas guardava distância, cuidado, cuidadinho, ô! a paciência. A paixão.” (*op.cit.*, p. 377) implica que existe um risco na paixão, cuja consequência é a coreografia composta de recuos e avanços, em uma espécie de valsa em que um sujeito pode facilmente se perder. O físico, de acordo com a narradora inominada, não se permitia envolver por completo pelo enamoramento, mantendo-se distante, em um reino de abstrações, o das estruturas. O estudo estrutural da bolha de sabão permite que se subtraia aquilo que existe de afetivo nesse objeto encarado com tamanho fascínio pela memória, em um movimento que parece replicar a posição de cautela pregada pela narradora-protagonista.

Pregada, porque antes remete a um discurso em que as proposições únicas sobre os fatos são monopólio da narradora. Não somente o físico tenta se esquivar do delírio de emoções provenientes do encontro amoroso, como a própria protagonista não expõe, em instante algum, a complexidade de sentimentos que culminam em lágrimas: “Choro em casa, resolvi.” (*op.cit.*, p. 378) é o pensamento que ocorre à narradora-protagonista após conhecer a nova amante do físico. Não tornar o sentimento manifesto parece ser uma contraproposta à poética de Lygia Fagundes Telles, pois não apenas seu texto se faz a partir da mais intensa das paixões, como suas criações são discursos de verdadeiros amantes sem amados. Ocultar a emoção é também despistar a subjetividade do discurso. O amado se constitui em uma fantasia, uma espécie de delírio, movido pelo próprio desnorteamento subjetivo em que se encontra o enamorado. Em meio a essa dinâmica, na qual facilmente o outro se transforma em espelho, os significados articulam-se em função da construção de certo discurso, ocasionando que a distinção entre as instâncias seja imprescindível para se separar a enunciação ficcional de uma enunciação ideológica. A *verdade* dos enunciados parece constantemente contradita por uma narração que se ocupa, cavilosamente, por apresentar o contraditório. Este é o caso do ciúme – sentimento capaz de despertar inúmeras disputas narrativas, segundo ensina o *Dom Casmurro* (1901), de Machado de Assis – atribuído pela narradora-protagonista à *outra*, a mulher com quem o físico começa a viver. Em “A estrutura da bolha de sabão”, a palavra da narradora-protagonista parece procurar certa dissimulação, como se a interpretação dos acontecimentos vivenciados fosse transparente para a sensibilidade de alguém profundamente envolvido.

A revelação dessa *paranoia* em torno dos ciúmes do outro surge quando se imagina que os gestos e as ações direcionam a um único sentido amoroso. A narradora-

protagonista em instante algum se admite enciumada diante da nova união do físico, mas se denuncia ao encontrar na outra mulher os subterfúgios a que atribui sentimentos venenosos: “Ah. Aos poucos o ciúme foi tomando forma e transbordando espesso como um licor azul-verde, do tom da pintura dos seus olhos. Escorreu pelas nossas roupas, empapou a toalha da mesa, pingou gota a gota.” (*op.cit.*, p. 378). Essa acidez que a narradora encontra no outro pode ser facilmente identificada em comentários sobre a boca “sensual e à toa” da amante do físico, assim como pode culminar na implosão contida do “choro em casa”. Quando se convence, sem evidências, de que a outra está à espreita ao telefone, escutando clandestinamente uma conversa, torna-se difícil distinguir de quem são os ciúmes, “A única coisa inquietante era aquele ciúme.” (*op.cit.*, p. 378). Sentença constituída em contexto ambíguo, que ocasiona a questão sobre quem, de fato, seria afligido pelo monstro dos olhos verdes, se o perseguido, na verdade, não é perseguidor.

A bolha de sabão corresponde a uma figura que condensa algo como a fragilidade do discurso amoroso. A estrutura que se rompe com facilidade, “molhando o peito”, revela uma enunciação conflitiva, dotada de uma entropia tensa, a ponto de implodir e desnudar o estado de alma desvairado do sujeito enamorado. Estabelece-se, por meio da figura, uma metáfora de fina membrana e de transparência, condenada à ruptura, e cuja forma possui certa perfectibilidade. Se, por um lado, destinada à finitude; por outro, a bolha de sabão carrega a forma da esfera, cuja circularidade implica uma permanência, como se a paixão pelo amado fosse uma presença mesmo quando ausente. No caso da ficção de Lygia Fagundes Telles, há um sentimento constante de uma presença ausente, motivo pelo qual a evocação confirma-se um recurso empregado abundantemente. “A estrutura da bolha de sabão” constrói-se pela rememoração de um amor terminado que continua vivo na medida em que a narradora-protagonista não consegue esquecer. A narrativa amorosa, dos dias e noites passados ao lado do físico, não se extingue para aquela que continua a vivenciar os desdobramentos da paixão. Por esse motivo, incomoda tanto quando um conhecido pergunta se eles não “viveram juntos”, sendo a reação da protagonista se sentir “nua na praia”: ““Me diga uma coisa, vocês não viveram juntos?”, lembrou-se o homem de perguntar. Peguei no ar o copo borrifando na tormenta. Estava nua na praia. Mais ou menos, respondi.” (*op.cit.*, p. 380). A nudez corresponde à resposta para o tempo *passado* em que o verbo “viveram” se encontra conjugado, sendo que a personagem se sente confrontada pela sensação de fim, desconforto o qual culmina em uma espécie de quase negação – “mais ou menos”. A responsividade ambígua traz à tona

a dúvida sobre se o casal teria vivido junto de fato, ou se traduz a hesitação em admitir que o tempo da paixão já passou. O gesto de segurar o copo, brandido nas bandejas do garçom, parece remeter ao posicionar diante de si esses movimentos de união-separação e contemplar a existência de uma narrativa amorosa prévia, mas que se embrenha no relacionamento entre o físico e a mulher “de boca à toa” porque não consegue ser esquecido pela narradora-protagonista.

Se o discurso amoroso se articula pela *intriga contra si*, a permanência do amor pelo físico mostra-se resultante de uma narrativa que continua na interioridade narradora, mas cujo fim insiste em prevalecer como uma espécie de *princípio de realidade*. A doença do físico surge, a partir dessa enunciadora fantasista, enquanto uma recusa a aceitar que o amor possa terminar. Ao encontrar a amante despida dos indícios de ciúme, a narradora assume que a morte possa ser uma recusa do antigo amado a viver sem o amor da outra: “Então descobri o que estava faltando, ô! Deus. Agora eu sabia que ele ia mesmo morrer.” (*op.cit.*, p. 381). A falta emerge da desmotivação em se embrenhar no labirinto mental que o discurso enamorado, constituído justamente por um constante *fantasiar*, exige do sujeito. O físico não aceita ou não consegue assumir as disputas narrativas que a construção do enunciado amoroso demanda. A recusa associa-se ao reino do abstrato, do etéreo, onde o físico resolveu se refugiar. Quando esse refúgio se revela invadido pela desilusão, a delicadeza toma partido. Na ficção de Lygia Fagundes Telles, o verso de Carlos Drummond de Andrade possui uma importância artístico-conceitual, uma vez que “os delicados preferem morrer”, conforme tomado ao poema “Os ombros suportam o mundo”. O físico se alinha a uma série de delicados lygianos que, diante das grandes disputas amorosas, caminham para a morte diante da perda. Entre esses homens, estão personagens marcantes a exemplo de Daniel, de *Ciranda de pedra*, Gregório, de *As horas nuas*, e o botânico, de “Herbarium”. Esses são personagens masculinos que renegam as imposições sociais, e agem por meio da renúncia total. Ao viver o amor por meio da fantasia, a narradora-protagonista de “A estrutura da bolha de sabão” afirma a direção oposta a esses homens, pois assume a perda como parte da vida.

“A estrutura da bolha de sabão” afirma-se como um conto determinante na poética de Lygia Fagundes Telles, tendo em vista que condensa e desvela elementos constitutivos à produção da escritora como um todo, uma vez que são figurados exemplarmente mecanismos de construção amplamente empregados tanto nos romances quanto nas narrativas curtas. É como se esse conto em particular pudesse ser lido igualmente como

um protótipo formal-conceitual da *poiesis* da escritora, apresentando o modo pelo qual a forma adquire sentido na totalidade da obra. O livro de 1991 representa, a partir dessa perspectiva, a “maturidade” construtiva dessa autora às voltas com a própria escrita, conforme comprovam as publicações de *A disciplina do amor* (uma *metapoiesis*) e *Durante aquele estranho chá* (textos sobre influências). No conto estudado, a figuração pela clivagem de perspectiva, elaboração tipicamente lygiana, cria a atmosfera de desamparo existencial que percorre a obra, e se conjuga ao declínio de certa sociabilidade. Essa precariedade da existência, como expressa Alfredo Bosi, “decompõe as pretensões da teoria que constrói estruturas tão sólidas quanto podem ser as bolhas feitas com o sopro de uma criança.” (BOSI, 2010, p. 173).

2.3. “A sonata”: a intriga em *fortíssimo*

José Paulo Paes percebe que se estabelece um movimento determinante para a construção da intriga na prosa de Lygia Fagundes Telles: “Seja nos contos, seja nos romances, o desencontro é um tema de ocorrência frequente que a inventividade e a competência de sua arte de ficcionista não deixam nunca tornar-se repetitivo.” (PAES, 1998, p. 70). Adiante ainda no mesmo ensaio, Paes retifica que o desencontro não é somente um tema, mas antes “uma das matrizes da experiência humana” (ibid, p. 70). Ao observar que a fratura está situada em uma instância mais profunda da narratividade, o crítico e poeta sugere que essas experiências se articulam aos mecanismos da ficção lygiana. A reiteração do desencontro, que Paes sublinha não se tornar “repetitiva”, evidencia um sentido que percorre a obra, justificando essa insistência no final em *pianíssimo*, ensinamento de Tchekhov²² que não é incorporada à risca pela autora. Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, as situações disfóricas terminam em alta intensidade, de modo que o desfecho que levaria a uma distensão das expectativas não passa pela descarga de tensão narrativa. Com isto, mesmo o desencontro pode culminar em um desfecho de alta tensão, provocando, por essa perspectiva, uma antítese entre o modo de composição e o conteúdo da composição, contradição constitutiva à forma do conto lygiano. Desencontrar ocorre em uma instância ideativa, enquanto o ato que leva ou que se contrapõe a esse descompasso pode dirigir a narrativa para o *forte*.

Na contística de Lygia Fagundes Telles, parece ser justamente essa fratura entre idealização e o ato o desencontro que conduz o andamento da intriga, talvez porque a distância entre um e o outro seja a de saber que o desejo é ausência e a de acreditar que esta pode ser suprida. Por isso, haveria uma incompatibilidade desde o início, profunda e primordial como um traço do psiquismo, que se manifestaria na geração dos enredos. As intrigas acabam em um tom decadente, diante do reconhecimento de que o ato não redonda em concerto, pois o estado de desconcerto é imanência. A ruptura, intrínseca ao sujeito, transformada em mecanismo de criação literária seria precisamente o que tornaria o conto de Lygia Fagundes Telles tão chamativo para as análises psicanalíticas. O (re)conhecimento de um ser fraturado, que mal consegue se esconder por meio da ilusão agregadora de um eu. Freud, em ensaio célebre sobre a cultura e a civilização, afirma que

²² Sobre a novela *A gaivota*, comenta o contista e dramaturgo russo: “Bem, a peça eu já concluí. Comecei-a em forte e terminei em pianíssimo – ao revés de todas as regras da arte dramática. Saiu-me uma novela.” (apud ANGELIDES, 1995, p. 207).

“Logo, também o sentimento do Eu está sujeito a transtornos, e as fronteiras do Eu não são permanentes.” (FREUD, 2016, p. 17). Nessa fratura a incomodar as enunciações, está a modernidade dessa contística, que mesmo ao não se valer de grandes invenções linguísticas e performativas, como as de uma Clarice Lispector, Virginia Woolf ou mesmo Katherine Mansfield, cultiva seu compasso com a vida moderna por meio dessa estrutura estilhaçada e prismática, que não consegue abranger uma experiência de totalidade. Na contística lygiana, o enamoramento irrompe como um estado maior de desagregação, em que o sujeito se espraia pelo mundo, tomando para si objetos que pertencem a ele, por meio de uma invenção. Ou seja, neste “estado da alma”, em que “Contrariando o testemunho dos sentidos, o enamorado afirma que Eu e Tu são um, e está preparado para agir como se assim fosse.” (ibid, p. 16), reside a discursividade que desengana quanto às possibilidades de transigência entre os indivíduos.

