

Roberta Hernandez Alves

*Inocência e experiência: os ritos de passagem em  
Lygia Fagundes Telles*

Dissertação de mestrado apresentada à área  
de Literatura Brasileira da Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo.

Orientador: Flávio Wolf de Aguiar.

São Paulo  
1998

Aos meus pais, à Érika  
Ao Ricardo.

## Agradecimentos

Ao Ricardo, que foi minha memória e meu apoio sempre. Ao Flávio Wolf Aguiar, pela cumplicidade que possibilitou este trabalho. À Lygia Fagundes Telles, por ter me recebido de forma tão generosa e cedido importante material para este estudo e, mais que isso, por ter despertado em mim o prazer da leitura, ainda na adolescência. À banca da qualificação, Nádya Battella Gotlib e Renato da Silva Queiroz pelas contribuições valiosas. À professora Telê Ancona Lopez, por ter me apresentado à crítica genética. À minha família e aos amigos que trilharam este caminho ao meu lado e que souberam compreender minhas ausências. Aos colegas do Equipe pelas trocas e pelas aprendizagens comuns.

Durante dois anos recebi uma bolsa de mestrado concedida pela FAPESP.

## Índice

Introdução.....	5
1- Personagem e leitor: a dupla passagem da narrativa .....	39
A dissimulação narrativa – as narradoras.....	40
Os jovens iniciandos – a descoberta da traição.....	62
A cumplicidade fundamental – autor e leitor.....	77
2- A obsessão narrativa: o labirinto da liminaridade.....	89
Os prisioneiros da passagem.....	90
A narrativa e o rito – a libertação dos marginais.....	117
3- Os caminhos da tessitura ritual.....	142
O reconhecimento e a catástrofe.....	143
Os limites do fantástico.....	154
As sobras sentimentais.....	163
Os melhores contos de Lygia.....	174
Conclusão.....	183
Bibliografia.....	192

## **Introdução**

Com sua disciplina indisciplinada, os amantes são seres diferentes e o ser diferente é excluído porque vira desafio, ameaça. Se o amor na sua doação absoluta os faz mais frágeis, ao mesmo tempo os protege como uma armadura. Os apaixonados voltaram ao Jardim do Paraíso, provaram da Árvore do Conhecimento e agora sabem.

*(A disciplina do amor, p. 9)*

## Introdução

A literatura de Lygia Fagundes Telles e em especial seus contos, nos põe frente a escritos em que, quase sempre, resta algo a desvendar. Seus contos apresentam, em sua grande maioria, finais abruptos, ambigüidades, uma realidade abordada de modo próprio. As opções narrativas da autora revelam seu gosto pelo mistério que está presente no cotidiano mais banal. Suas personagens de eleição são os adolescentes, os adultos obcecados, seres dúbios, divididos entre duas fases da vida.

Este trabalho pretende estudar essas opções narrativas de Lygia Fagundes Telles e também caracterizar as construções que resultam de tais opções. Ou seja, pretendemos definir os móveis internos da literatura de Lygia que norteiam seus escritos e que acabam por fazer de seu leitor um iniciado nas artimanhas literárias.

O estudo de sua obra justifica-se dada a relevância da autora na literatura contemporânea, sendo uma das mais importantes autoras vivas da língua portuguesa. Lygia possui uma obra consistente e que apresenta um painel de sua sociedade, agindo, como ela afirma ser a função do escritor, como uma autêntica “testemunha de seu tempo”. Por sua galeria de personagens passam os tipos mais estranhos: loucos, arrependidos, solitários, assassinos, velhos obcecados. Mas sua paixão confessa é pelos adolescentes, seres cheios de vida e de crises, insatisfações, buscas, desejos.

É da conjunção entre mistério e adolescência que surgem alguns de seus contos mais vigorosos e a introdução a esse mistério da vida é geralmente a própria iniciação à vida adulta. É significativo o número de personagens adolescentes que permeiam a obra da autora, principalmente as femininas. Mesmo em contos em que a personagem já se encontra na fase

adulta da vida, há memórias em que trechos da infância ou da adolescência retornam com uma importância muitas vezes decisiva para a vida da personagem e como definidora mesmo de sua personalidade. Em três de seus quatro romances também acompanhamos adolescentes em seu processo de amadurecimento para a vida: *As meninas*, *Verão no aquário* e *Ciranda de pedra*. No quarto, *As horas nuas*, é também através da memória da infância e da adolescência da personagem Rosa<sup>1</sup> que descobrimos as razões para alguns de seus medos, alguns de seus “fantasmas”, se assim podemos chamar às memórias insistentes e perturbadoras por que passa a maioria das personagens adultas de Lygia Fagundes Telles.

Como observaram alguns críticos<sup>2</sup>, Lygia possui uma personagem recorrente: a jovem brasileira no momento em que a adolescência lhe revela o mundo. Todos os seus romances, inclusive, tratam de mulheres e muitos de seus contos com narrativa em primeira pessoa apresentam personagens femininas.

Seguida de perto por outras temáticas que lhe são caras, como a do desencontro, a da infidelidade, a da inveja, cremos que sobressai na obra da autora um interesse pelo adolescente que se desenvolve extrapolando o campo temático e guiando mesmo a estruturação narrativa em questões como a opção pelo narrador, a organização temporal, o traçado de personagens, entre outras.

Foi analisando de perto o tratamento dado aos adolescentes na obra de Lygia que constatamos uma estrutura que tinha por objetivo, embora se desenvolvesse de modos diversos em cada conto, caracterizar a iniciação do adolescente em uma nova vivência. Pesquisando a fundo a questão,

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que outra personagem importante no livro, Diogo, também lembra a infância e costuma contrapor-la à de Rosa.

<sup>2</sup> Conferir observações de Leila M. F. Babosa em seu artigo “O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles”. *Letras de Hoje* n° 38, dez. 1979.

percebemos que o estudo dos processos de iniciação é determinante para uma melhor compreensão de seus escritos, já que a partir deles podemos depreender uma estrutura “ritualística” que permanece e que viabiliza a passagem à vida adulta ou então, como veremos no capítulo 2, faz do iniciado um prisioneiro da passagem. Isto posto, dedicamo-nos ao estudo dos modos como se dá a passagem da inocência à experiência nos contos de Lygia a partir do estudo do processo ritual de iniciação.

Historicamente, os ritos estão associados aos mitos. Surgem nas sociedades arcaicas, relatando algo que remete a um passado fundador e que, pelo seu aspecto marcante e sagrado, deve ser atualizado através desses ritos. Para tanto, procede-se a um ritual com especificidades várias e que tem como prioridade dar a conhecer aos novos os momentos centrais da história de seu povo, bem como promover a iniciação dos mesmos nesses mistérios.

Segundo Ernst Cassirer<sup>3</sup>, o homem moderno perdeu sua “totalidade”, já que não crê na presentificação do passado, como ocorria nas sociedades arcaicas. Se antes era possível integrar o homem numa comunidade da qual ele fazia parte e conhecia a gênese, o homem moderno convive com a fragmentação de suas crenças, de sua consciência e de seus mitos. Se mito e linguagem têm em comum o pensar metafórico, segundo o autor, podemos dizer que a palavra passou à metáfora simples, perdeu sua magia inicial, de onde teriam nascido os mitos e ritos primitivos<sup>4</sup>.

O tempo é outro fator determinante para a mudança no modo de encarar o mito. Afinal, há uma relação inerente entre o fenômeno do tempo e a

---

<sup>3</sup> In: *Linguagem e mito*. SP, Perspectiva, 1985, 2ª edição. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman.

<sup>4</sup> Segundo Cassirer, a “metáfora radical” que subjaz a toda formação de mito passou a ser vista como formulação lingüística. Desse modo, o que antes era uma necessidade para o homem, o pensar metafórico, passou a ser fruto da fantasia. É a essa metáfora moderna que o autor chama “simples”.

essência do mito, como aponta Ernesto Grassi<sup>5</sup>. A consciência da não-reversibilidade do tempo e de sua constante progressão e mesmo de sua “mundaneidade”, contrariamente ao que poderíamos chamar de “aspecto mágico” do tempo, ou então “controlável através da magia”, modifica toda a visão religiosa do homem moderno e sua abordagem do mito. Não é mais possível crer num tempo que se presentifica fazendo o mesmo com o mito. O mito pode apenas ser rememorado, o que traz uma certa nostalgia do passado em que tal crença ainda era viável.