“A sonata” é uma narrativa especialmente breve que não foi republicada em livro pela escritora posteriormente à reunião *Histórias de desencontros* (1958, José Olympio), livro que serve de inspiração para o título ao ensaio de José Paulo Paes nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, “Ao encontro dos desencontros”, mostrando que algumas das matrizes da ficção de Lygia Fagundes Telles persistem desde as suas primeiras publicações. Isto é, este conto data de antes da primeira reunião considerada “oficial” pela autora, *Antes do baile verde* (1970), e se encontrava ausente de circulação. Em 2019, volta à tona em *Os contos*, entre as narrativas avulsas não descreditadas pela autora. Tanto o ocultamento de “A sonata”, quanto sua reaparição, parecem ser passíveis de justificativa pela perspectiva de uma estética do conto lygiano. À primeira vista, aparenta ser uma narrativa imitada a escritores oitocentistas ou dos primórdios de novecentos. A ambientação é um teatro, onde antigos amigos pertencentes à mesma alta sociedade encontram-se, rememorando e revivendo um romance que não chegou a acontecer. Essa ausência de um conflito tipicamente brasileiro, tomada aos enredos europeus, parece enfraquecer a narrativa, torná-la artificial sob a pena de uma escritora atuante após os paradigmas modernistas. Por outro lado, as tensões que se mantêm acesas durante o desenrolar dos eventos evidenciam um modo de composição característico de Lygia Fagundes Telles, posicionando esta narrativa entre as mais significativas da produção da escritora.

Mesmo a ambientação aparentemente deslocada revela um traço da *poiesis* de Lygia Fagundes Telles: ler a escritora é, mais talvez do que qualquer outro autor da

Literatura Brasileira, revisitar suas principais referências. *Aquele estranho chá* (2002) comprova a importância que a demarcação das referências cultiva na criação lygiana, como se, ao criar uma obra própria, a escritora estivesse conjuntamente prestando um tributo e determinando uma filiação. Na contística lygiana, sobressai ainda uma retórica quando a proximidade com um literato admirado está clara, pois parece se estabelecer uma tentativa de filiação, como se o estabelecimento da escritora Lygia Fagundes Telles se construísse conjuntamente a uma determinada linha de literatura, por mais que frequentemente procure se afirmar “apenas uma contadora de histórias”, como a das narrativas tradicionais. Ao selecionar Machado de Assis, Poe, Kafka e Tolstói como escritas norteadoras da sua, a produção lygiana parece se associar a uma genealogia de autores comprometidos com um determinado *desvelar*, expressão tomada na acepção etimológica, de “retirar o véu”.

É o véu que encobre a vida cotidiana e as relações sociais, retirando da vista dos seres humanos um profundo desconforto que os acomete. *Grosso modo*, em Poe, talvez a consequência maior disso seja a bestialidade e a desumanização, enquanto em Kafka, o engaiolamento derivado dos sistemas reificantes. Machado de Assis e Tolstói, por sua vez, encontram no “enigma do olhar”, título do livro de Alfredo Bosi sobre o mestre fluminense, o mal-estar que habita o modo de vida levada pelas sociedades modernas. Ou seja, é mais sutil e difícil encontrar, nesses dois escritores, os pontos de desconcerto em relação ao real. Ainda mais quando comparada à radicalidade de um Poe ou de um Kafka, discernir o inaudito exige uma leitura refinada, capaz de perceber que a construção da intriga depende de uma intrincada rede de relações. Um gesto simples carrega um grande potencial significativo, como se a ação, independentemente de qual fosse, representasse uma síntese do processo de escrita. Talvez se possa afirmar que, especialmente para esses escritores, a vida comum passa a ser tessitura de uma trama, ou ainda o movimento de uma pena a traçar linhas num papel.

Em Lygia Fagundes Telles, essa observação adquire especial consequência quando se equaciona à articulação das tensões na narrativa. Pode soar deslocada essa similitude entre a vida e o ato de escrever em uma literatura que se desenvolve principalmente pelos movimentos da introspecção. Entretanto, deve-se notar que essa interioridade somente se sente provocada pela pertinência de um outro, mesmo que este se manifeste em ausência, condição esta para a sobrevivência do desejo. É Jacques Rancière que percebe a escrita literária como aventura errante: “A literatura é uma

dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo.” (RANCIÈRE, 2017, p. 45). Em uma escritura como a lygiana ou a machadiana, essas ações pregnantes de sentido revelam-se também em uma “dramática”, mas da própria escrita literária, porque “tomam” os corpos para que estes possam prover as relações próprias à formação da narratividade, transformando a si próprios, por meio das afinidades eletivas a que subjetividade dirige, em objetos pregnantes. Como os objetos a funcionarem como prismas que refratam pelo significante os significados, os gestos também respondem a essa necessidade de conformar a intriga. Assim como os ombros desnudos de uma senhora em “Uns braços” atizam a intriga amorosa na imaginação de um enamorado tanto quanto os olhos de Capitu “tragam o nadador da manhã” durante o velório de Escobar. Por sua vez, o ato de colar lantejoulas em uma saia, como em “Antes do baile verde”, parece significar a resistência da vida diante do corpo moribundo. Não são necessários grandes atos para que se possa formular a intriga, mesmo que Lygia Fagundes Telles comumente também recorra a construções de enredo profundamente tensionados, que culminam numa invasão de ratos ou num emparedamento. O desfecho se carrega de uma desilusão, mesmo quando os protagonistas pretendem reagir. A inquietude, que também foi denominada mal-estar, não se dissipa. Não há alívio em reconhecer o impasse, porque a reação é o que mantém o corpo em funcionamento, o que recusa a morte em vida. O conto lygiano, em sua ambiguidade, termina em *fortíssimo*, mantendo a intensidade da ideação, contrariando a premissa tchekhoviana, muito seguida na narrativa moderna, dos finais em *pianíssimo*.

Talvez, por essa divergência fundamental, a referência para Lygia Fagundes Telles, entre os grandes escritores russos, seja precisamente o Liev Tolstói, e não o mestre do conto, Anton Tchekhov. A produção contística de Lygia Fagundes Telles, em suas constantes reformulações e diversidade de enredos, oferece perspectivas de impacto sobre as teorias do conto modernas. Como leitora dos nomes que constroem os paradigmas da narrativa breve, os modos pelos quais a escritora incorpora e renega concepções criadas por esses grandes literatos demonstra uma perspectiva singular de perceber a forma. A escritura lygiana consegue manter ativa uma composição de conto com menos inovações formais e linguísticas, do que os de um James Joyce ou de Anton Tchekhov, e distante também de uma Clarice Lispector. Próxima ao que se poderia denominar o “conto moderno prototípico”, praticado por penas tão diferentes como a de um Horácio Quiroga ou mesmo de um Machado de Assis, valendo-se da dupla articulação e do desfecho em

fortíssimo. A singularidade da escritora está em transmutar essa forma “clássica” em um pensamento literário que simboliza um canto do cisne: a degradação de um modo de vida ocorrido entre “porões e sobrados”. A dissolução das oligarquias representa também o fim de uma vida aristocrática, privilégio daqueles que comandavam como se detivessem direitos de sangue. Também não surpreende que a escritora chegue a homenagear um escritor como Liev Tolstói, em cuja obra (para não mencionar a vida) está em constante indagação a vida dos aristocratas frente às massas. Entretanto, enquanto em Tolstói há um tom prospectivo²³, a obra de Lygia Fagundes Telles representa a agonia dos últimos sobreviventes aos privilégios, ofendidos em seus “direitos naturais”.

O estranhamento causado pela ambientação de “A sonata” pode ser justificado por esse deslocamento no espaço e no tempo do encontro no teatro. O conto parece, por sua vez, uma dramatização de Tolstói em terras brasileiras, remetendo aos encontros que ocorriam entre as apresentações, como a famosa cena em que Anna Karenina, difamada, resolve aparecer uma última vez em sociedade. Até mesmo o nome da senhora de alta sociedade, Valéria, remete a um prenome comum aos romances russos. A encenação ocorre em três níveis, na medida em que há uma *performance* no palco, mesmo que não dramaturgicamente, uma entre as relações sociais que se desenvolvem nos camarotes e nas adjacências onde se dão os encontros, e a última em instância intertextual, na transposição de uma cena tipicamente europeia e oitocentista para um contexto diverso. A correspondência entre o drama do palco e o das relações sociais, primeiro e segundo níveis, é uma estratégia narrativa típica desse grande romance oitocentista, encontrada em autores como Balzac, Tolstói e Dickens, comum em certa crítica aos costumes. Esta encenação também se transporta para o palco em que se interpreta Beethoven.

A palavra “interpretar” passa a cultivar um escopo amplo nesse conto. A sonata de Beethoven é escutada a partir da novela de Tolstói, referida pelo protagonista: “Tolstói dizia que todas as vezes que se tocava essa música era o próprio Diabo quem empunhava o violino.” (TELLES, 2019, p. 678). Nessa alusão à *A sonata à Kreutzer*, novela de Tolstói, o diabo surge em uma posição ambígua, pois se insinua como a figura feminina, mas somente porque se vivifica na fantasia de Jacó. É *interpretar* o gesto da paixão de juventude como ato de sedução que o convence a seduzi-la, invertendo o diabólico

²³ Liévin, um dos protagonistas de Anna Karenina e suposto *alter ego* do próprio Tolstói, simboliza justamente o proprietário de terras preso à contradição de seu lugar social – e termina por estabelecer um compromisso fraterno com os mujiques de sua propriedade.

associado à figura feminina. A intriga amorosa se instaura somente porque simples gestos, que podem ou não remeter a intenções outras, são imaginados sinais de uma *liason* que não chegou a se efetivar. O diabo mencionado não habita somente o corpo, mas atormenta a mente – talvez seja este aspecto fantasioso e até delirante que seja realmente incorporado, estruturalmente, à narrativa lygiana – e se personifica no próprio vitimado pela *paixão*. O *páthos* parece o conceito-chave que vincula as duas narrativas, movimentos espelhados uma da outra. Se *Sonata a Kreutzer* se compõe a partir do discurso do marido que se pensa traído, “A sonata” traz à tona a voz de quem queria disparar a intriga amorosa. A comparação das duas narrativas reforça que, independentemente de qual dos actantes na cena do enamoramento seja o acometido, a experiência amorosa não se restringe ao corporal ou ao instintual, pois impulsiona também a elaboração discursiva.

“A sonata” abre-se contemplativamente. O discurso indireto livre não permite, a princípio, desvendar de quem seria o comentário feito diante da imagem de Valéria a surgir no espelho: “A beleza meio imprecisa da adolescência firmara-se mais suave na linha oval do rosto, nos lábios polpudos, nas ancas redondas. O tempo como que aplacara os ângulos. **E apaziguara os desejos.**” (*op.cit.*, p. 677, grifo meu). A quem pertencem os desejos apaziguados? À figura feminina que “desabrochou” ou ao homem que a observa inteira, comparando-a com a indefinição da mocidade. O amálgama discursivo torna contraditória essa perspectiva que enfoca a curvatura do corpo e a suculência dos lábios, e, simultaneamente, afirma que o desejo está apaziguado. O contraste entre o que é dito e o como é dito responde ao desencontro entre a percepção do narrador e a do personagem que é narrado. Enquanto Valéria é descrita, Jacó é narrado – são os olhos do protagonista que percorrem as formas da amada de adolescência e percebe o volume dos lábios e a força da beleza em seu rosto. O corpo de Valéria – “Agora já sou quase uma matrona” (*op.cit.*, p. 677) – pode não parecer aberto ao desejo, como um corpo que já se conformou a não ser desejante, mas que ainda pode ser desejado, neste “quase” que não permite a confusão total com a figura da matriarca, resquício da adolescente provocativa que foi um dia. Ou, talvez, seja precisamente a transformação em uma persona materna que a torne objeto do enamorado, já que a mãe é o objeto de desejo mais primário.

Embora a formulação seja de matriz freudiana, é Barthes quem expressa, na estrutura do discurso amoroso, a importância dessa separação que ensina o esquecimento, “Essa ausência bem suportada não é outra coisa senão o esquecimento. Sou

momentaneamente infiel. É a condição de minha sobrevivência. Se eu não esquecesse, morreria.” (BARTHES, 2015, p. 60). Já o protagonista de “A sonata” encontra-se fadado a uma chama que não se apazigua, porque não consegue esquecer o primeiro amor – é mortalmente fiel, ao mesmo tempo que se recusa a morrer, porque espera que ela venha, e não pretende esquecer. Campos Lucena observa a dificuldade do esquecimento em “Helga”: “atribuí-lo a um outro, à identidade assumida na juventude, algo que beira a esquizofrenia, artifício de que se vale para apagar seu feito. No entanto, a atitude soçobra porque ele não consegue esquecer.” (LUCENA, 2007, p. 21). Em “Helga”, não é somente a lembrança de um amor que assombra a vida do narrador-protagonista, mas a de uma violência cometida contra essa mulher, vulnerável e (em algum sentido) amada. As situações são muito diferentes, entretanto, a recorrência assumida por essa impossibilidade de responder ao movimento da memória, necessária para a sobrevivência da psique, apresenta a amplitude da formulação de Lucena, transcendendo o conto que o pesquisador analisa. A nostalgia da ordem patriarcal vigente manifestaria também essa resistência a esquecer.