Essa idéia de tempo sucessivo e tempo “perenemente presente”, circular, é essencial para a distinção entre a consciência mítica arcaica e o modo como o homem moderno atualiza suas experiências. O tempo resgata apenas a memória, não mais traz de volta o passado. Mas ele ainda é capaz de trazer conforto, na medida em que, muitas vezes, rememorar é passar a limpo o passado, às vezes até com algumas correções que a insatisfação põe em prática.

Como afirma Hans Meyerhoff

*“(...) ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma “ordem” de eventos “dinâmica, não uniforme”. As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança de que aconteçam. Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras.”<sup>6</sup>*

Essa idéia da rememoração como possibilidade de apaziguar crises e remodelar o passado surge em muitos dos contos de Lygia em que perso-

---

<sup>5</sup> In: *Arte e mito*. Lisboa, LBL Enciclopédia. Trad. Manuela Pinto dos Santos.

<sup>6</sup> Hans Meyerhoff, *O tempo na literatura*. SP, McGraw-Hill do Brasil, 1976; p. 20. Trad. Myriam Campello, Revisão técnica Afrânio Coutinho.

nagens adultas dedicam-se a rever seu momento de passagem, às vezes conseguindo superar alguns traumas antigos. A superação ou não desses traumas será discutida mais a fundo no capítulo 2 quando tratarmos de contos como “Noturno amarelo” e “Gaby”. Por hora, é importante destacar que há muitos contos em que personagens adultas são atormentadas por lembranças do passado devido geralmente à culpa, ou por sentirem inveja de outrem ou por terem sido responsáveis por algum desastre na vida de outrem, geralmente alguém muito querido.

Assim é com o irmão mais velho de “Verde lagarto amarelo”, com a ex-prostituta solitária de “Apenas um saxofone”, com a mulher sufocada por um amor possessivo de “Tigrela”, com a perplexa viajante de “Natal na barca”, entre outros. É certo que também há aqueles que se sentem feridos, para os quais não há o remorso, mas a desilusão da falta de amor de que foram vítimas, como a conformada senhora de “Um chá bem forte e três xícaras” e a indignada sexagenária de “Senhor diretor”<sup>7</sup>, mas na maior parte das vezes, o interesse da voz narrativa centra-se nos traumas das personagens, relacionando-os a culpas, remorsos, situações em geral dolorosas e que aguardam ainda por uma superação. Daí a função do processo narrativo, que proporciona a ritualização que traz à tona a situação-problema. A resolução ou não desta depende da disposição e da possibilidade de cada personagem de atualizar a passagem e colocar-se face aos traumas de iniciação.

O fato de o homem moderno encarar o mito diferentemente do homem primitivo não faz com que a importância do estudo dos mitos, ritos e símbolos seja diminuída. Eles continuam presentes de modo marcante na vida moderna, ainda que por vezes de maneira dispersa. Segundo Helder

---

<sup>7</sup> “Verde lagarto amarelo”, “Natal na barca”, “Apenas um saxofone” e “Um chá bem forte e três xícaras” em: *Antes do baile verde*, enquanto “Tigrela” e “Senhor diretor” em: *Seminário dos ratos*.

Godinho<sup>8</sup>, é através dos e nos símbolos que homem e mundo se encontram. Seria característica do símbolo uma maior motivação, uma independência em relação a uma determinada realidade cultural, formando assim um imaginário universal. Já o signo caracteriza-se por uma maior arbitrariedade e variedade no espaço e no tempo, e por isso parece ser uma transposição imediata de uma Ordem Sistemática que os símbolos codificariam em um nível menos arbitrário. Desse modo, o signo estaria mais próximo e o símbolo menos próximo do cotidiano.

Haveria, portanto, no transcorrer da humanidade, uma Ordem que permanece e com a qual entramos em contato mais diariamente através dos signos. O que as sociedades primitivas fazem é presentificar tal Ordem através dos ritos e mitos. É interessante nos determos nas considerações de Godinho sobre as relações da literatura com a Ordem, pois com isso podemos verificar como Lygia Fagundes Telles compõe seu mitoestilo e de que modo subverte ou ao menos questiona essa “relação com a Ordem” na criação de seus contos.

O que o autor nomeia Ordem é a organização fundamental que rege o mundo. Tanto os aspectos biológicos quanto a linguagem simbólica que se expressa nas várias línguas nos põem frente a uma organização que extrapola o imediato e nos revela o decurso da humanidade. Tudo que nos atinge profundamente, seja o belo, seja o horrível, nos mostra a presença na Ordem. Desvenda-nos um tempo perene, misterioso na medida em que nos apresenta um sentido que excede o momentâneo. A estética, originada a partir do espanto, não se limitaria apenas ao belo, mas também ao horrível, pois ambos apresentariam vivências de sentido contrário, mas relacionadas à Ordem, como a morte, assustadora e reconstrutora de uma relação mais direta com o universal.

---

<sup>8</sup> In: *O mito e o estilo*. Lisboa, Editorial Presença/ Martins Fontes, 1982.

A ordem simbólica surgiria como o significante “humano” da Permanência que estaria, assim, sempre sobreposta ao cotidiano mais banal e equilibraria a fugacidade do mesmo através de uma estabilidade que o simbólico exprime. O estilo seria, assim, o resultado do encontro entre a permanência materializada no imaginário com aquilo que na obra depende do momento, constituindo a especificidade da mesma. A presença constante da morte e a busca do sentido do tempo na obra de Lygia remetem ao modo como a autora trabalha as relações entre o permanente e o momentâneo em seus contos.

Se estudar o mitoestilo de um autor significa estudar como se relacionam o geral – mitos – e o particular – o modo como tais mitos foram atualizados -, podemos dizer que Lygia busca recuperar alguns mitos, principalmente o da busca do paraíso perdido. Há também algumas recorrências de imagens-situações como a do jardim, a do quarto fechado, a da fonte, a da iniciação dos adolescentes a verdades nem sempre agradáveis da vida, que aparecem freqüentemente em seus contos e são ritualizadas através da narrativa. Esta, ao presentificar os fatos e acompanhar o processo de recordação da personagem, atualiza através da literatura o mito da recomposição de um passado ideal, quase sempre, na obra da autora, o da infância. O processo narrativo, como veremos nos capítulos seguintes, funciona catarticamente, reorganizando ativamente o passado da personagem, sendo bem ou mal sucedido nesta tarefa de acordo com o modo como a personagem lida com seu momento de passagem.

A eleição dos adolescentes e da expressão de suas experiências iniciatórias é a principal escolha de Lygia para demonstrar, através de sua literatura, a relação desta com a Ordem. A opção pelo foco no rito é ainda mais relevante se observarmos que este carrega consigo uma ambigüidade inerente. Assim, o rito fala de vida sem esquecer a morte, trata de experiências

dolorosas e difíceis mas traz a maturidade, o conhecimento, congregando o belo e o horrível.

O que diferencia a autora e também alguns de seus mais belos contos é o modo como ela lida com a questão apontada por Godinho. Lygia desvenda uma de suas facetas menos trabalhadas e das mais importantes - a da ironia - ao questionar ou ao menos dimensionar criticamente a mera adesão à Ordem. Na medida em que suas narrativas apontam para uma visão distanciada e irônica das relações do ser humano com a ordenação universal, a autora não reitera o tom solene que caracterizaria a mera adesão da humanidade à Ordem, mas sim, aponta para uma possibilidade irônica de busca do lugar do homem nessa Ordem. Um lugar que, na sociedade moderna, encontra-se muitas vezes deslocado, subvertido, em busca de uma nova ética e de novos valores. Com tal procedimento é que muitos contos da autora salvam-se da ingenuidade e tornam-se pequenas obras-primas.