O deslocamento que envolve a ambientação de “A sonata” poderia estar em acordo com essa perda de referências pelas quais passam as elites brasileiras, principalmente com a derrocada das oligarquias que se sustentavam em torno do eixo do “café com leite”²⁴. O apelo ao *kitsch* ou ao clichê seria uma resposta a essa sensibilidade que não encontra, pelo menos não mais, respaldo na vida social. A narrativa “fora de lugar” corresponderia a um divórcio idealista da realidade histórica, sendo o idealismo, por essa perspectiva, um modo de não esquecer. O lenço que Valéria derruba no chão permanecerá como uma relíquia do primeiro amor que não se atenua, e se mostra um modelo de interação romântica que surge deslocado, revelando o descompasso dessa narrativa, uma irregularidade qualitativa comum na escrita da jovem Lygia Fagundes Telles, que descamba frequentemente para o “água com açúcar”. Nas melhores publicações da autora, as “histórias de amor” voltam à narrativa para articular os contrapontos entre uma narrativa difundida e outra criada, entre a cultura incorporada e a

²⁴ Talvez essa associação entre Lygia Fagundes Telles e a realidade da oligarquia política que formava o “café com leite” possa ser evidenciada pela contundente rejeição apresentada pela escritora à figura de Getúlio Vargas. Mais ainda, os núcleos de personagens de Lygia Fagundes Telles parecem pouco envolvidos nas disputas políticas que ocorrem durante os governos de GV, embora boa parte de sua obra possa ser situada entre esses períodos.

vida social, mais uma fratura interna às subjetividades, já que o repertório da sensibilidade não encontra ressonância no real.

No entanto, o conto, por mais que apresente pequenos deslizos, recupera-se por meio de uma elaboração literária sofisticada em abrigar os contraditórios. A contradição criada por meio do discurso indireto livre estabelece a ruptura entre ato e pensamento, simultaneamente ao amálgama entre narrativa e narração, instâncias que precisam ser separadas para que se não se perca nos enganos da multiplicidade inerente ao discurso amoroso. Ao imaginar que Valéria cederá às seduções, Jacó fantasia a trama da aventura amorosa pelo começo, meio e fim, replicando novamente a construção do clichê. Ele idealiza a estrutura da intriga, com seus actantes diversos, assim como a narradora protagonista de “A estrutura da bolha de sabão” projeta os ciúmes em outra. Todavia, com vista a “apaziguar” o espírito, o protagonista acredita que o objeto de seu amor não responda a seus sentimentos. Essa pacificação das intensidades, tão procurada nesse encontro, realiza-se brevemente quando passa a acreditar em uma personificação de si, percebido como “um calculista, um tipo incapaz de grandes impulsos, grandes gestos. Olhe-se no espelho: não se sente mais sugado do que um fruto?” (*op.cit.*, p. 681). Em um artifício de duplicação, semelhante ao observado por Campos Lucena em “Helga”, Jacó pretende se transformar em um Jacobina, o cáustico capitalista que perde a própria imagem para o espelho, no conto célebre de Machado de Assis. Por outro lado, no soneto de Camões, Jacó é precisamente aquele que é “sugado como um fruto” no trabalho do campo para conquistar a amada Raquel. Esses dois personagens, pertencentes a tradições tão diferentes, encontram-se no mísero Jacó, preso entre o violino e o piano, não se permitindo esquecer.

Ao rememorar os mais intensos momentos da paixão, a ambiguidade dos olhos maternos, que observavam o filho a queimar de amores por uma mulher comprometida, passa a cultivar uma contradição parecida com a de Valéria: “Lembrava-se ainda, em meio dos delírios, da mãe indo e vindo com seus doces olhos míopes, que às vezes pareciam verdes, outras vezes azuis” (*op.cit.*, p. 680). Jacó relembra o aprendizado do desejo construído a partir de um arriscado jogo entre permissão e interdição. O “quase” de Valéria, transitando entre o “azul” e o “verde”, implica que nesse entremeio é onde pulsa o desejo. O verde, cor simbólica no imaginário lygiano, conduz às intensidades: ao tecido da mesa de apostas, onde pai e filha acompanhavam tensos a sorte a girar na roleta, assim como a cor da festa de Carnaval para a qual foge a filha de “Antes do baile verde”,

além de tantas outras manifestações significativas na prosa da autora. É também a cor da formação amorosa da protagonista de “Herbarium” e das relações em “A rosa verde”, assim como está associada aos anões, como Kobold, de “O anão de jardim”.

Se fosse tão simples prever os desdobramentos que a interpretação da ambiguidade promete – “Ela não respondeu. Encarou-o demoradamente. Com uma expressão que ele não soube definir. Em seguida, desvencilhando-se com um gesto um tanto brusco, sumiu por detrás da cortina.” (*op.cit.*, p. 679) – não seria necessária uma “aposta” acirrada no colóquio entre o piano e o violino. A “Sonata a Kreutzer”, que um dia Valéria “soube tocar” (*op.cit.*, p. 678), possui uma ressonância universal em seus movimentos, entendidos por Jacó como união e separação. Aprender a “Sonata a Kreutzer” como Jacó a entende remete a um aprendizado pelo qual se passa na vida, assim como se aprende a abnegar às seduções primárias da mãe. Entretanto, a experiência singular do protagonista se faz por meio de um colóquio solitário na porta do teatro. É mesmo como um jogador que o protagonista se questiona nos momentos finais do conto: “O jogo começou, agora é tarde. O risco é meu, e se eu ganhar? (...) E se eu perder?” (*op.cit.*, p. 681-682). Parece que Jacó “aposta no verde” ao adentrar a porta do teatro, expressão empregada pela própria Lygia Fagundes Telles, em diversas entrevistas. Com a persistência dessa cor em vista, pode-se relacioná-la às intensidades, aos movimentos da vida em contraste à quietude da morte. Em especial, para “A sonata”, parece representar também a ternura contra a sedução, ambiguidade de que se erige a relação entre mãe e criança, ou mesmo pai e filha, nos primeiros anos da constituição subjetiva. A “Sonata a Kreutzer” soa, aos ouvidos de Jacó, como expressiva dessa contradição que conforma o enamoramento. De uma encenação entre o sentimental e o visceral, cria-se o enredo amoroso, no qual se comprazem os dois modos de enunciar.

3. Insetos, anões e outras criaturas de porões e sobrados

As casas inda restam / os amores, mais não.

(Carlos Drummond de Andrade, “Estampas de Vila Rica”).

3.1. “As formigas”: a intriga do inquietante

O sobrado onde se passa a trama de *As formigas* poderia ser o legado do patriarca moribundo de “Antes do baile verde”, assim como a matrona que recebe as duas meninas seria uma filha que, diferentemente de Tatisa, permaneceu a guardiã da casa da família. A narrativa se abre com a personificação do antigo edifício: “Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (*op.cit.*, p. 145). O sobrado reconfigura-se em uma face velha, triste e caolha. Esses três adjetivos unidos remetem a uma fadiga de existência advinda da antiguidade, cuja deterioração reforça-se por um “olho” que parece não mais enxergar. O prédio é um ancião melancólico, “sinistro”, como a narradora-protagonista afirmará, talvez muito semelhante ao pai doente de “Antes do baile verde”. A decadência física, tanto da casa quanto do homem, possui a sua origem no tempo decorrido, o qual lega como vestígio de sua passagem algumas relíquias, “duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido, os bordados salpicados de vidrilhos.” (*op.cit.*, p. 145). Será que esse vestido de vidrilhos (ou lantejoulas) não seria, outrora, a veste de um baile verde? Isto é, esse adorno do interior doméstico poderia muito bem ser uma insígnia de vida transcendente aos limites da família, como a saia cheia de lantejoulas era o manto que a recobria em sua incursão para a vida, em oposição à permanência do pai no túmulo-casa. As palavras “velho” e “antigo” são frequentes na descrição que abre o conto, inclusive para descrever sua única habitante, “uma velha balofa, de peruca mais negra que a asa da graúna” (*op.cit.*, p. 145). Uma Iracema que não cultiva nenhuma das características da personagem sedutora de José de Alencar. Antagonicamente à heroína romântica, essa senhora surge como representante de certa burguesia urbana branca e falida, despida de qualquer nobreza, e que guarda a sete-chaves a herança frígida família, em vez de servir o sumo afrodisíaco ao estrangeiro.

“As formigas” é o conto de abertura da reunião *Seminário dos ratos* (1977), publicado sete anos após *Antes do baile verde* (1970). Esse livro constitui uma criação muito distinta da primeira, valendo-se do potencial metafórico dos contos de “horror, transfiguração e mistério”. As relações estabelecidas entre os personagens da narrativa não permanecem origens da intriga, contudo, esta se estabelece efetivamente na instância da narração, a demandar um esforço exegético que precisa ultrapassar o denominado “fantástico” dessas estórias. As afinidades entre os contos “Antes do baile verde” e “As formigas” podem ser percebidas ao se considerar a ficção lygiana como uma totalidade

própria, constituída por vínculos formados a partir do universo criativo da própria escritora, coesão percebida por Tietzman Silva: “Sua obra apresenta homogeneidade, seu mundo poético é bastante nítido em seus contornos” (TIETZMAN SILVA, 1984, p. 10). No conto de *Seminário dos ratos*, a narrativa ocorre, mais uma vez, em um sobrado. Contudo, deve-se perceber que não se trata mais de um espaço habitado por uma família, mas sim de um lugar de transitoriedade, um pensionato. O lar tornou-se um ambiente de circulação do dinheiro, em um movimento que está constantemente a desafiar a reivindicação dos privilégios de sangue. *Seminário dos ratos* é publicado quatro anos após a obra notavelmente engajada de Lygia Fagundes Telles, o romance *As meninas* (1973), cuja trama se concentra na vida de três estudantes universitárias residentes em uma pensão de freiras durante a Ditadura Militar (1964-1985). A segunda reunião definitiva de contos constrói-se, assim como o romance que o precede, a partir da atmosfera pesada dos anos de repressão. Não parece inconsequente que *Seminário dos ratos* se abra justamente com uma narrativa passada em um pensionato, retratando “duas pobres estudantes” (ibid, p. 9). “Senhor Diretor”, a estória seguinte, e “Seminário dos ratos”, aquela que nomeia e encerra o livro, nutrem de sentido político a coletânea, sugerindo que os rótulos “fantástico” para contos como “As formigas” e “Tigrela” são insuficientes abranger a complexidade constitutiva dos escritos.

Roberta Alves registra uma constatação sobre “Seminário dos ratos” que pode ser generalizada para a *poiesis* lygiana: “A ironia do conto, em que as personagens são vistas pelo leitor como tipos: atrapalhados, covardes, pretensamente eruditos, elimina a adesão do leitor e sua hesitação diante dos fatos que observa.” (ALVES, 1998, p. 158). Especialmente contundente torna-se a observação quando se considera que as figuras retóricas, a exemplo da ironia, desatam a “hesitação”, conceito de Todorov, frente ao acontecimento inaudito. Na ficção de Lygia Fagundes Telles, parece mais interessante que adjetivos como metafórico ou simbólico sirvam para elaborar leituras e interpretações que consigam desvendar os elementos em nível profundo na narrativa. Finnazi-Agrò percebe que existe uma espécie de obliteração para que se configure um autêntico fantástico na contística de Lygia Fagundes Telles: o amálgama do onírico e do real produz “textos que não podem ser rotulados nem como totalmente realistas nem como puramente fantásticos, mas que tecem e retecem o véu transparente sob o qual se esconde e se revela a verdade peculiar da ficção.” (FINAZZI-AGRÒ, 2019, p. 10). Essa substituição do paradigma fantástico pelo metafórico propicia que a análise recaia sobre a retórica da

narração, percebendo o acontecimento como decorrência da discursividade. As “metamorfoses”, estudadas por Vera Tietzman Silva no campo dos temas frequentes da contística de Lygia Fagundes Telles, assumem ressonâncias mais amplas quando se considera que a transformação fundamental a esta contística está no processo de deterioração pelo *tempo* – a decadência, anunciada por Alfredo Bosi em sua *História concisa da Literatura Brasileira*.

O tempo esgarça o tecido de relações sociais conhecidas pelos personagens da ficção de Lygia Fagundes Telles, deformando os ideais em fantasia e convocando a vinda súbita da memória para a construção do presente. A proximidade com “A estrutura da bolha de sabão” e “A sonata” atua em um nível mais profundo, da estruturação da intriga mental que se arma nas consciências inventadas. O retorno ao passado torna-se resposta para a subjetividade ferida pelo deslocamento constante a que os indivíduos se encontram, submetidos a uma vida social cada vez menos restrita aos valores da família. A rememoração de uma vida pregressa surge como um movimento vital para a construção de sentido dos personagens lygianos. Essas intervenções do passado no presente servem para ressaltar o caráter iniciático, expressão que dialoga com a dissertação de Roberta Alves sobre os ritos de iniciação na obra da escritora paulista, de experiências fundamentais. Este é o instante que leva à percepção da fissura entre o real e a fantasia, quando as criações lygianas percebem que os seus anseios não possuem concretude. Essa ruptura ocasiona a necessidade de procurar outro suporte para os estados de alma. A resposta encontra-se na *intriga contra si* do discurso enamorado, este um mecanismo capaz de articular a realidade de acordo com as demandas subjetivas. A imagem-pregnante revela-se consequência desse encontro permissivo entre o eu e as coisas, quando os objetos, mesmo aqueles que parecem distantes de apontar um sentido para a trajetória, passam a ser “biográficos” – expressão de Violette Morin tomada a Ecléa Bosi: “Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador.” (BOSI, 2013, p. 26). No caso das criações de Lygia Fagundes Telles, a “experiência vivida” é incorporada ao objeto por meio de uma expansão da subjetividade, a qual frequentemente também corresponde ao gatilho a desencadear o processo de rememoração, atando um vínculo entre o eu e o real, caso este vislumbrado paradigmaticamente em “A sonata”.