É o caso, por exemplo, do conto "Pomba enamorada ou uma história de amor"<sup>9</sup>. Nele, uma jovem ajudante de cabeleireira é eleita princesa no Baile da Primavera e conhece seu grande amor: Antenor. O rapaz não faz mais do que dançar uma valsa com ela, mas a garota apaixonou-se perdidamente e dá início a uma verdadeira perseguição. A obsessão continua e quase termina em suicídio quando ela descobre que ele está se casando. Por fim, já avó e dizendo não se importar mais com essas coisas, ao ouvir os prenúncios de uma cartomante, ela deixa a neta com a comadre e ainda acredita que poderá encontrá-lo na estação rodoviária e realizar seu sonho.

O conto todo é escrito em um parágrafo único, que obriga o leitor a acompanhar os gestos tresloucados da moça quase que no mesmo frenesi em que ela os pratica. A marca social e mesmo intelectual das personagens

---

<sup>9</sup> In: *O seminário dos ratos*. RJ, José Olympio Editora, 1977.

é fornecida pelos índices kitsch do conto: o baile da Primavera do clube São Paulo Chique, seu emprego como ajudante de cabeleireira; a importância dada ao horóscopo, às crendices populares, às simpatias amorosas; as referências às novelas, ao Corinthians, a Catherine Deneuve, ao crediário do Mappin e mesmo o pseudônimo com que assina as cartas que envia ao amado, “Pomba Enamorada”. A personagem realiza no conto uma paródia do amor romântico. Sua pureza e mesmo devoção ao rapaz não só não são recíprocas como são respondidas com grosserias – ele nunca foi o príncipe encantado que ela imaginou: “*não esquentava o rabo em nenhum emprego*”, utilizava linguagem grosseira ao conversar com ela, não se comovia com sua tentativa de se matar.

Segundo Elza Wagner

*“(...)a ilusão do amor ‘alimenta’ as figuras femininas de Lygia Fagundes Telles: não há necessidade de uma realização objetiva – ou física – do amor, desde que haja um sonho, um enlevo, um momento de esperança nessas vidas.”<sup>10</sup>*

Para ela, ocorre, nos contos de Lygia, a idealização do amor, numa versão feminina do platonismo amoroso. Neste, não é exigido um ideal de “pureza”, “perfeição ou “beleza”, e sim de inacessibilidade. É certo que é a idéia fixa de amor que move Pomba Enamorada e não necessariamente a certeza de realização física desse amor, mas a atmosfera que envolve esse conto em nada lembra aquela que no Romantismo envolvia histórias semelhantes. O tema do amor impossível cujos protagonistas devem se contentar com a idealização, esteve presente durante esse movimento de tal modo que chegou quase que a simbolizar o amor romântico como um todo. Mas

---

<sup>10</sup> *A configuração do relacionamento Homem-mulher nos contos de Maria Judite de Carvalho e de Lygia Fagundes Telles. Tese de doutoramento, FFLCH, SP, 1990, p. 140.*

no conto de Lygia a situação é outra – não pode haver idealização amorosa onde não há 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: não há um móbil em sua vida a não ser a esperança de realizar aquele amor que todos sabem nunca existiu. Acompanhamos essa triste revelação a cada momento do conto, revelação dissimulada através do humor que permeia esta paródia de amor romântico idealizado. A simpatia proposta pela preta e que é de impossível realização para uma moça virgem – pegar um pêlo das injúrias dele pra enlear com o seu e enterrar os dois em terra de cemitério - exemplifica não só a convivência eclética entre religiões no país (ela é católica), como também explicitam o tom paródico da situação: a virgem que espera pelo amor (im-)possível apenas porque o rapaz não a quer. E é claro que o time de Antenor teria de ser o Corinthians, time de massa associado às classes menos favorecidas e a uma paixão quase que caricata pelo futebol.<sup>11</sup>

Com esta visão paródica e por isso mesmo irônica e crítica do amor, Lygia não traduz a Ordem em seu conto, mas sim, distancia-se da mesma, rindo-se dela. “Pomba enamorada ou uma história de amor”, inclusive pela ambigüidade expressa pela conjunção presente no título, não é uma história ingênua de amor, é uma paródia da crença num tipo de amor que já não existe. Daí não se relacionar com a Ordem exprimindo a possibilidade de tradução desta na realização do amor idealizado, mas desnudar a falência dessa crença. Com esse fim, a autora parodia muitos dos símbolos que o Romantismo utilizou<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Vide filmes como “O corinthiano” com Mazzaroppi e as marchinhas carnavalescas escritas para esse time.

<sup>12</sup> A valsa que o casal dança quando se conhece, a virgindade da moça, as cartas apaixonadas, a tentativa de suicídio devido à rejeição etc.

Numa abordagem antropológica, e não literária como a de Helder Gó-dinho, Victor Turner<sup>13</sup> também aponta para a importância do estudo dos ritos. Eles revelariam os valores de uma comunidade no seu nível mais profundo por ser sua forma de expressão convencional e obrigatória. Os ritos teriam como principais características a polissemia e a homonímia. A polissemia por possuir o rito, simultaneamente, muitas significações e a homonímia (trocadilho sério), pois através de seu uso relativamente poucos símbolos apresentam uma multiplicidade de fenômenos. É importante assinalar que tais observações deixam claras as relações possíveis entre rito e literatura, ambos se construindo a partir de elementos comuns, a metáfora, a polissemia, a homonímia, e ambos apontando os valores de uma comunidade.

Os ritos de passagem, segundo Arnold Van Gennep<sup>14</sup>, referência obrigatória nesses estudos, são definidos como os que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social ou idade. Eles se caracterizam por três fases: separação, margem (ou *limen*) e agregação. É com esses ritos, certamente adaptados numa sociedade moderna, que a obra de Lygia se relaciona, principalmente com os ritos de passagem que acompanham o ingresso da personagem adolescente à vida adulta, os ritos de iniciação. Portanto, demonstraremos a seguir, esquematicamente, como tais ritos funcionam e qual sua importância no contexto da sociedade em que atuam, para posteriormente mostrar como funcionam na obra da autora.

Tradicionalmente, estudando-se os ritos ocidentais, distingue-se na antropologia entre os ritos de crises da vida e os ritos sazonais ou fixados pelo calendário. Os ritos de crise da vida são aqueles em que o sujeito ou os sujeitos rituais passam por uma transição que a comunidade julga con-

---

<sup>13</sup> In: *O processo ritual – Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974. Trad. Nancy Campi de Castro.

<sup>14</sup> In: *Os ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978. Trad. Mariano Ferreira; apresentação Roberto da Matta.

veniente assinalar. São eles os momentos do nascimento, da puberdade, do casamento e da morte. Os ritos marcados pelo calendário quase sempre se referem a grandes grupos e em geral abrangem sociedades inteiras.

Todo rito incluiria uma separação do sujeito ritual, muitas vezes física quando se trata da sociedade primitiva, um período de margem ou liminaridade em que ficam suspensas as regras válidas quotidianamente e estabelecem-se novos padrões de comportamento e uma posterior cerimônia de agregação, em que se confirma a passagem de um estado a outro.

Na maioria dos contos de Lygia Fagundes Telles que trata de processos rituais presenciamos iniciações de adolescentes à vida adulta. Nesse sentido, é importante assinalar a afirmação de Van Gennep segundo a qual a puberdade fisiológica e a puberdade social são duas coisas essencialmente diferentes que só raramente convergem. Portanto, muitas vezes, a distinção entre criança e adolescente varia de sociedade para sociedade devido a diferenciações em seus critérios de classificação e seus costumes. Tal observação será de grande utilidade para nós quando analisarmos alguns contos da autora em que tal distinção é supérflua, pois embora a personagem possa ser considerada uma criança por nossos padrões, o conto em questão trata de sua puberdade social e não fisiológica.