Em *Seminário dos ratos*, esse desencadeamento da memória mostra-se um recurso pouco empregado, intensificando a excepcionalidade do livro frente ao restante da obra

da escritora. Os contos desta reunião acontecem no presente, “no aqui e agora”, sem os grandes movimentos de evocação do passado característicos à ficção lygiana. Na publicação de 1977, a memória dos personagens possui restrito espaço para a manifestação, ausência que voltará a ser suplantada em *A estrutura da bolha de sabão*, a antologia seguinte de contos. As únicas narrativas do livro que contam com a rememoração são “WM” e “A sauna”, duas narrativas para as quais o distanciamento temporal impõe-se como necessidade para a constituição do ponto de vista, como geralmente acontece na escritura de Lygia Fagundes Telles²⁵. Parece que essa ausência de processos rememorativos na antologia de 1977 passou despercebida para a recepção crítica lygiana, talvez porque faltem estudos que se detenham nas reuniões de contos, livro a livro. A leitura de *Seminário dos ratos* permite especular os motivos dessa transformação na escrita ficcional da escritora. Se *As meninas* é um romance de participação política, *Seminário dos ratos* é uma reunião de contos cujo discurso anti-repressão também não pode ser ignorado, e se torna especialmente contundente com o conto homônimo a fechar o ciclo. Por esse motivo, narrativas como “As formigas” ou “Senhor Diretor” correm o risco de perder seus vieses históricos e políticos quando se dispensa a constituição do livro em que foram reunidos. Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, Lygia Fagundes Telles ressalta que a ordenação dos contos em livro é, *per se*, parte do trabalho literário, comentário que explica suas seis coletâneas primorosas dedicadas ao conto:

Esta ordenação, ao menos para mim, faz parte da própria criação literária. Eu dou uma atenção especial a essa etapa do processo. Se a sequência for malfeita, pode prejudicar a leitura. No fundo, você edita o livro antes de entregá-lo ao editor. Fazer isso, aliás, também se parece com o trabalho do crítico. (TELLES, 1998, p. 34).

A comparação com o trabalho crítico parece se referir à construção de um *sentido* para a coletânea que está a ser organizada. Analogamente à exegese praticada pela crítica literária, compor um livro também corresponde a criar uma chave-interpretativa sobre a própria obra, como se a disposição dos contos fosse o espalhar de pistas que conduzem aos significados múltiplos contidos nas narrativas. Ao se tomar a definição de Ricardo Piglia²⁶ sobre a dupla articulação como estrutura constituinte do conto moderno, a reunião

²⁵ A prevalência da memória como importante recurso narrativo em Lygia Fagundes Telles também pode ser constatada pela quantidade considerável de teses e dissertações dedicadas à memória na escritura da autora. Cito, como referência, a dissertação de Maria Rosário Alves Pereira (2008) e a tese de Suênio Campos Lucena (2007), respectivamente: *Entre a lembrança e o esquecimento: Estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles* e *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*.

²⁶ “(...) um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2017, p. 89)

de contos, nessa perspectiva artesanal formulada por Lygia Fagundes Telles, também se articula de maneira dúplice. Por um lado, cada narrativa constitui sua própria *intriga* individual; por outro, a conjugação de diferentes textos em livro forma uma *trama* transversal, que percorre a variedade de discursos para compor a unidade, o organismo coeso em sua multiplicidade constitutiva. Os livros não são apenas suportes para veicular os contos, mas constituem, sobretudo, uma unidade sintática. *Seminário dos ratos* parece uma reunião que destaca a articulação entre intrigas, talvez justamente pela intensidade da abertura e do fechamento. Ainda em entrevista para os *Cadernos*, Lygia Fagundes Telles ressalta a participação do então marido, Paulo Emílio Salles Gomes, na elaboração da coletânea de contos, sendo que o autor de *Três mulheres de três ppês* (1977) foi o responsável pela seleção de “As formigas” e de “Seminário dos ratos”, respectivamente como início e fim do livro. Deve-se observar que essa é uma das muitas contribuições do intelectual paulista para a obra de sua companheira, demonstrando a sagacidade de crítico de Paulo Emílio, profundo conhecedor da contística lygiana, conforme se pode perceber pela argúcia em reconhecer a “unidade” instituída pelo conjunto:

Eu estava com todos os textos do livro prontos e então perguntei ao Paulo Emílio que contos ele achava que deveriam abrir e fechar a coletânea. Ele respondeu sem hesitar: “As formigas” e “Seminário dos ratos”. E me explicou que gostava muito do clima de mistério e das simbologias desses relatos; abrir com um e fechar com o outro daria uma unidade ao livro. Aceitei na hora e o resto foi mais simples de organizar. (TELLES, 1998, p. 34).

As “simbologias” mencionadas pela entrevistada fornecem a chave de leitura para entender que há um “vocabulário simbólico” compartilhado pelos dois contos escolhidos por Paulo Emílio Salles Gomes, apesar de ambos parecerem se assemelhar somente no “clima de mistério” em que decorrem os acontecimentos. Talvez se deva atentar primeiramente para um sentido mais amplo na palavra “mistério”, parte importante do léxico lygiano. *Mistérios* (1981) é o nome de uma coletânea de contos de Lygia Fagundes Telles, publicada pela Rocco, organizada pelo tradutor para o alemão da escritora, Alfred Opitz. Em 2011, pela Seguinte, selo juvenil do Grupo Companhia das Letras, uma outra antologia denominada *Histórias de mistério* é lançada, com organização da jornalista Amanda Strausz. Ambos os livros contêm em comum grande parte das narrativas, sendo que algumas, como a “A estrela branca”, seriam incluídas em novas reuniões, dentre as “definitivas”, compostas pela própria escritora. Essa sucessão de coletâneas, preparadas por certos leitores “críticos” de Lygia Fagundes Telles, evidencia que o denominado “clima de mistério” afirma-se como um elemento temático e estrutural importante para essa ficção.

Deve-se refletir, entretanto, sobre os significados que se instauram a partir da escrita de contos misteriosos. Isto é, cabe avaliar como e por que o misterioso surge tão enfaticamente na contística lygiana, e qual função simbólica o mistério desempenha ao entrar em cena. Não se pode ignorar que a escolha ao publicar *Histórias de mistério* por um selo juvenil demonstra o forte apelo comercial que a reunião de narrativas sobre esse rótulo implica, bem como a “reciclagem” de contos nas duas antologias parece fortemente indicar. No entanto, as demandas comerciais por esse tipo de publicação atingem a obra de Lygia Fagundes Telles justamente porque a ambiguidade prevalece nas intrigas da escritora. Quando se analisa a elaboração da ficcionalidade nos contos lygianos, torna-se claro que esse chamado vagamente de “mistério” ou “clima de mistério” advém do mal-estar indefinido a que responde a obra da autora. Nessa perspectiva, o *mistério* pode ser definido como um sentimento ou uma sensação que se cria na fantasia, projetando-se na realidade, e difíceis de serem expressos verbalmente, como se não houvesse palavras que pudessem abranger a descrição dessa permanente sensação de irresolvido.

Essa hipertrofia do simbólico, aparentemente notada por Paulo Emílio na menção à simbologia, pode ser avaliada como causa para a ausência de evocação nas narrativas de *Seminário dos ratos*, quando comparadas a outros textos da autora, reunidos em outras coletâneas. “Formigas”, “anões”, “tigres” e “ratos” são imagens retomadas com certa constância nas criações de Lygia Fagundes Telles, repetição que pode ser vista como traço de coesão desse universo ficcional, mas que adquirem uma contundência especial quando se tornam “protagonistas” de contos. No livro de 1977, esses elementos são o centro de “As formigas”, “Tigrela” e “Seminário dos ratos”, assim como em *A noite escura e mais eu* (1995), o anão será protagonista de o “Anão de jardim”, chamado pelo escritor Nilton Resende de “o conto total de Lygia Fagundes Telles”²⁷. A alta carga simbólica contida nesses contos de *Seminário dos ratos* evidencia que se trata de uma publicação efetivamente concentrada na criação metafórica e em seus modos de representação de um capítulo da vida social brasileira. É imperativo atentar para o engajamento do livro de 1977 para que as metáforas não se percam em rótulos como “fantástico” ou “mistério”, pouco elucidativos ao se analisar uma obra ficcional de grande coerência como a de Lygia Fagundes Telles. Segundo afirmação da própria escritora, a organização do livro é parte do processo de criação literário, quase um limiar entre a arte e a crítica, portanto, não

²⁷ RESENDE, N. “Anão de jardim”: o “conto total” de Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 56, p. 1–14, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018563. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22658>. Acesso em: 23 fev. 2022.

pode passar despercebido o contexto em que cada narrativa está inserida. “As formigas” e “Seminário dos ratos” constituem uma espécie de par mínimo a indiciar o discurso a ser constituído pela sucessão de contos do livro. Em outras coletâneas da escritora, início e fim não parecem estar vinculados de modo tão significativo, e talvez por essa preocupação em torno da coerência discursiva que os contos de *Seminário dos Ratos* sofram maior prejuízo de significado quando separados da reunião original.

É Finazzi-Agrò quem percebe a paridade entre os contos de abertura e de fechamento, uma vez que a dinâmica se estabelece, segundo o crítico, por movimentos espelhados: “por um lado, há as formigas reconstruindo, às escuras, um esqueleto, pelo outro, os ratos destruindo um edifício de que fica apenas o esqueleto luminoso e claro.” (FINAZZI-AGRÒ, 2019, p. 5). Mas seria este esqueleto meramente restos de um corpo humano? Se isso fosse verdade, formas tão diferentes não seriam assumidas por essa estrutura destruída pelos ratos e reconstruída pelas formigas. Tanto o edifício quanto o anão parecem remeter a uma permanência estranha que obstrui o presente ao deslocar os indivíduos, trazendo à luz suas cisões. Em “As formigas”, os sonhos que se tornam pesadelos pela intervenção da criatura grotesca, trajada sempre de forma extravagante, ressaltam o mal-estar que penetra as relações sociais, tendo em vista que as três narrativas oníricas, em certo sentido, representam tipos de transgressão das normas em sociedade. A primeira refere-se a uma miniatura de homem invadindo o quarto em que duas moças permanecem adormecidas, assistindo ao sono de uma; a segunda não conta com a presença do anão, mas expressa um mal-estar da estudante no ambiente universitário, incapaz de triunfar no desafio imposto a ela; enquanto a terceira apresenta a narradora e seus dois namorados, sendo um deles o de pequena estatura que invadia o quarto no primeiro sonho. Essas três situações parecem vincular o anão a um potencial atrofiado, assim como o desenvolvimento dessa criatura constante na ficção de Lygia Fagundes Telles está associado à impossibilidade de transcender limites, ocasionando a convivência entre o adequado e o inadequado. O anão pode ser descrito, no contexto da contística lygiana, como *um signo da ausência constitutiva ao desejo*. Finazzi-Agrò afirma que a imagem prevalente em “As formigas” provém da “re-construção de uma realidade inquietante” (ibid, p. 6). Pode-se considerar que esse *Unheimliche*²⁸ provenha não

²⁸ Os debates surgidos a partir das traduções de Freud revelam-se fecundos para pensar a complexidade linguística que se insere no conceito de *Unheimliche*. A escolha da palavra “incômodo” para se traduzir o estranhamento descrito por Freud surge especialmente adequado ao conto de Lygia Fagundes Telles, já que: “Se tivéssemos que ser rigorosamente freudianos, a resposta seria a de que incômodo é tudo aquilo

somente dos eventos que marcam simbolicamente o desenvolvimento subjetivo (a travessia do Édipo e o medo da castração, para dialogar com os conceitos de Freud), mas também das possibilidades de uma vida social atravancada, a qual resulta em uma construção em miniatura e desfigurada dos indivíduos. O anão, por essa via interpretativa, representa “aquilo que poderia ter sido e não foi” – ou resultou ainda em um avesso, um pequeno Prometeu moderno, feito o de Mary Shelley. Há algo de profundamente ressentido no anão reconstruído pelas formigas, assim como há na vingança dos ratos.