Cabe ressaltar que partiremos da definição de ritual de Edmund Leach:

*"(...) a maioria das ocasiões rituais está ligada ao movimento através de fronteiras sociais de um status social a outro (...) Tais cerimônias têm a dupla função de proclamar a mudança de status, e de magicamente colocá-la em ação. (...)"<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Edmundo Leach. *Cultura e comunicação*. RJ, Zahar Editores, 1978. Trad. Carlos Roberto Oliveira, p. 95.

a fim de compor aquela que aqui utilizaremos. Assim, o que nomeamos como ritual de passagem é todo processo que transcende a rotina ordinária e, por meio de algumas especificidades, assinala uma outra inserção do indivíduo na sua sociedade, uma mudança de status e uma conseqüente aprendizagem. Toda situação que exigir uma separação do antigo modo de agir, um período de adaptação e, após a superação de um obstáculo, uma nova e diferente inserção social, será ritualística. É importante notar que todo rito, ainda que deslocado e fragmentado, como ocorre muitas vezes na sociedade moderna, sempre manterá alguma relação com o sagrado, visto que toda transformação na vida do indivíduo que ocasione ações e reações e se realize num cerimonial que extrapola o cotidiano ordinário, aponta para um momento solene e mesmo sagrado na vida do iniciado.

Na obra de Lygia, muitos dos ritos de passagem serão transpostos pelos adolescentes de modo complexo, sem que estes possam contar com a cumplicidade e o auxílio dos mais velhos, como ocorre nas sociedades primitivas. A aprendizagem que o rito busca, por isso mesmo, ficará mais difusa, mais a cargo da elaboração individual do iniciado. Nossa tarefa é mostrar como atuam na obra da autora alguns dos elementos rituais e quais seus objetivos principais ao resgatar o sentido ritual em sua sociedade e em sua literatura.

As três etapas observadas nos ritos – separação, margem e agregação - marcam o fim, a morte de uma fase na vida do iniciado e o ingressam numa nova vida. Devido a isso, a simbologia de morte e renascimento é bastante comum nos ritos iniciatórios, que transpõem essa ambigüidade a suas cerimônias.

É importante diferenciar aqui que, embora possuam etapas semelhantes, por se tratarem de ritos de passagem, os ritos de calendário e os ritos individuais possuem objetivos e especificidades diferentes. O objetivo

central dos ritos de calendário é realizar a passagem de uma época a outra, geralmente marcando a transição da escassez para a fartura ou vice-versa. Aí se encontra a gênese do carnaval, que passou por transformações até chegar ao seu atual estágio em nossa sociedade. Já os ritos de iniciação são cumpridos individualmente ou em pequenos grupos e objetivam uma mudança de categoria que a comunidade acha conveniente assinalar, como por exemplo uma cerimônia de casamento ou de nascimento do primeiro filho.

Pierre Clastres<sup>16</sup> trata do modo como a sociedade primitiva marca a passagem para seus membros, mostrando a relação dos rituais com a tortura e a ausência de desigualdade social. O autor mostra que quase sempre a sociedade primitiva opta pela utilização do corpo do iniciado em seus ritos de ingresso na vida adulta. O corpo mediatiza a aquisição de um saber e esse saber é inscrito nele. Através do sofrimento, a sociedade tribal ensina algo ao indivíduo.

Desse modo, um homem iniciado é um homem marcado, o que impede o esquecimento – o corpo torna-se uma memória viva da experiência adquirida. O que o jovem aprende é afirmado a ele e não construído através do diálogo, tanto é que os iniciados devem permanecer silenciosos durante o cumprimento de seu rito.

Com a dureza de seu procedimento, a sociedade primitiva afirma a proibição da desigualdade, todos recebem e receberam o mesmo tratamento quando de sua iniciação, enquanto que a maioria das sociedades que optam pela lei falada e escrita incorrem em algum tipo de divisão social a partir dos problemas de aplicação da mesma igualmente.

---

<sup>16</sup> Pierre Clastres. “Da tortura nas sociedades primitivas”, in: *A sociedade contra o Estado*. RJ, Francisco Alves, 1978, 4ª edição. Trad. Theo Santiago.

Na medida em que a sociedade moderna eliminou ou mesmo transformou ou deslocou muitos dos ritos de ingresso à vida adulta e obviamente tornou-os mais suaves, muitos dos problemas de integração dos jovens aumentaram. Muitas vezes o jovem é abandonado à sua própria sorte, para sozinho aprender sobre o funcionamento de seu sistema social, a organização familiar, as possibilidades e dificuldades de relacionamento humano. Há ainda os momentos em que tudo isso se apresenta a ele de modo tão incoerente que lhe impossibilita qualquer aprendizagem. As marcas corporais são substituídas pelas psicológicas, daí o surgimento de alguns dos traumas expostos nos contos de Lygia Fagundes Telles. Além disso, essa “flexibilização” dos ritos dá margem à desigualdade, na medida em que o sistema de afirmação através do rito iniciatório não se estende a todos uniformemente. É claro que não defendemos aqui a tortura como meio eficaz de introduzir o jovem à vida adulta, apenas apontamos o lugar “vazio” que a suspensão de tal método iniciatório deixou na sociedade moderna, já que os “novos ritos” funcionam diferentemente de família a família, favorecendo a desigualdade já que não obedecem a um padrão ético comunitário.

Outro ponto digno de nota no estudo do processo ritual é que o período de margem ou liminaridade estabelece o que Turner denomina uma “*communitas*” em oposição à estrutura social que vivenciamos quotidianamente. A “*communitas*” pertence ao momento atual; a estrutura está arraigada no passado e se estende para o futuro pela linguagem, a lei e os costumes. A “*communitas*” surge onde não há estrutura social. Assim, no período de margem de um rito podemos afirmar que se estabelece uma “*communitas*” que segue regras próprias e que se opõe à estrutura. Ao retornar à vida ordinária, a estrutura volta a vigorar, mas sempre reavaliada, ressignificada para sua sociedade. Sem a dialética “*communitas*”/estrutura nenhuma sociedade pode funcionar a contento, pois a experiência com a “*communitas*” revitaliza a estrutura. O autor aponta, como exemplo, as comuni-

dades hippies da década de sessenta como uma “*communitas*” que possibilitou a revitalização posterior da sociedade. É como se, de tempos em tempos, inclusive na sociedade moderna, fosse necessário um parêntese, um estado de margem que questionasse e mesmo legitimasse a determinação social estruturada.

Esse período de margem merece atenção especial, pois devido a suas características extraordinárias possibilita a realização do rito. Roberto da Matta<sup>17</sup> o estudou em um rito de passagem, classificado por ele como rito de calendário, bastante familiar aos brasileiros – o carnaval. O texto é interessante principalmente porque mostra que não é apenas nas situações formais que nos deparamos com ritos, mas também em festas populares como o carnaval, consideradas normalmente licenciosas.

O autor indica que há no carnaval um período de separação cuja marca é o abandono dos padrões de comportamento cotidianos – todos se transformam em foliões, irmanados pelo objetivo de divertir-se na festa, utilizam fantasias, há a liberação do corpo, principalmente feminino; inicia-se, então, o período de margem, de liminaridade, em que essas novas regras são as válidas. Nesse período, valoriza-se o herói mas admite-se também todos os marginais. Por ter como figura-símbolo o malandro, a festa parece centrar-se nas figuras e grupos inferiores. O rito de agregação ocorre na quarta-feira de cinzas e possui um tom solene. O carnaval seria, assim,

*“(...) a instituição paradigmática desta visão do Brasil como uma grande “communitas” (...).”<sup>18</sup>*

Para Da Matta, é comum que ritos mais solenes, como as paradas militares, terminem de modo mais descontraído e que ritos não-formais,

---

<sup>17</sup>“O carnaval como um rito de passagem” in: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1977, 2ª edição.

<sup>18</sup> Da Matta, op. cit., p. 21.

como o carnaval, terminem de modo mais solene, com uma cerimônia religiosa na quarta-feira de cinzas. É importante acrescentar às observações do autor que não se pode falar em Carnaval nos dias de hoje sem considerar a influência fundamental que a mídia vem exercendo sobre essa festa, ditando normas, critérios e tempo de desfile às tradicionais escolas de samba, transformando-a numa festa vendável que obedeça ao que se convencionou chamar padrão de exportação. A influência é de tal modo determinante que podemos observar uma transformação no rito solene de encerramento da festa. Mais do que o simbolismo da Quarta-feira de cinzas, o rito de agregação, em alguns casos, se dá com a apuração das escolas vencedoras do desfile, com as já tradicionais discussões entre os responsáveis pelas mesmas. A festa “popular” e “marginal” só se afirma com a legitimação através do voto, dado solene. Ou então, a liminaridade surgida com a festa é prolongada além da quarta-feira de Cinzas, num processo de adiamento do rito solene de agregação, como no carnaval de rua baiano.