Ainda em espelhamento, o cômodo alugado pelas estudantes é uma espécie de caixa-tumba, como aquela em que se guarda o anão. Mantidas em um espaço confinado, de teto baixo, *as meninas* notam ainda que o quarto se apresenta velho e encardido sob a luz, diferentemente da tibia do anão, cuja brancura surge ofuscante: “Em compensação, agora a gente podia ver que a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia que ela tirou de dentro do caixotinho.” (*op.cit.*, p. 146). A contraposição entre objetos tão díspares quanto um osso humano e um lençol constrói-se inusitadamente. Todavia, na contística de Lygia Fagundes Telles a transigência entre o inanimado e o animado cria a sintaxe que permite a personificação das coisas. Em outras palavras, a sucessão de períodos assindéticos a partir do qual se constitui a passagem citada (“a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia...”) proporciona o efeito justamente dessa permutabilidade entre elementos de naturezas absolutamente diversas, atribuindo vida ao que não a possui, reificando aquilo que é humano. O motivo central do conto, a caixa de ossos de anão abandonada na pensão por um estudante de medicina, corrobora para que essa hipótese interpretativa se revele ainda mais contundente, evidenciando a importância que esse conto assume na produção lygiana, embora menos estudado que “Seminário dos ratos”. Se os objetos são os principais suportes sobre os quais se erigem as “imagens-pregnantes” não se pode negar que a transformação da vida em objeto situe uma dinâmica relevante na construção ficcional. O terror no conto pode ser sintetizado no medo de que aquilo que já foi vivo e virou coisa retorne à vida, talvez em busca de vingança, possibilitada por essas metamorfoses involuntárias.

Mesmo que o esqueleto do anão advenha da morte, é difícil pensar nesse indivíduo em termos de cadáver, uma vez que resta apenas a estrutura corpórea, sem resquícios de

que deveria permanecer dissimulado, em segredo, mas que escapou e veio à tona. É o que incomoda por reviver de maneira aterradora aquilo que é familiar, mas que havia sido rejeitado do pensamento, tornado um estrangeiro.” (PENHA, 2021, s/p).

carne e de entranhas, como nota uma das meninas: “Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí – admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal. – Tão perfeitos! Todos os dentinhos!” (*op.cit.*, p. 146). Esse comentário evidencia a redução a artefato de uma parte do corpo humano, como se não houvesse vida previamente a habitar os ossos “de uma brancura de cal”. Pode-se pensar em “artefato” no caso do esqueleto observado pelas protagonistas do conto devido à “perfeição” mencionada. O “perfeito” parece ser uma qualidade atribuída menos a criaturas da natureza, e mais a criações humanas que, de algum modo, replicam com perfectibilidade os elementos do mundo natural. As implicações do fascínio frente à descoberta reiteram a subtração da humanidade que converge nessa ausência de identidade entre si e o esqueleto abandonado. Não há espaço, na consciência das estudantes, para dúvidas sobre as verdadeiras origens da caixa desprezada pelo estudante de medicina, nem as personagens se perguntam se a narrativa da senhoria parece verossímil. Entrementes, em um nível profundo, o *mistério* referente ao anão não cessa de provocar as meninas, infiltrando-se nos sonhos, até que se conclui o conluio entre as formigas e o esqueleto. É por essa dedução, de que as formigas estariam “montando” o anão, que o corpo adquire vida, e passa de artefato a ser vivo.

O insólito reafirma-se pela menção às gravuras de Marcello Grassman. O artista paulista, inspirado por Goeldi e Bosch, é reconhecido por suas gravuras em metal que retratam imagens repletas de corpos fragmentados e esqueletos, assim como deformações, monstros e demônios. Os ossos de anão cheios de formigas poderiam advir da poética de Grassman, tomada por Lygia Fagundes Telles para construir a atmosfera prevalente em *Seminário dos ratos*, sobretudo, no par “As formigas” e “Seminário dos ratos”. A gravura de Grassman surge inusitadamente no conto, pois se apresenta associada a um objeto distante da criação do artista, mas carregado igualmente como um talismã pela narradora: “prendi na parede, com durex, uma gravura de Grassman e sentei meu urso de pelúcia junto ao travesseiro.” (*op.cit.*, p. 146). Essa associação é repetida durante a fuga, quando relata que “Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japonsa” (*op.cit.*, p. 151). O motivo pelo qual esses dois objetos surgem juntos e não podem ser abandonados parece estar nos “ritos de iniciação” investigados por Roberta Alves. O urso de pelúcia, por sua vez, remete a um objeto transicional²⁹, aquele que apoia

²⁹ Expressão de Winnicott para o conceito que define o objeto que ampara a criança, na primeira infância, diante do reconhecimento da mãe como um outro.

a passagem do eu ao outro, dissociando sujeito e realidade. As gravuras do artista paulista apresentam criações monstruosas, mas a partir destes, por meio do processo hermenêutico, a experiência torna-se cognoscível – movimento partilhado com a contística de Lygia Fagundes Telles, a qual igualmente se vale do *mistério* para trazer o que permanece ferida latente na vida social e nas trajetórias subjetivas. Duas pontas da vida são representadas nessa união inusitada: o primeiro representa a inocência, o desconhecimento dos perigos e das adversidades, enquanto o segundo estampa a estranheza e o terror, o estado de conhecimento. Carregar os dois itens parece implicar estar entre estados, em um limiar entre o desconhecimento e o conhecimento: o lugar do *mistério*.

Mistério como um *entrelugar* parece uma interpretação contundente para a condição das criações de Lygia Fagundes Telles, uma vez que o mal-estar elaborado em *intriga* advém do deslocamento que impede aos personagens encontrar seu espaço na *ciranda de pedra* das relações sociais. O sentido de mistério, segundo essa perspectiva, delimita a inocência do desencanto, como se o primeiro instante se constituísse por uma ilusão, desenganada no segundo momento, de que as ausências pudessem ser suprimidas – quando, na verdade, a ausência cria o desejo, o qual corresponde à bússola narrativa dos narradores de Lygia Fagundes Telles. Em “As formigas”, os sonhos da narradora-protagonista implicam constantemente essa procura por um *lugar* onde se situar, enquanto o anão é um signo de instabilidade, porque apresenta a deformidade de pertencer e não pertencer, já que não possui a estatura de um adulto comum, assim como, ao mesmo tempo que podem ser pessoas reais, são igualmente figuras de um imaginário encantado.

A pobreza das pensionistas é um fato que as conduz até a pensão sombria, mas se trata de uma penúria advinda da condição de estudante, uma situação de fronteira entre a vida adulta e o período formativo. Mais uma vez, trata-se de um *intermezzo*. O anão assusta ao aparecer nos sonhos porque evidencia a possibilidade de não ser possível encontrar a segurança idealizada pelos personagens de Lygia Fagundes Telles. Mesmo no episódio onírico que se reduz a um exame malsucedido na faculdade, a correlação com os sonhos que contam com a presença *inquietante* do anão torna-se evidente ao se considerar que a reprovação também acarreta o deslocamento institucional do sujeito. Analogamente, estar dividido entre um namorado e outro, sendo um deles o anão, explicita a insegurança em certas experiências que, outrora, eram associadas a estabilidade, mas que se apresentam insuficientes para sustentar o desejo. Este continua

a provocar intrigas diversas, inclusive ao perceber em uma invasão de formigas a montagem de um signo de deslocamento subjetivo. O comentário “Deve ter sobrado alguma coisa aí nesses ossos e elas descobriram, formiga descobre tudo” (*op.cit.*, p. 147) pode ser interpretado como metáfora do processo de intrigar, tendo em vista a capacidade das formigas de transfigurar um objeto inanimado, *morto*, em figuração do mal-estar que consome as criações lygianas. As formigas operam, por essa perspectiva, a tessitura da fantasia. Talvez seja precisamente por a *trama* ser uma operação mental que não restem vestígios da trilha de insetos esmagados pelas estudantes durante a noite, “Quando acordei não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então, quem!?” (*op.cit.*, p. 148). O escuro, mal interrompido por uma lâmpada pregada por uma das meninas no princípio do conto, revela-se favorável tanto ao pesadelo quanto à fantasia, haja vista que as sombras facilitam a indistinção, intensificando a confusão de estados e estimulando a ruptura de limites. As fronteiras entre vivo e morto, eu e o outro, se apresentam de difícil delimitação à noite. As formigas, nesse instante de confusão, transfiguram-se em metáforas da criação das *intrigas*:

Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada. Deixei-a sumir numa fresta do assoalho. Deixei-a sumir numa fresta do assoalho. (*op.cit.*, p. 148).

Uma formiguinha desgarrada (a mesma daquela noite?) sacudia a cabeça entre as mãos. Comecei a rir e tanto que se o chão não estivesse ocupado, rolaria por ali de tanto rir. (*op.cit.*, p. 149-150).

Em certa modalidade de personificação, figura retórica empregada na descrição inicial do sobrado, a formiga recebe traços antropomórficos, como “mãos” para levar à cabeça em expressão de desespero, assim como sacode a cabeça em sinal de desacordo (talvez) com o horror do qual as outras decidiram tomar parte. A essa formiguinha não apenas são atribuídas reações humanas, mas ela também elucida convenientemente a presença de algo que não parece certo, como se lamentasse e reprovasse o porvir. Essa “desgarrada” é uma lúcida, no sentido de ser a que consegue enxergar o revés do pacto feito pelo grupo. A pergunta entre parêntesis “a mesma daquela noite?” desvela a formação de afinidades interpretativas necessárias para a gênese de intrigas, pois a construção serve mais a induzir a coincidência do que, de fato, considerar se tratar ou não do indivíduo de outrora. Essa formiga está constantemente à margem do fluxo que se dirige à caixa na qual estão os ossos de anão, “por onde subia na mesma formação até desformigar lá dentro” (*op.cit.*, p. 149). A paronomásia formada pelo par “formação/desformigar” remete à subversão de um processo formativo, ao qual as

formigas se dedicam, em direção a um destino único, e que culmina na dispersão do grupo para dentro da caixa, onde cada uma talvez realize uma função na divisão do trabalho prevista para a montagem do esqueleto. Aquela que permanece de fora, a “desgarrada”, parece ser a que está consciente da monstruosidade a ser preparada pelos insetos, quase como se as outras, simples operárias, estivessem em regime de trabalho alienado.

A vida secreta das formigas pode ser percebida somente a partir da perspectiva das duas estudantes, as quais começam a temer a construção noturna em que aparentemente se engajam os insetos operários: “alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um pouco e... Venha ver!” (*op.cit.*, p. 150). A expressão “alguém do ramo” chama atenção, porque parece evidenciar a confusão entre crença e ceticismo, representando precisamente a situação de limite em que se encontram as estudantes – entre o pensamento obscuro e o esclarecido, entre a crença e a razão, entre o arcaico e o moderno. A força mitológica dos sobrados, lugar de histórias de vampiros e outras criaturas encantadas, revive quando a busca pelo pensamento racional é substituída pelo pensamento fantástico. Não parece inconsequente a escolha de duas estudantes universitárias para protagonistas dos estranhos eventos que envolvem as formigas e o esqueleto de anão, pois se reafirma a persistência de uma mentalidade pré-moderna entre dois indivíduos que vivem e representam o advento da modernidade na vida social brasileira. O comentário da estudante de medicina apresenta simultaneamente dois absurdos: o primeiro está em pensar que as formigas possuam o conhecimento necessário para construir o esqueleto do anão e o segundo está em acreditar que alguém “do ramo” manipule os insetos para uma ressurreição macabra. A última hipótese tenta anular a primeira, a qual se torna a verdade ao final do conto: “Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso em um instante. Vamos embora daqui!” (*op.cit.*, p. 150). A decisão da partida ganha novos fundamentos ainda quando um som ao longe se confunde entre um miado de gato e um grito, assim como “o cheiro estranho” parece se intensificar.

A ambiguidade constitutiva à ficção lygiana erige o suspense final do conto. Não se descobre se, de fato, o esqueleto de anão foi concluído e se houve a ressurreição. No entanto, em nível retórico, aquilo que deveria estar morto havia, desde o início, recebido vida: a última visão que as meninas têm do sobrado são os “olhos” da casa, as janelas transfiguradas nos mais expressivos órgãos: “Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra.” (*op.cit.* p. 151). A metáfora do olho vazado a

enxergar, enquanto o outro permanece em “penumbra”, explicita que é diante do aparentemente inexplicável que os significados vêm à tona. A criação da *intriga* está concluída quando os personagens se perdem no labirinto da fantasia, incapazes de distinguir o onírico do real, perdendo-se entre os medos e os desejos. Em “As formigas”, a mistura dessas duas instâncias esclarece-se pela presença do anão, criatura que representa a ambiguidade e a deformação que, na contística de Lygia Fagundes Telles, denotam o mal-estar de determinada vida social cujos pressupostos são a irresolução de conflitos e a permanência de velhas estruturas em novos modos de relações sociais. A intriga se espalha da mente dos narradores para os elementos da narração, constituindo sentidos que estão constantemente em confronto com o real. Parecem ser precisamente as lacunas entre a narração e a narrativa que permitem perceber as subjetividades em crise em contextos da realidade social brasileira.

Mais direto na representação dos impasses do contexto sociopolítico, “Seminário dos ratos”, narrativa que encerra o livro, foi alvo de muita investigação crítica³⁰, enquanto “As formigas” recebeu pouca atenção dos especialistas. No entanto, o comentário de Paulo Emílio Salles Gomes demonstra a importância equivalente que os dois contos desempenham no livro de 1977, reconhecido como uma das mais contundentes coletâneas da Literatura Brasileira³¹. Embora se escolha ler detidamente “As formigas” por sua ambientação em um “velho sobrado”, uma rápida análise do enredo de fechamento pode oferecer a dimensão da complexidade de construção desse livro. Os roedores invadem uma reunião da alta cúpula burocrática de um governo ditatorial. Denominada anedoticamente pelo acrônimo de RATESP, as forças repressoras não conseguem conter a proliferação de ratos que acomete a cidade. Pode-se perceber nesse processo de inversão de poderes o retorno do reprimido descrito por Freud no já citado ensaio de 1915. No entanto, em Lygia Fagundes Telles, essa volta possui um sentido coletivo que ilumina as degenerações contidas na vida social brasileira. Esses ratos que se apropriam do espaço de deliberação dos representantes do Estado recebem evidente dimensão política quando se consideram as condições em que os habitantes dos “esgotos sociais” viviam. Marginalidade política, violência e pobreza parecem estar representados na figura dos animais repulsivos que se valem de um esforço coletivo para desestruturar a articulação do poder – novamente a condição de subumanidade desponta. O conto deposita a

³⁰ Por exemplo, o ensaio de FINNAZI-AGRÒ (2019), citado a seguir.

³¹ Selecionado pela revista *Bravo!* como um dos livros centrais para se conhecer o melhor da Literatura Brasileira.

esperança na união popular quando se ouvem os guinchos advindos da sala de reuniões, como se os ratos deliberassem sobre a nova sociedade que construiriam a partir da tomada do poder. A transmutação dos indivíduos em ratos remete à anulação dos sujeitos em massa, a multidão que deve ser governada por um líder, incapaz de exercer a cidadania. Resta aos roedores que tomaram o prédio definir os rumos de uma sociedade que permita o exercício da subjetividade, retomando assim a forma humana negada pelos donos do poder.

A força das instituições sobre a vida das pessoas comuns manifesta-se nessa narrativa em que a burocracia não permite nem que os indivíduos sejam nomeados fora de seus cargos. As figuras do Secretário do Bem-Estar Público e Privado e do Chefe de Relações Públicas demonstram que as individualidades, nos tempos que se seguem ao Golpe de 1964, são massacradas por um sistema controlado por uma oligarquia que se contrapõe aos ratos a infestar as ruas, cuja voracidade desestrutura a reunião de alta cúpula, e termina em planos de revolução. A atmosfera de cerco social, constante no autor do romance inacabado *O processo* (1925) e do conto “Diante da lei”, instaura-se nesta narrativa, cuja inversão final, entretanto, subverte a aniquilação do sujeito na gaiola de aço que esmaga os personagens de Franz Kafka. Inversamente à obra do escritor tcheco, para a ficção de Lygia Fagundes Telles, o sujeito não pode ser destituído de sua potência, pois é a “medida de todas as coisas”. Não existe uma perspectiva que possa ser puramente institucional nesse universo ficcional, e por esse motivo o foco narrativo de “Seminário dos ratos” possui nesse secretário que une o público e o privado o seu personagem focal. Todavia, na ficção de Lygia Fagundes Telles, não há uma tensão irresolvida entre essas duas categorias, pois o mundo, para o Eu, existe apenas em função dos estados de alma. Roland Barthes percebe essa submissão discursiva do real aos desígnios do sujeito enamorado: “O dis-cursos amoroso não é dialético: ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva (no enamorado, algo de Bouvard e Pécuchet).” (BARTHES, 2019, p. 4).

A noção de “enciclopédia afetiva” está associada à evocação de figuras segundo as situações vividas subjetivamente – em outras palavras, retomando o conceito de Carlos Diano, os acontecimentos que ocorrem no espectro subjetivo, os *eventos*. A coletânea *Seminário dos ratos* é um ponto alto de conversão do *acontecimento* histórico em *evento* na ficção de Lygia Fagundes Telles.

3.2. “O anão de jardim”: a intriga como avesso

Se a intriga corresponde a um movimento da interioridade que se apropria dos acontecimentos, os sujeitos desempenham criatividade ao articular os eventos, urdindo a intriga. Tendo isso em vista, a forma do conto clássico não pode se elaborar a partir de uma trama, já que se centra no *acontecimento* e não no *evento*. Por essa perspectiva, contos como “Antes do baile verde”, “A estrutura da bolha de sabão” e “As formigas”, ou mesmo qualquer outro conto advindo da escrita de Lygia Fagundes Telles nasce de um processo de predomínio subjetivo que se revela pertencente ao conto moderno (isto é, aquele que se elabora pela dupla articulação) – ou até mesmo a uma narrativa da modernidade: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade.” (ADORNO, 2012, p. 55). Ao obliterar “o princípio épico da objetividade”, essa narrativa de crivo subjetivo cria-se pela *inversão*, na qual o mundo não somente afeta o sujeito, mas dispara a narrativa. Uma ferida primordial se encontra no ponto de partida da narração, seja em primeira ou em terceira pessoa. Conduzida ao limite, esse pensamento encontra um “eu” mesmo quando a subjetividade não se manifesta no dêitico, pois a subjetivação seria um movimento historicamente orientado “no curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX” (ibid, p. 55). Adorno reconhece o paroxismo da situação do romance, entretanto, talvez o conto constitua um espaço tão ou até mais privilegiado que este último para perceber as contradições formais advindas dessa extirpação de um preceito fundamental à épica.

Em comparação a romances como os de Balzac, que se estabeleciam por meio das cenas decisivas da luta de classes, a narrativa breve surge mais associada ao que poderia ocorrer de extraordinário dentro de uma realidade conhecida. Os grandes dilemas despontam vinculados à pequena cena das convivências, mesmo sendo o inaudito um traço essencial desse tipo de narrativa. Quando se relativiza a objetividade da épica, a unidade do conto torna-se ainda mais potente em significações e mais exigente, tendo em vista que se deve desvendar as relevâncias de um ponto de vista individual sobre situações particulares. “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, e “Diante da lei”, de Kafka, poderiam ser considerados contos se não houvesse uma definição expandida para abranger textos que pouco se debruçam efetivamente sobre uma situação inesperada? Entretanto, é possível observar que essas narrativas se encontram no mesmo espectro ficcional que as narrativas de Lygia Fagundes Telles, no sentido de que há uma encenação

segunda (terceira, quarta ou quinta...) a se desdobrar nos bastidores. A ficção conduz a um *além* que precisa ser percebido nas entrelinhas, mediante uma leitura afiada em intuição e em inflexão. Talvez o leitor médio não consiga nomear o que se desenvolve em segundo plano, contudo, o *intuído* guia a leitura para essa outra cena – uma espécie de *inconsciente da escrita*, o qual evidencia um processo de subjetivação pelo qual passam as narrativas modernas. Escrever ficção revela-se tanto representação de certo exercício do *eu* que não se pode dispensar o involuntário constitutivo à subjetividade.

Em consonância a esse constrangimento da objetividade relativa ao conto, a ficção de Lygia Fagundes Telles se efetiva a partir desse *virar do avesso* que não responde somente às transigências entre lírica e épica, percebendo uma enquanto contradição da outra, mas também a uma vetorização de “dentro para fora”, que se refere à condição de somente existir narrativa a partir do momento em que o sujeito se sente impelido em sua interioridade para a criação narrativa. A “outra cena”, expressão de Lacan, dirige o andamento dos fatos na medida em que não existe *evento* apartado de um *eu*. Com isso, as formigas, os anões de jardim e outras criaturas pertencentes a um imaginário escatológico surgem como figurações de uma aflição inominada, que se manifesta por meio da *sugestão* do que se esconde por trás dessas criaturas, seja um medo primitivo ou um vestígio de uma condição humana. Em “O anão de jardim”, esse conto ainda pouco contemplado pela recepção crítica, o *avesso* como gênese criativa procura captar uma existência profundamente desgarrada.

Na obra de Lygia Fagundes Telles, “O anão de jardim” assume uma posição singular. Nilton Resende observa a costura que esse conto estabelece com o restante da produção da escritora: “um conto-representação do mundo ficcional desse escritor, em que aspectos temáticos e formais de sua obra alcancem o seu paroxismo, como se tudo dito antes tivesse existido para terminar num único texto.” (RESENDE, 2019, p. 2). Essa narrativa parece se articular a uma referência interna a uma escritura que se dedicou constantemente a dialogar com outras, como quase em meta-intertexto, revelando-se chave para se compreender a obra de Lygia Fagundes Telles como uma unidade que se elabora a partir de uma poética estabelecida. Talvez até além de uma “representação do mundo ficcional desse escritor”, o conto maior de *A noite escura e mais eu* (1995) configure o intento de reforçar as questões que permanecem irresolutas para o pensamento estético da escritora, confirmando a demanda que a forma talhada pela escrita lygiana possui em relação à permanência da ambiguidade. Com isso, evidencia-se que

não é possível refletir sobre essa articulação como uma resposta dentro da ficção da escritora, e sim na insistência de que alguns dilemas permanecem candentes mesmo com as décadas de diferença entre os livros. A figura do anão está presente não apenas no primeiro livro de contos não renegados pela escritora, *Antes do baile verde*, em “Os objetos”, título que abre o livro, e em “O moço do saxofone”, mas também se apresenta em *Ciranda de pedra*, romance que insere a produção lygiana entre as mais relevantes da Literatura Brasileira.

Nesse célebre romance, que cultivava uma legião de admiradores fora da crítica especializada e foi adaptado para novela duas vezes pela Rede Globo, os anões se imiscuem à paisagem de um velho sobrado, pertencente a uma família de elite que vive seus conflitos internos. Essas tensões são acompanhadas pelo ponto de vista de Virgínia, que vive sua trajetória formativa, em um *Bildungsroman*, a partir das decepções que sofre com as personagens que configuram seu círculo familiar. A analogia nasce da comparação entre uma roda de anões de pedra que existe no jardim da família. Deve-se observar que um incômodo se vincula à figura do anão, como se a deformidade do corpo se convertesse em representação de um mundo fora de lugar. Em *Ciranda de pedra*, a interpretação predominante associa o círculo de anões à impenetrabilidade do conjunto formado pela família paterna, a que Virgínia efetivamente não pertence. Contudo, parece que pouco se indagou sobre o motivo de serem anões os *totens* do desvirtuamento, mantendo-se, muito ao gosto lygiano, a pergunta irresoluta. Talvez uma resposta satisfatória possa advir somente de uma leitura que levasse em conta o pertencimento dessa figura ao repertório semântico da escritora. A contística, mais do que o romance, permite explicações elucidadoras.

A própria escritora comentou a presença constante dessa figura em sua obra quando questionada, também em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, sobre essa permanência em sua “mitologia pessoal”: “Um anão de jardim para mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade e a impossibilidade de liberdade.” (TELLES 1998, p. 37). É preciso relativizar essa afirmação da escritora, que logo se completa, nessa resposta, pelo exemplo do conto de *A noite escura e mais eu* – “O anão é um revoltado com o fato de Cristo ter sido condenado e os apóstolos não reagirem.” (ibid, p. 37). Contudo, os anões não se restringem a aparições que se oponham à ausência da justiça. Na ficção de Lygia Fagundes Telles, essas criaturas parecem antes estar relacionados a um aspecto mais profundo de uma

constituição humana, talvez até mesmo primitiva ou arcaica. Mais uma vez, o *inquietante* aparece na cena psíquica da construção lygiana, representada em uma figura de difícil explicação, mas que se encontra arraigada nessa literatura, atravessando a produção contística. Pode-se especular que seja esse um motivo forte pelo qual as leituras psicanalíticas revelaram-se tão frutíferas na recepção crítica da autora, pois esses signos concentrados de sentido sobre o qual as subjetividades inventadas se debruçam se estabelecem em certa estrutura sintomática. Entretanto, cabe também indagar as origens desse mal-estar ou da inquietude despertada pelo surgimento dos anões à cena fictícia de Lygia Fagundes Telles. Apontar somente para um “sentimento de justiça” parece limitar os sentidos que se projetam nessa persistência, de modo que se “O anão de jardim” configura um conto que se reporta à obra como um todo, reiterando a unidade desta, é prioritário refletir sobre o aparecimento dessa estranha figura em outras narrativas da autora.