Tais considerações acima traçadas são relevantes para tratar de um dos contos mais famosos e bem acabados de Lygia: “Antes do baile verde”<sup>19</sup>. O conto se passa momentos antes de um baile de carnaval. Tatisa se prepara para o baile verde mas sua consciência não está tranqüila: se for, o pai à beira da morte ficará sozinho.

A situação é de subversão da ordem socialmente estabelecida, de margem. A empregada se nega a ficar com o doente: “*nem que fosse pra ficar com meu pai eu ficava, ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não.*”<sup>20</sup>, numa afirmação dura que soaria inaceitável, não fosse esse um período de extrapolação dos valores ordinários. Note-se que a relação patroa/empregada também funciona diferentemente. Além de não obedecer a

---

<sup>19</sup> In: *Antes do baile verde*. RJ, Nova Fronteira, 1986.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 75.

Tatisa, a empregada mantém-se firme frente a todas as chantagens, como a de ser presenteada com um vestido ou um casaco. Estabelece-se aí o que Da Matta apontou como a “*communitas*” brasileira: o carnaval. Nessa situação, desaparece a hierarquia e mesmo o respeito a valores tradicionais que a estrutura prega, todos estão lado a lado, irmanados pela liminaridade carnavalesca.

A fantasia minúscula e toda ela verde, de pierrete, caracteriza bem o momento que a moça vive: quer dançar, ter esperança, exibir sua sensualidade e não ficar em casa chorando pelo pai que agoniza: *“Há meses que venho pensando nesse baile. Ele já viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?”*<sup>21</sup>

A atmosfera do conto, narrado em terceira pessoa, é carregada: está quente, as mulheres colam lantejoulas alucinadamente, bebe-se uísque, fuma-se, sua-se. A indecisão de ir ao baile permeia todo o conto, impregnando-o de angústia. A opção final revela valores em crise na nossa sociedade. De modo egoísta, a opção pela vida leva ao abandono do pai e à banalização da morte, ainda que temida. Como expôs Leach, a não-inscrição das leis sociais no corpo do indivíduo, a flexibilização do contato com as mesmas, leva à possibilidade do estabelecimento de desigualdades. O diálogo possível do iniciado e a liberdade de optar levam, como mostra o conto, a um questionamento do costume, da lei social, que passa a ser negada em alguns casos, em benefício do indivíduo e não do todo social.

Em nenhuma outra situação a frase “é carnaval” soa tão deslocada para justificar a atitude de Tatisa. Ela se furta a acompanhar o rito de passagem do pai, furtando-se também ao que poderia ser o seu rito de ingresso na vida adulta, já que comporta-se como uma criança, fugindo às responsabilidades. Prova disso é que tenta responsabilizar a empregada e o médico

---

<sup>21</sup> Idem Ibidem, p. 73.

por desampararem o pai, sendo inquestionável que a única a ter obrigações ali, sociais e afetivas, é ela.

Há, portanto, um fato peculiar nesse conto. Ao mesmo tempo em que trata de um rito de suma importância - o da morte -, trabalha-o numa situação de liminaridade tanto individual, do pai de Tatisa, quanto social, a do carnaval. Assim, ao invés de a personagem atravessar o período liminar, assistindo o pai, a liminaridade da situação social do rito de calendário impõe-se e afasta-a de seu rito individual. É da luta entre o individual e o social que surge a ambigüidade vida/morte no conto, simbolizada amplamente pelo verde, que a tudo impregna. O verde esperança mancha-se quando justaposto ao esverdeado da morte. O que geralmente é apenas componente simbólico dos ritos, o embate entre vida e morte, torna-se elemento concreto no rito de Tatisa – ela realmente deve optar entre vida e morte. A opção se dá entre acompanhar a morte do pai e num certo sentido “morrer”, despedir-se do pai e de sua vida anterior ou prosseguir sua vida, participando da festa de carnaval, o que simbolicamente traz à tona o ritual que se desenvolve sobre a tríade – vida/morte/renascimento. O iniciando deve “morrer” para a antiga vida e renascer para uma nova. Na encruzilhada formada pelos ritos social e individual, Tatisa nega-se ao último e à morte literal e entrega-se ao rito prazeroso e coletivo do Carnaval.

A partir de nossas considerações sobre ritos do ponto de vista antropológico traçadas até aqui, é possível identificar um quadro de questões interessantes que se impõem tanto quando do tratamento da iniciação nos contos de Lygia, quanto de questões que, bem ou mal, permeiam a sociedade como um todo. Ainda que muitos ritos tenham sido banalizados ou transformados, é impossível negar a presença dos mesmos, seja na permanência de festas como o Carnaval, seja no modo como cada sociedade permite o ingresso do jovem à vida adulta, seja simplesmente nos modos

como se oficializam o casamento e a morte. Em todos esses momentos, permanece, para o homem moderno, a necessidade de estabelecer marcos e regras próprias a essas cerimônias. O rito, assim, adapta-se, na medida do possível, à vida moderna<sup>22</sup>.

A título de exemplificação de como se dá a iniciação do adolescente à vida adulta nos contos de Lygia, tomemos o conto “As formigas”<sup>23</sup>, o qual se contrapõe de certa forma a “Antes do baile verde”.

Duas primas estudantes, a narradora, de direito, e a outra, de medicina, mudam-se para uma pensão de aspecto sinistro comandada por uma senhora não menos sinistra. Dividem um quarto no sótão e a dona lhes mostra um caixote com ossos de um anão que um antigo morador, também estudante de medicina, ali esquecera. A prima da narradora interessa-se. Por três noites consecutivas estranhas formigas aparecem do nada e iniciam a remontagem do anão. As garotas acabam por fugir no meio da noite daquele cenário aterrorizante.

Percebemos aqui alguns indícios que possibilitam nossa leitura dos ritos de passagem na obra de Lygia. Primeiramente, como é comum nos ritos de iniciação, as duas jovens são adolescentes e encontram-se separadas de seu grupo social de origem, mudaram-se de cidade para estudar. O local escolhido para morarem tem aspecto sinistro e é um lugar que as distancia de seu cotidiano mais comum, é um lugar propício para o rito, não usual, nele se dará o período de margem. Há a figura mais velha, a dona da pensão, que atua como iniciadora lhes pondo à vista um elemento novo: ossos de gente e, mais estranho, justamente de um anão, fato raro, frisa a prima da narradora. Nesse lugar propício para a iniciação, casa humanizada

---

<sup>22</sup> É importante observar que outros ritos ou momentos ritualísticos foram introduzidos pela sociedade moderna, como o vestibular, a formatura, tirar a carteira de motorista. Todos eles, desejados ou temidos pelos jovens, marcam o crescimento e a conquista de uma certa liberdade pelos mesmos.

<sup>23</sup> In: *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. SP, Global, 1988, 5ª edição.

com janelas que são como “olhos tristes”, as duas garotas passarão por uma experiência reveladora a que cada uma reagirá a seu modo. Enquanto a narradora aceita a situação-problema e se inclina a enfrentá-la, a prima insiste na fuga, não aceita aquilo em que não pode crer. Tal diferenciação se dá, acreditamos, pelo modo como cada uma se dispõe a enfrentar, passo a passo, esse período de margem, sua experiência de iniciação. Além disso, há algumas condições especiais que ocorrem com a narradora, mas não com sua prima, como a embriaguez em que chega numa das noites e o cheiro que só ela sente no quarto. Tais indícios parecem colocá-la numa postura diferenciada em relação aos fatos estranhos que presencia. Ela está em condições de interagir com os mesmos de maneira distinta à de sua prima.