Em “O moço do saxofone”, os anões que integram uma trupe circense surgem como signos particularmente saturados. Aparentemente figuras que entram à cena da pensão para ilustrar a obscuridade do recinto, essas criaturas semi ou subumanas passam a participar do incômodo que toma conta do caminhoneiro. Neste conto de *Antes do baile verde*, o leitor conhece um motorista de caminhão, contrabandista, que frequenta o suspeito refeitório de uma pensão. Nele, figuras do *submundo* se reúnem. “Todos os artistas, minha pensão é quase só de artistas” (*op.cit.*, p. 47), descreve uma degradada senhoria, que, assim como em “As formigas”, aparece como uma criatura pactuada com o horror. A semelhança entre as figuras, embora a primeira muito menos marcante do que a segunda, destaca-se principalmente nos deveres do ofício – isto é, os de agregar debaixo de um teto essas figuras inauditas, quase como se fossem bruxas dos contos encantados, que tornam possível o encontro entre o humano e o misterioso. Essas mulheres situam-se em ambas as narrativas como mediadoras. Todavia, deve-se ressaltar que a experiência resguardada nas pensões não parece se efetivar no campo do fantástico, contudo, na experiência de subumanidade. As pensões acabam por ser o espaço onde se juntam esses tipos que estão em vulnerabilidade, pois se encontram nesse lugar de passagem que é o pensionato, despidos de uma residência. Esta última, mesmo quando já se perdeu fortuna, resta como último bastião de pertencimento a uma “mitologia familiar”. O pensionato revela-se um deslocamento da noção de “casa”, devido à transitividade dos hóspedes.

A pensão torna-se em símbolo desse desenraizamento geral que acomete a ficção de Lygia Fagundes Telles. Parece que justamente a ausência de referências impulsiona o desconforto que assola as estudantes em “As formigas” e o do narrador-protagonista em “O moço do saxofone”. Esse desgarramento *metamorfoseia*, para usar um movimento que Tietzman Silva considera essencial à obra da autora, o ambiente em um espaço suspeito, onde mesmo a realidade acaba por se revelar em constante intercâmbio com o sonho. No primeiro conto de *Seminário dos ratos*, em particular, o onírico não apenas indicia, mas induz as meninas a acreditarem que o inaudito se desenvolve no percurso das formigas junto à caixa do anão. A chave para o estranhamento está em atribuir uma consciência conspiratória para os atos desses insetos, como se houvesse um conluio entre o humano e o não-humano para que se forme o anão, criatura que se situa em uma categoria limiar, a do subumano. Em “O moço do saxofone”, o narrador-protagonista evoca a pensão em conjunto aos “malditos anões se enroscando nas pernas da gente” (*op.cit.*, p. 43). Vistos como menos que humanos, o escatológico da imagem advém dessa percepção do sujeito que nasce de um confronto invasivo com os anões. Isto é: apesar do sentido figurado da sentença, ela aponta para uma subjetividade em que essas criaturas representam ecos de um tormento maior, indizível, expresso somente pela imagem grotesca dos anões a envolverem as pernas. As interações com os homúnculos restringem-se à presença misteriosa do grupo, que não se dirige diretamente ao narrador-protagonista, mas *permanece* tanto na cena dos acontecimentos quanto na “outra cena”. O incômodo diante do hábito de palitar os dentes parece sintomático dessa aversão a encarar o visceral, representado por esse ato e instigado pela figura do anão, como se ambas as visões (a dos restos de comida a serem remexidos e a das criaturas) fossem *variações de um mesmo tema*, repetição desse inquietante que provoca o sujeito, *revirando* as profundidades do ser.

O “enroscar na perna” enuncia essa permissividade que se cria na relação da subjetividade do protagonista com o outro, como se este invadisse o invólucro que separa o indivíduo do sujeito. Isso torna a deformidade do outro uma questão pessoal. O que se “enrosca” nas pernas desse sujeito, portanto, não são empiricamente os anões, mas a imagem incômoda que esses seres humanos menos que humanos evocam. Subumanidade constitui um traço significativo quando se pensa a figura do anão entre as criaturas convocadas à cena da ficção lygiana – a escolha desse tipo específico de ser humano está em sua realidade *baixa*, na qual se revela uma humanidade menor, porque

condensada em uma aparência associada a certa mitologia. Entrementes, essa existência semi-mitológica não garante aos anões criados por Lygia Fagundes Telles o estatuto do encantamento, pois há uma essência profundamente carnal em suas representações, radicalizando uma dimensão do ser que apenas se evidencia, mas não se mostra, na vida típica. A aversão do narrador-protagonista de “O moço do saxofone” aos artistas circenses parece resultado do condensar de um sofrimento que se concentra na pensão. Esse sofrer – seja do saxofonista, dos miseráveis pensionistas ou mesmo da mulher que grita em trabalho de parto – expõe as entranhas do sujeito, equiparando em uma condição comum os que podem ser acometidos por essas dores internas, em um processo não de desumanização, como a subumanidade do anão poderia levar a pensar, mas afirmativamente de uma humanização. De algum modo, ser comovido pela música de um saxofonista que sofre por amor conduz à percepção de uma extensa humanidade. Por isso, como em uma sala de espelhos, o anão se revela uma figura que expõe, por meio de suas dimensões significantes diversas, a deformação e a impotência que constitui o humano.

Essas criaturas possuem distintivamente a limitação como traço. A afirmação de Lygia Fagundes Telles, segundo a qual o “anão representa a impossibilidade de justiça”, adquire contundência quando se considera que esse limite se revela constitutivo à figura. Entretanto, a “justiça” mencionada pela escritora ressoa um tanto indefinida. A menos que se associe à ausência de justiça essa condição profundamente humana da experiência com o limite que forma a existência dos anões, não há uma valoração justiceira nos contos em que os anões despontam, com exceção de Kobold, que em sua revolta procura ser certo “flagelo do mundo” – em oposição ao Cristo que morre pela remissão dos pecados da humanidade – “queria ser um guerreiro, não um discípulo-espectador, mas um discípulo-guerreiro” (*op.cit.*, p. 457). O anão de jardim do conto homônimo sofre a sua condição de estar preso a um corpo de pedra, e roga em seus momentos finais para que se possa livrar da impotência que o lega ao estado de *coisa*. Para esse narrador-protagonista, a intriga se conforma pela impossibilidade de *agir*, preso ao testemunho, uma vez que o aprisionamento da matéria restringe o espírito aos limites da ideação. Essa interioridade movimentada, que perturba o “sono de pedra” do objeto, surge inclusive demarcado pela reiteração de um discurso interrompido, o qual se abre em parênteses ilustrando a divisória e a conjunção entre o aparente e o inaparente: “Tudo somado, nesta minha vida onde não há vida (normal³²) o que me restou foi apenas isto, juntar as

³² Grifo meu.

lembranças do que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir” (*op.cit.*, p. 452). Essa estrutura da frase cindida por uma interrupção entre parênteses recebe várias ocorrências ao longo da narrativa, assinalando também esse tom cortante e categórico que se manifesta nessa testemunha a quem se atribui, frequentemente por ele próprio, a função de juiz incapaz de aplicar a correta punição a quem ousa praticar o mal.

No trecho em particular, destaca-se a palavra “normal” que qualifica a “vida onde não há vida”. No contexto mais amplo da obra lygiana, essa afirmação ressoa especial pensamento que não apenas atravessa, mas fundamenta a *poiesis* em perspectiva. A decadência que se manifesta em tantas imagens de ruínas, como o jardim selvagem ou a família destrozada (e até mesmo na forte entonação memorialística dessa ficção) seria igualmente a insistência da “vida onde não há vida”. A expressão *total*, empregada por Nilton Resende para “O anão de jardim”, afirma-se ainda mais contundente quando se considera que o processo de composição entra em revista também nesse último conto dos livros preparados pela escritora³³, não apenas os chamados “temas”. O *intrigar* que constitui o cerne da ficção lygiana ganha corporeidade ao ser vivido justamente por uma criatura cuja ontologia se exprime na incapacidade de agir, revelando a *vida* como um fluxo que se desenvolve mesmo quando o ser se encontra impedido de executar o ato. A impotência distingue uma inocência típica aos personagens, os quais frente aos maiores impasses não conseguem entrar em ação para evitar que os acontecimentos se desenvolvam por caminhos transviados. O narrador-protagonista de “O anão de jardim” seria um exemplo de um inocente que perece em sua inocência, crendo que punir um homem, Pôncio Pilatos, destituiria a tibieza entre os seres humanos. Por outro lado, as crianças em Lygia Fagundes Telles passam, em seus “ritos de iniciação”, da inocência à impotência, do desejo como efetivação ao desejo como ausência. Esse parece ser o movimento que propicia que a intriga seja a chave para o enamoramento.

Em especial, a intriga acaba por favorecer os inversos, ao transportar a objetividade dos acontecimentos para o interior do sujeito, na qual se articulam por meio da mediação das paixões. A personificação ou antropomorfização dos animais seria decorrência desse movimento de incorporar à experiência sentimental do sujeito desde bichos até objetos. Isso resulta em que tanto formigas possam conspirar para ressuscitar

³³ “Em 1995, Lygia Fagundes Telles publicou o seu último livro de contos, *A noite escura e mais eu* – os volumes de textos curtos publicados em seguida são de natureza híbrida (invenção e memória), crônicas ou compilação de contos dispersos.” (RESENDE, 2018, p. 1).

um homúnculo quanto que as imagens-pregnantes possam ser geradas. Por esse motivo, talvez o enamoramento também possa ser percebido como um movimento de inverter o *mundo*, que em sua desordem já se encontra *às avessas*. Nesse sentido, o sentimento de justiça parece se manifestar e culminar em um resultado diferente do idealizado. Isto é, inverter o mundo *dentro de si*, como a projeção da imagem na retina, corresponderia a uma tentativa de retificar o que está ao revés, entretanto, isso provoca a desfiguração do real, e não seu conserto/concerto, ao contrário do que poderiam imaginar as criações de Lygia Fagundes Telles. Assim como a prece de Kobold é cindida em seus momentos finais, as angústias da menina Virgínia não são escutadas, apresentando certa impotência da linguagem diante do real. De algum modo, as demandas dos personagens por esse acerto com o mundo terminam analogamente à de Kobold, ou seja, pela cisão das palavras: “no infinito deste céu de outu/bro” (*op.cit.*, p. 458).

Essa frase cindida pelo sinal “/” encerra o conto, representando o golpear que arrasa o corpo de pedra do anão. A palavra fraturada, graficamente marcada neste *mise-en-abyme* que é “O anão de jardim”, remete a uma fragmentação expandida que acomete a obra de Lygia Fagundes Telles, dos romances aos registros de memórias, sendo a profusão de contos a manifestação mais fulcral dessa desagregação discursiva. Pode parecer difícil que um trecho simples inclua essa dimensão central para a construção literária. Entretanto, é possível irradiar a experiência do narrador-protagonista para uma formação geral do discurso na produção da escritora, considerando que até mesmo os textos não ficcionais implicam essa dissidência da palavra. Para que se tome o final de *A noite escura e mais eu* como um paradigma da fratura discursiva característica ao modo de composição lygiano, deve-se partir do ato que ocasiona a quebra: a violência da picareta, sentimento nascido de um incômodo profundo com o “anão filosofante” abandonado no caramanchão – “Deixa o anão comigo, o mais jovem lembrou e fez um gesto obsceno.” (*op.cit.*, p. 457). A atitude do demolidor corresponde à de destruir e destituir um legado simbólico que representava a vida do proprietário de Kobold, o velho professor enganado pela esposa. Para este, o anão de jardim era um ouvinte atento ao seu violino, ao destilar sua vocação desperdiçada, “esse meu dono era tão fraco que não teve nem forças para cumprir sua vocação” (*op.cit.*, p. 456). Equiparado a um deus chinês por possuir furos nos ouvidos, o anão termina como vítima desse “gesto obsceno”, que acaba por definir simbolicamente o mundo ao qual essa suposta “deidade” deveria proteger “em meio a um jardim abandonado”. Em meio à natureza controlada de um jardim, o

caramanchão se posiciona organicamente, como um refúgio em que os seres humanos podem se proteger da intempere e praticar os atos da cultura. Por sua vez, neste conto, o caramanchão abandonado, com o seu pequeno deus responsável por ouvir música e não preces, torna-se representante da (tênu) resistência de uma cultura em agonia, prestes a ser eliminada em nome da ambição daqueles que não pertencem a esse tipo de civilização: “Um jardim selvagem mas fácil de abater, trabalho vai dar a figueira-brava com suas raízes agarradas à terra, se descabela às vezes quando fica em pânico” (*op.cit.*, p. 454). Enquanto resiste, o jardim “abandonado” torna-se “selvagem”.