A narradora, embora se assuste tanto quanto a outra ao perceber o modo esquisito como agem as formigas durante a noite e mesmo implique com o cheiro do lugar, passa a ter sonhos com o anão. Nesses sonhos, ela experimenta diferentes sentimentos em relação a ele: do medo à excitação de sua companhia. No primeiro deles, ela não atua, apenas observa o anão que, por sua vez, observa a prima. Acorda assustada, querendo gritar e descobre através da prima que surgiram formigas no quarto. No segundo, o anão não aparece, apenas se repete um sonho que lhe é comum: ela tem prova mas não havia estudado. Na noite seguinte ela tem outro sonho que se repete tanto quanto o da prova, sonha que marcara encontro com dois namorados e se sente aflita para evitar que eles descubram um ao outro. Mas desta vez, algo muda: o segundo namorado era o anão. Ela já não acorda tão assustada. No quarto sonho, a situação se apresenta menos aflitiva: ela sonha que rodopia na direção do quarto com o anão que a agarrou pelos pulsos. Quando acorda e a prima desesperada insiste para que deixem o lugar naquele exato momento, ela a obedece, mas não de modo aflito, é como se aceitasse o que se está passando.

Num processo de deslocamento e de condensação, comuns à elaboração dos sonhos como nos mostra Freud<sup>24</sup>, a narradora, no início, estabelece relações entre o anão e a prima, furtando-se às mesmas, protegendo-se. Depois da repetição de seus sonhos usuais, que demonstram seu medo de envolvimento e quiçá das atividades sexuais, a figura do “namorado”, antes geral e não identificável, condensa-se na figura do anão, mostrando uma mudança de perspectiva sua frente à questão. Já no último sonho, o rodopio a mostra descontraída, numa espécie de realização de desejos, pronta para os prazeres do encontro com o outro, inclusive os sexuais, como simboliza a euforia crescente do rodopio em direção ao quarto<sup>25</sup>.

A prima, em contrapartida, durante toda a estada na pensão agiu de modo racional. Em princípio, tentou montar o anão, depois destruir as formigas que o estavam montando, por fim, vigiá-las para descobrir de onde vinham. Como todos esses procedimentos racionais falham, opta pela fuga.

A narradora, percebemos através de seus sonhos, passou do medo à aceitação daquilo que o anão simboliza – a sexualidade iniciante – meio termo entre homem e menino que é. Da situação passiva, de observadora medrosa no primeiro sonho, ela passa à excitação do rodopio no quarto sonho. Está pronta para aceitar sua sexualidade e enfrentá-la. O medo anterior, afinal não era uma iniciada, fica claro no sonho recorrente com os dois namorados: o medo de ser descoberta com um deles pelo outro, a culpa por estar fazendo algo errado. Ao sair da pensão, podemos afirmar que ao se dar sua fase de agregação à sociedade, ela será uma iniciada, uma mulher. Já a prima, provavelmente terá ainda que passar por uma experiência que lhe ritualize a passagem que até aquele momento ela se nega a concretizar.

---

<sup>24</sup> “Los sueños”, in: *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

<sup>25</sup> É importante assinalar também o caráter premonitório dos sonhos da narradora. Eles revelam que há um sentido se perfazendo no subconsciente da garota, organizando os dados dispersos na natureza num sentido ritualístico.

Ou então, deverá atualizar e ritualizar esse momento que até então ela julga traumático para torná-lo parte de seu passado e de seu processo de maturidade.

Por a iniciação envolver o período de margem é que é possível suspender as regras usuais e experimentar o estranhamento da convivência tanto com os ossos do anão quanto com as formigas tão determinadas que parecem seres humanos, funcionando assim como a dona da pensão, como condutoras do processo de iniciação. Mas, contrariamente ao que expôs Leach, neste caso a iniciação não é concreta, marcando o corpo do iniciado. Esta é mais uma razão para que uma garota se inicie e outra não. A iniciação se dá de modo subjetivo, dependendo da disposição para.

Outro dado interessante é que, diferentemente do que ocorre na maioria dos contos de Lygia em que os iniciandos são adolescentes, neste conto há fortes indícios, já comentados por nós, de que a iniciação surtiu um efeito positivo na iniciada, até porque se deu sem culpa, acabando com um medo seu antigo, que se manifestava em seus sonhos<sup>26</sup>. É importante notar que neste conto o período liminar ocorre num rito individual de crise da vida, a passagem para a vida adulta e não num rito de calendário, como em “Antes do baile verde”. A situação é determinada pelo ambiente e pelo fato extraordinário das formigas. Desse modo, as primas são expostas a uma situação iniciatória que se desenvolve à revelia delas, reagindo diferentemente, como já afirmamos. Já o rito por que Tatisa opta, o carnaval, era passível de sua escolha em dele participar. Tanto é que ela abandona o pai no rito de morte, este sim, independente de sua vontade. Opta por participar da atividade social, tentadora, e recusa um rito que aponta para a morte, em que

---

<sup>26</sup> Note-se a semelhança de nossa análise com a de duas outras autoras que trataram do mesmo conto. Tanto Leila Barbosa quanto Elza Wagner, em seus textos já citados, observam a questão da iniciação neste conto. Para a primeira, que classifica o conto como fantástico, há nele a busca da realização de desejos oprimidos pela cultura. Para a segunda, houve a iniciação proporcionada pela mulher mais velha e a prima decidiu-se pela não aceitação do fenômeno, já a narradora descobriu como se colocar diante de seus próprios instintos.

não há “renascimento” possível, nem uma agregação que reconstitua o antigo estado de coisas.

Mais uma vez notamos que no conto “Antes do baile verde” Tatisa opta pela afirmação da vontade individual, furtando-se ao rito familiar do acompanhamento da morte do pai. Já em “As formigas”, a narradora se entrega ao rito e pode se considerar ao final dele uma iniciada. Quanto à sua prima, tenta racionalmente combater as evidências do rito, a necessidade de se colocar frente a ele, assemelhando-se, desse modo, a Tatisa. Enquanto em “As formigas” acompanhamos as etapas rituais do ingresso da personagem narradora a uma situação nova, que provavelmente fará dela uma adulta, alguém experiente, em “Antes do baile verde” acompanhamos a tentativa angustiada da personagem em negar o rito de passagem do pai e de certo modo também seu, numa tentativa de negar a própria morte.

Pudemos notar através da análise desses dois contos que os ritos de iniciação se apresentam de modos diferenciados na obra de Lygia Fagundes Telles, embora quase sempre sejam de fundamental importância para a compreensão dos mesmos. Assim, na tentativa de valorizar aspectos literários como a memória, a narratividade e o tempo, Lygia debruça-se sobre algo fluido na sociedade atual – os ritos de passagem.

Cumpramos ressaltar que distinguimos dois grupos centrais de contos a partir do tratamento dado neles à questão iniciatória propriamente dita. Num primeiro grupo de contos, as personagens centrais são adolescentes e acompanhamos seu rito de ingresso na vida adulta geralmente através da narração em primeira pessoa e de um passado que se presentifica no instante da narração. Num segundo grupo, observamos personagens adultas que, no curso de suas vidas, rememoram alguns momentos de sua iniciação que se tornaram marcantes, deixando-nos perceber os problemas que surgiram a partir de situações mal resolvidas. A partir da questão central

que é a da entrada na vida adulta, a autora trabalha com duas perspectivas. Uma menos distanciada, a do adolescente que se inicia no presente narrativo e se fixa nos acontecimentos e não nos desdobramentos mentais dos mesmos. Outra, mais distanciada e portanto mais atormentada, a do adulto que ao mesmo tempo em que não tolera rememorar o faz quase que como um vício que o alivia do excesso de consciência que o presente lhe provoca ao estabelecer relações com a passagem não concretizada.

Um exemplo de conto que se encaixa no primeiro grupo é “Herbarium”<sup>27</sup>. A narradora, uma jovem adolescente, conta a história de “*um vago primo botânico*” que vai convalescer de uma “*vaga doença*” no sítio em que ela mora com a mãe e duas tias. Várias mudanças comportamentais passam a se operar na menina desde então. A paixão do primeiro amor que o primo desperta nela é ameaçada quando a tia prevê nas cartas que no final de semana viria uma amiga buscá-lo. O desespero faz com que ela repita o ritual da entrega de folhas para o herbário dele: uma em forma de coração, que ele espeta no suéter e outra, na despedida, que ela reluta, mas por fim entrega: uma folha com forma aguda de foice com pintas vermelhas e irregulares, como pingos de sangue. Assim como antes lhe entregara amor, entrega-lhe agora a morte: “*Fui andando solene porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte*”.<sup>28</sup>

O conto termina assim e, como é característico neste primeiro grupo de contos, deixa o leitor na expectativa do desenlace “definitivo” dos fatos. A ambigüidade do ritual da entrega: que antes era passatempo e forma de consolo para o primo doente e torna-se previsão de morte, caracteriza todo o processo de amadurecimento por que a garota passou durante a convivência com o primo. A foice, carregada de sua ambigüidade simbólica, re-

---

<sup>27</sup> In: *O seminário dos ratos.*, op. cit.

<sup>28</sup> Idem, p.32.

presenta bem esse processo: ao mesmo tempo em que simboliza a morte, como o sangue que derrama, sendo presença constante junto à caveira que usualmente simboliza a própria Morte, é também usada para ceifar os campos na colheita, representando de certa forma o renascer cíclico da natureza. A entrega, metáfora da relação amorosa entre ambos, ganha um sabor amargo no final<sup>29</sup>.

O aspecto ritual que já se evidencia no caráter memorialístico e presentificador do início do conto – “*Todas as manhãs eu pegava o cesto e me embrenhava no bosque, tremendo inteira de paixão quando descobria alguma folha rara*”<sup>30</sup> -, consuma-se em seu final: “*Entreguei-lhe a folha*”. O modo como cumpre a separação com o primo já indicia a força que o duro aprendizado lhe proporcionou. A garota mentirosa e insegura inicia-se na vida adulta: aceita que não pode mudar o destino, aceita perder o primo. Além disso, sente um certo prazer ao entregar-lhe a última folha. O primo lhe requisita a folha com insistência justamente porque ela a esconde, provocando-o. É como se ela lhe apresentasse as alternativas: permanecer enganado ou partir para seu destino final.

O conto só poderia mesmo terminar nesse gesto, que significa todos os anteriores. As idas ao bosque, a procura pela folha rara, o aprendizado do latim, a construção do herbário e as promessas da garota (não mentir, não roer as unhas) serviram para estabelecer o canal de comunicação entre ambos e é através desse linguagem que ela lhe passa a mensagem da morte em contrapartida à da traição que a visitante explicita. O mundo perfeito que a narradora havia criado para ambos rompe-se quando a seus

---

<sup>29</sup> A importância dos elementos concretos que se apresentam nos textos (o esqueleto do anão, a cor da roupa verde, a folha em forma de foice) revelam uma espécie de simbolização do ordinário. É como se a autora pressentisse que é necessário promover a transição ritual encaminhando-a do simbólico ao concreto, viabilizando a concretização do rito ao olhos do iniciando.

<sup>30</sup> Idem ibidem, p. 28.

olhos se forma o triângulo amoroso. Dá-se então a passagem da inocência para a experiência, ritualiza-se o momento, que é atualizado quando a narradora inicia seu relato, como é o caso do início do conto.

É interessante notar que, como ocorre muitas vezes nos contos de Lygia, o homem cumpre aqui uma função passiva ou ao menos mais fraca que a da mulher. O rapaz não demonstra ter consciência do discurso subliminar que se estabelece entre ambos. O conto trata-o de modo vago. Cumpre lembrar que ela é a narradora e é provavelmente desse modo difuso que ela o percebe. Ele é mais objeto que sujeito nesse conto em que o que sobressai são as descobertas de vida e morte, amor e desilusão, de início e término dos instantes de felicidade e plenitude.

O momento emblemático da entrega da última folha é antecedido por uma espécie de delírio ritual. A garota corre pelo bosque, morde goiabas verdes, gargalha e, por fim, encontra a folha tão rara que ela acredita ser fruto da metamorfose de um besouro. Ocorre aqui o ápice do período liminar de seu rito. Todas as preocupações que lhe atormentavam antes quando ela se questionava o tempo todo sobre se o primo iria ou não morrer e que doença era aquela de que ele tentava se recuperar, perdem o valor quando ela se sente capaz de modificar o destino, embora a tia é que pudesse prevê-lo. Ela carrega a folha ainda sem ter total consciência do que faria com ela, mas já preparada para lidar com perdas, sejam elas amorosas ou definitivas, com a morte. É bom lembrar que foi devido ao medo do “nunca mais” que se anunciava com a partida do rapaz que ela colhera a folha em formato de coração. No final, a iniciação a torna capaz de suportar a perda e mesmo de ser sua mensageira.

A folha final funciona como uma prenda de despedida da vida, já que nesse momento ela aceita a morte do primo, de modo metafórico ou concreto. A mulher que vem buscá-lo também se apresenta ambígua. Repre-

senta tanto a morte no sentido metafórico, a traição impossibilita a continuidade da sua devoção e do amor da garota em relação ao rapaz, quanto uma simbologia também usual da própria morte: uma mulher sedutora que vem buscar o moribundo. Ao entregar a folha, a garota reconhece a morte, no sentido trágico do reconhecimento. Nessa entrega da morte ao primo, há também um pouco de celebração à vida, uma mensagem de *"carpe diem"*, que dá novo brilho ao passado de ambos e torna menos dolorosa a experiência com a perda.

Quanto aos contos componentes do segundo grupo, um bastante emblemático é "Papoulas em feltro negro"<sup>31</sup>. Nele, a personagem central, uma mulher de aproximadamente cinqüenta anos, recebe o telefonema de uma colega do ginásio que a convida para uma homenagem a uma antiga professora que está à beira da morte. A mulher hesita – *"Ela me detestava"* – mas a outra acaba por convencê-la.

O telefonema remexe no baú das memórias da personagem, uma ex-pianista que atualmente leciona. As lembranças dolorosas da infância retornam e fazem com que ressurja a tosse, antes pela bronquite, hoje uma tosse *"nervosa"*, *"a tosse da memória"*. Dentre as humilhações que a professora lhe impôs estão a chamada constante à lousa, que a menina tomava como perseguição, o impedimento de participar das festinhas escolares, recitando os poemas que ela sabia de cor, a vigília constante que acabava por descobrir algumas de suas travessuras.

O conto apresenta uma personagem adulta que se tornou prisioneira de seu rito de passagem, caso contrário não teria problemas em reencontrar a professora, agora velha e doente. Foi a sua relação conflituosa com a professora, que afirma no encontro ter sido ela sua aluna predileta, em que ela forneceu à então garota os padrões de caráter que julgava adequados,

---

<sup>31</sup>In: *A noite escura e mais eu*. RJ, Nova Fronteira, 1995.

vigiando-a e punindo-a, que promoveram a transformação da garota em mulher. Porém, passados já tantos anos, há traumas não superados, a professora ainda aparece como uma ameaça, daí o medo de revê-la.

A tentativa desesperada de fitar o rosto da professora, que permeia o conto e sempre se frustra na medida em o chapéu de abas largas em que se vêem papoulas acoberta o rosto de dona Elzira, simboliza a busca do passado. A personagem anseia encontrar novamente a mulher que a maltratou para sentir-se desta vez acolhida e completar, por fim, a passagem à vida adulta. A personagem não busca à professora, busca a si mesma no rosto envelhecido da outra. No final, encontra-se através das revelações da antiga professora: *“via a mim mesma dissimulada e astuta, infernizando a vida da professora de trança. Então eu gaguejava tanto assim? Invertiam-se os papéis, o executado virava o executor – era isso?”*<sup>32</sup> A mulher deixa a confeitaria com essa descoberta que, ela já insinuara antes, podia já conhecer, insistindo, porém, na auto-imagem falsa que ela mesma criara para si.