Essa transformação não se conforma na paisagem, e sim nos movimentos da interioridade desse anão. A revolta leva-o a clamar vingança não contra os injustos, mas contra os que podem agir e não agem, diferentemente dele e da figueira, que prefere se descabelar a sucumbir ao pânico. Kobold não roga a deus para punir o traidor, Judas Iscariotes, mas para se vingar daquele que “lava as mãos”, Pôncio Pilatos – ou, na analogia a “A estrutura da bolha de sabão”, aqueles que temem “molhar o peito”. Essa aversão a quem não age diante da injustiça e não contra quem a pratica aponta para uma revolta contra a própria condição, de não ser possível se envolver. Essa recusa de aceitar a passividade e a impossibilidade de agir são motivos fortes na obra de Lygia Fagundes Telles, como uma espécie de “ódio aos indiferentes” que desnuda a ineficácia do ato. Os que intrigam, nessa contística, são os que conseguem permitir que o subjetivo seja manuseado pelos acontecimentos exteriores, enquanto se abrem para um encontro com o outro que culmina em desencontro. É sentir visceralmente, como o anão que mesmo com o peito oco, mantém a vida por meio do pulsar de um coração imaginário: “Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU.” (*op.cit.*, p. 454). Esse trecho permite extrair também um modo de composição que indica o quanto esse “ser” seria parte simultaneamente de uma invenção e de um existir. O absurdo do discurso de Kobold, já que sua condição inanimada nem permitiria que se articulasse o discurso em si, apenas que fosse elemento discursivo, evidencia essa inventividade presente na constituição subjetiva, como se o amor, chamado a mais espontânea e inevitável das paixões, fosse também uma invenção da subjetividade. Com isso, os vínculos causais entre o enamoramento e a trama esclarecem-se. Isto é, há um *ser* que precisa ser constantemente *inventado* para que se possa haver a narrativa – não uma que se estruture entre o bem e o mal, mas a que diferencie aqueles que experienciam internamente os

fenômenos, transformando-os em eventos, e aqueles que preferem se abster, porque não suportam essa existência pulsante que mobiliza corpo e alma do sujeito.

A “selvageria” se encontra no campo da reação, e não da ação. A fratura entre essas duas categorias representa um impasse na escrita de Lygia Fagundes Telles, amplificando o sentimento de impotência diante da vertiginosa movimentação da realidade frente aos indivíduos, que são vitimados pelas maiores adversidades do destino, normalmente decorridas desses desencontros com outros seres humanos, como ilustra o fim do Professor, outro “delicado” inventado pela ficção lygiana. Como o físico da bolha de sabão, esse homem de sensibilidade não sobrevive aos imperativos da realidade, e parece se entregar passivamente aos desígnios alheios, enquanto se fecha em sua própria estrutura de pedra, tocando a música de um tempo perdido. Muitas vezes, a reação é apenas ideativa, pois as criaturas se encontram em um aprisionamento análogo ao do anão de jardim em sua carapaça de pedra. O escrutínio atento da própria interioridade, como espécie de fetiche narcísico, permite que se estruture a trama. Inversamente à trama de “As formigas”, o anão não é reconstruído de *fora para dentro*, mas desvelado de *dentro para fora*.

Então as formigas foram subindo pelo meu corpo e vieram (em fila indiana) me examinar. Entraram pela fresta, bisbilhotaram o avesso da pedra e depois saíram obedecendo a mesma formação, além de disciplinada a formiga é curiosa e essa curiosidade é que a faz eterna. (2019, p. 455).

O trabalho disciplinado da formiga pode ser comparado ao da literatura de Lygia Fagundes Telles, preocupada em penetrar os “avessos” dos sujeitos, “curiosa” por descobrir como se dispara a (re)ação. Assim como as formigas de “As formigas” constroem um anão, no conto de *A noite escura e mais eu*, o percurso poético lygiano é reconstituído, mas a partir de seus mecanismos estruturais – ou seja, pela subjetividade da obra como as estruturas que a tornam singular. Nesse conto de 1995, a formiga representa, como no conto publicado vinte anos antes em *Seminário dos ratos*, a criatura que consegue penetrar nos segredos de uma existência por meio de sua disciplina, que exige uma “formação” no sentido de uma “forma”. Um método disciplinado para que esse tecido existencial possa ser penetrado sem romper, e está nessa “curiosidade” metodológica a “eternidade” desses seres. Ao considerar que, em “O anão de jardim”, o pensamento sobre a escrita literária, e mais particularmente pela produção lygiana, atua subjacente, como mecanismo da dupla articulação, pode-se perceber nessa constante autorreferência o ímpeto da obra de Lygia Fagundes Telles representada pelos insetos que

penetram nas rachaduras do corpo de pedra. Isto é, como as formigas, a escrita esgueira-se por meio das rupturas da linguagem no essencial do que constitui a experiência da vida social, marcada pela quebra violenta da palavra e na qual apenas os fragmentos estão disponíveis para serem elaborados em discurso.

Considerações finais

Da parte poética, dela mesma e de suas espécies, da função que cada espécie tem, do modo como se devem compor os enredos – se a composição poética se destina à excelência – e ainda de quantas e de quais são suas partes, assim como de todas as outras questões que resultam do mesmo método; eis sobre o que falaremos, começando, como é natural, pelos princípios básicos.

(Aristóteles, *Poética*)

A palavra *poética* pode ser vista abundantemente empregada em veículos que se aventuram em campos literários. As vias pelas quais se dissemina a palavra são variadas, ocasionando que se apresente em diversas esferas. Entretanto, pouco se atenta para o potencial significante que esse conceito cultiva ao ser estabelecido como processo. O sentido intuitivo que insurge na palavra “poética” revela-se uma petrificação, perspectiva que se assemelha a considerar uma escultura um objeto simplesmente talhado a partir dos desígnios de um artesão, e não uma gênese das formas que despontam do material bruto continuamente, alimentando o figurativo que um artista constrói a partir da conjuntura de materiais, contextos e invenção. Se poética foi incorporada pelas diversas tradições como conceito normativo da “boa arte literária”, deve-se reconhecer também que, em sua origem aristotélica, está a investigação analítica e interpretativa. Quando pronunciada em uma acepção paralisada, a poética perde a dimensão da *poiesis*, assim como as criações literárias passam a se definir pelo que “são” e não pelo que “podem vir a ser”. Esse constante “vir a ser” é a fonte que retroalimenta as possibilidades de leitura que advêm da escrita literária, diferenciando-a profundamente de outros modos de enunciação, pois tão individuais são as leituras quanto diferentes forem os leitores. A origem dessas possibilidades de se ler o texto literário está nos movimentos constantemente performados pelos usos da linguagem. Esboçar ou delinear uma poética pode ser compreendido como objetivo final dos estudos que se dirigem à leitura atenta (*close reading*) de uma obra. Mesmo quando focaliza um tema específico, esse método envolve investigar como as articulações atuam continuamente para gerar significado.

Especificamente para a obra de Lygia Fagundes Telles, poucas ou resumidas foram as investidas críticas que realmente atentassem para essa desconstrução da obra. A popularidade da escritora contraria essa ausência de um interesse crítico em compreender onde se situava essa escrita no conjunto da Literatura Brasileira. De obra aclamada e grande apreço entre os leitores, contam-se nos dedos os estudos especializados que se

dedicassem à escritura lygiana. Talvez porque as narrativas encontrem certa irregularidade, resvalando, às vezes, para o “água com açúcar”. No entanto, isso também não seria o suficiente para descartar a obra como objeto de interesse universitário, uma vez que esses deslizos são comuns em escritores de maior renome. Ao procurar constantemente uma institucionalização literária, vista no ingresso na Academia Brasileira de Letras e pela conclamação de uma origem literária que remete a Machado de Assis, Lygia Fagundes Telles acabou por se isolar da consagração dos grandes artistas das letras nacionais, falecendo em 3 de abril de 2022, sem talvez o reconhecimento que fosse devido a uma escritora que ressignificou contundentemente a forma do conto brasileiro. Por décadas, o prestígio da contística de Lygia Fagundes Telles esteve obliterado pela valorização de produções literárias que se valessem de uma radicalidade maior da linguagem em oposição ao trabalho com a imagem. Esta dissertação de mestrado procurou contrariar esse silêncio, desenhando uma poética para o conto de Lygia Fagundes Telles e a reconhecendo como uma das mais significativas ficcionistas da prosa brasileira.

Referências bibliográficas

Obras da autora

- TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **Capitu**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- _____. **Ciranda de Pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. **A Disciplina do Amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Durante aquele estranho chá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **A Estrutura da Bolha de Sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **As Meninas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. **As Horas Nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. **Verão no Aquário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Passaporte para a China**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Entrevistas e depoimentos da autora

- ANDRADE, Carlos Drummond. Conto de você fica ressoando na memória. In: **Correio IMS**. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/carta/conto-de-voce-fica-ressoando-na-memoria/>. Acesso em: 28 out. 2022.
- TELLES, Lygia Fagundes. “Nem tudo que se diz conto é conto”. **A Cigarra**, São Paulo, 1955, Seção “Literatura”. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003085&pagfis=57207>. Acesso em: 28 out. 2022.
- _____. “Quem é Capitu?”. In: GUIMARÃES, Hélio Seixas; LEBENSZTAYN, Ieda. **Escritor por escritor: Machado de Assis segundo seus pares (1939-2008)**, vol. 2. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.

Bibliografia específica sobre Lygia Fagundes Telles

- ALVES, Roberta. **Inocência e experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Acesso em: 24 out. 2022.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 56, 2019.

BOSI, Alfredo. “Lygia Fagundes Telles. In: **História concisa da literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: **A estrutura da bolha de sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O Olhar de Uma Mulher. In: TELLES, LYGIA FAGUNDES. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 729-743.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, n. 20, p. 60-77, 1990.

LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. 2007. 183 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

JAFFE, Noemi. Alguma coisa não dita. In: **A disciplina do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. **Entre a lembrança e o esquecimento: Estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2008. 120p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

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

REGO, Sônia. A densidade do aparente. In: **IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES** (1998). *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS. p. 84-97.

RESENDE, N. “Anão de jardim”: o “conto total” de Lygia Fagundes Telles. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 56, p. 1–14, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018563. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22658>. Acesso em: 24 out. 2022.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a ótica do fantástico**. 2008. 120p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: **IMS – INSTITUTO MOREIRA SALLES** (1998). *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS. p. 98-111.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 1984. 218p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Goiás, GO, Goiás.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. [Trad. Jorge de Almeida]. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. [Trad. Augustin Wernet; Jorge de Almeida; Juba Elisabeth Levy; Maria Helena Ruschel]. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião: 23 livros de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANGELIDES, Sophia. **A. P Tchekhov: Cartas para uma poética**. São Paulo: EDUSP, 1993.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Les Presses universitaires de France, 1961.

_____. **La psychanalyse du feu**. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. [Trad. Maria João da Costa Pereira]. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. [Trad. Hortênsia dos Santos]. São Paulo: Editora da Unesp, 2018.

_____. **O prazer do texto**. [Trad. J. Guinzburg]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, George. **L'érotisme**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.

_____. **A literatura e o mal**. [Trad. Fernando Scheibe]. São Paulo: Editora Autêntica, 2017.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAMUS, Albert. **Le mythe de Sisyphe**. Paris: Éditions Gallimard, 2015.

CANDIDO. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

_____. The Brazilian Family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (Ed.) **Brazil: Portrait of half a continent**. New York: Dryden Press, 1951.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. [Trad. Davi Arrigucci Jr. e Alexandre Barbosa]. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **O anti-édipo**. [Trad. Luiz B.L. Orlandi]. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Kafka: Por uma literatura menor**. [Trad. Cíntia Vieira da Silva]. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Luz contra luz**. [E-book]. [Trad. de V. Brito]. Lisboa: KYKM, 2015.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. [Trad. de Márcia Arbex]. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

FLORES PEREIRA, Lawrence; ROSENFELD, Kathrin. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2020.

FREUD, Sigmund. **Amor, sexualidade, feminilidade**. [Trad. Maria Rita Salzano Moraes]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e Outros textos (1917-1920)**. [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Introdução ao Narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e Outros textos (1930-1936)**. [Trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FONTANILLE, Jacques; GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica das paixões: dos estados de coisa aos estados de alma**. [Trad. Maria José Rodrigues Coracini]. São Paulo: Editora Ática, 1993.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. [Trad. Federico Carotti]. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1976.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos femininos: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

LUKÁCS, Györg. Narrar e descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

_____. **Teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. [Trad. José Marcos Mariani de Macedo]. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PLATÃO. **O banquete**. [Trad. José Cavalcante de Souza]. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Fedro**. [Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSANHA, José Américo Motta. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 83-114.

PENHA, Diego. O incômodo de uma tradução: Comentários à nova tradução de *Das Unheimliche*, de Sigmundo Freud. **Revista Rosa**. São Paulo: v. 4, 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/4/incomodo-de-uma-traducao>. Acesso em: 6 nov. 2022.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. [Trad. Lúcia Pessoa da Silveira]. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. [Trad. Lúcia Miguel Pereira]. Porto Alegre: Globo, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. [Trad. Mônica Costa Netto]. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Políticas da escrita**. [Trad. Raquel Ramallete et al]. São Paulo: Editora 34, 2017.

RODRIGUES, A. L. Bem-aventurados os que podem impunemente praticar o mal: “A causa secreta”, de Machado de Assis. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. [S. l.], v. 27, n. 1, p. 271–286, 2017. DOI: 10.17851/2317-2096.27.1.271-286. Disponível em:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18730>. Acesso em: 6 nov. 2022.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 33, n. 97, p. 277-302, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/164953>. Acesso em: 6 nov. 2022.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário amoroso da psicanálise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHPUN, Mônica Raisa. O amor na literatura: um exercício de compreensão histórica. **Cadernos Pagu**, n. 8/9, p. 177-209, 1997.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.

_____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2020.

WINNICOT, Donald. **O brincar e a realidade**. São Paulo: Ubu, 2019.

_____. **Tudo começa em casa**. São Paulo: Ubu, 2021.