Os momentos marcantes da infância da personagem já adulta são a ela presentificados, atualizados, revolve-se o caldeirão de lembranças. Agora que ela se tornou professora seu olhar para o passado pode compreender atitudes que antes lhe soavam como ameaças ou perseguições. Como já havíamos dito, quase sempre o rito de ingresso na vida adulta soa às personagens iniciadas como um momento doloroso, gerando muitas vezes, como neste caso, uma situação mal resolvida, um trauma mesmo. A personagem tem seu passado desvendado para si mesma, antigos procedimentos antes aparentemente gratuitos adquirem um novo sentido – a tentativa de protegê-la do vexame público - e certamente modificam a visão da mulher em relação à professora. Daí a importância da atualização da passagem. Ela pode viabilizar uma compreensão do passado que redimensiona o

---

<sup>32</sup> Idem, p. 135.

mesmo para a personagem, tornando-a livre em seu futuro. A pianista já não é uma “escrava da passagem”, resta apenas responder ao enigma de “quem é ela”, daí o rosto da professora continuar oculto no final do conto. Não é nele que se encontram as respostas, apenas nela mesma. Na professora ela só encontra as papoulas, símbolo do esquecimento. Dificilmente, porém, ela conseguiria esquecer. No caminho sem volta desencadeado pelo encontro, a via única é a da rememoração, a presentificação da passagem para vê-la com outros olhos na tentativa de completá-la. A mulher despede-se não só da professora como de seu antigo passado, a simbologia da morte se faz novamente presente.

É importante ressaltar que no conto acima analisado não aparece explicitamente a culpa, quase sempre a responsável pelo trauma no ingresso à vida adulta, mas no momento em que dona Elzira lhe revela seu passado, a personagem passa de vítima a culpada, como ela mesma expõe. Se não fora a professora a responsável por seu sofrimento, ela mesma causara alguns à outra. De um modo ou de outro, a culpa e a responsabilidade pelo que nossos atos imputam aos outros é uma constante na obra de Lygia.

Se nos contos do primeiro grupo resta a dúvida sobre qual caminho será trilhado pela personagem a partir de seu ingresso na vida adulta, nos contos do segundo grupo quase sempre descobrimos que as heranças são a culpa e o remorso. Essas personagens tornaram-se prisioneiras da passagem porque esta não chega a consumir-se, o que as leva a um estado que, antropologicamente, leva o nome de marginalidade. Nesses contos há dois caminhos possíveis: perdoar-se remodelando o passado, atualizando a passagem e revivendo-a e, com isso, concluindo a passagem e dela se libertando, ou então conviver a duras penas com a impossibilidade de recuperar a antiga paz que a passagem não concluída impediu de reinar, permanecendo como marginal. Fica claro aqui que uma das conseqüências da

fragmentação do rito na sociedade moderna é introduzir as personagens no universo da obsessão, pois as torna, de certo modo, prisioneiras da passagem.

Contrariamente à crença num mito ordenador do passado, nesses ritos modernos o processo é semelhante ao da análise psicanalítica: é preciso reviver o trauma. Porém, na obra de Lygia Fagundes Telles, esboça-se o pensamento da superação por outro meio, o cultural, com o auxílio da narrativa, da literatura.

Portanto, o que este trabalho tenta mostrar é que, através da exposição dos modos como as personagens se iniciam e lidam com a passagem nos contos de Lygia Fagundes Telles, o iniciado é o próprio leitor. Numa intrincada rede que se forma entre matéria narrada, narrador, memória e experiência iniciatória, o leitor cumpre o rito de ingresso na literatura e de compreensão dos valores socioculturais que ela expõe e ao mesmo tempo questiona. Ao ritualizar o ingresso à vida adulta, selecionando dentre as tramas todas aquela que ressignifica para a personagem a sua própria vida, a autora problematiza aos olhos do leitor o valor da experiência e do tempo e as possibilidades e caminhos de convivência com as culpas arrebanhadas ao longo da vida, principalmente na infância/adolescência. O rito perde, por assim dizer, seu caráter religioso para adquirir, na obra de Lygia, um caráter exclusivamente ético.

Em seus textos, o tempo não é o tempo “moderno” sinônimo de ações, de progresso, que não pode ser desperdiçado. Seu tempo de eleição é o tempo capaz de encerrar uma experiência que merece ser valorizada e lembrada constantemente como fundadora, o que nos faz lembrar, ainda que de longe, dos processos ritualizadores das sociedades primitivas. A experiência e o tempo não devem ser perdidos nem ganhos, devem ser atualizados. O tempo em sua obra é o tempo do pulsar da consciência, que se

expande e se retrai constantemente. Daí advém a impossibilidade do ganho ou da perda, o tempo por si só importa, na medida em que possibilita o agir da consciência. Não há atalhos possíveis para resolver tais questões.

Ao acompanhar os contos da autora, principalmente aqueles em primeira pessoa, o leitor revive como seu cúmplice as etapas que as personagens cumpriram em seus ritos de ingresso na vida adulta. Nesse sentido, é ele o iniciado. Se para o homem moderno não existe a possibilidade de crença absoluta num mito ordenador, há ainda a possibilidade de, através da literatura, redimensionar suas crises e angústias, num ritual de aprendizado.

Todos os aspectos até agora abordados demonstram como funcionam os ritos e relacionam-nos à sociedade moderna, tentando mostrar como, ainda que não dediquemos a devida atenção a eles, os ritos permanecem em nossa sociedade e continuam sendo importantes para o encaminhamento dela. Embora, como afirmamos anteriormente, julguemos que uma das experiências centrais de iniciação em nossos tempos se dê a partir da literatura. Para tratar disso e também para estabelecer a ponte entre antropologia e literatura nos parece importante tocar em alguns aspectos da obra de Northrop Frye.

Em seu livro *Anatomia da crítica*<sup>33</sup>, ao abordar os cinco modos de ficção (o mítico, o romanesco, o imitativo elevado, o imitativo baixo e a ironia, apontando os cinco modos correspondentes de crítica: o mitopéico, o arquetípico, o simbolismo formal, o simbolismo descritivo e o sentido literal) Frye tem como objetivo fornecer um balanço racional de alguns dos princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã. O autor vê na crítica literária a modeladora da tradição cultural e a

---

<sup>33</sup> *Anatomia da crítica*. SP, Cultrix, s/ data. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos.

pioneira da educação e ressalta que é impossível estudar literatura, o que se ensina é a crítica da literatura, pois a literatura é objeto de estudo e não disciplina de estudo<sup>34</sup>.

Tais observações gerais reforçam a idéia de que é a literatura a grande responsável pela vivência de algumas situações essenciais ao homem, que pode desfrutá-las através da leitura e da crítica, ritualizando-as.

O autor afirma também que, para o crítico literário, o ritual é o conteúdo da ação dramática, não a fonte ou origem dela. Para ele, não deve ter a mínima importância para a crítica o fato de um rito ter tido ou não qualquer existência histórica. Distingue assim, os tratamentos antropológico e crítico do ritual, do mesmo modo que se tem distinguido historicamente psicologia e sua aplicação à crítica literária.

Assim, mesmo que Frye considere todo o substrato da construção literária somente em relação ao seu uso literário, poético e mesmo crítico, enquanto nós pretendemos evidenciar algumas relações constantes e profundas que se estabelecem entre a obra de Lygia Fagundes Telles e o ritual antropológico, é importante avaliar as proposições do autor. Afinal, o objetivo principal de nosso trabalho é o estudo da obra de Lygia e a perspectiva proposta por Frye nos impede de perder tal eixo de vista. O estudo do enfoque nos ritos é um dos substratos fundamentais para a compreensão da obra da autora, a que podem e devem, ao longo destes escritos, se somar outros. Além disso, nossas conclusões estarão situadas principalmente no nível da crítica literária e não do estudo antropológico, cumpre ressaltar.

---

<sup>34</sup> Retomaremos a discussão acerca da obra de Frye e sua importância nos estudos da obra de Lygia na Conclusão.

## Capítulo 1

### Personagem e leitor: a dupla passagem da narrativa

Um perguntador me olha agora com desconfiança, quer saber por que falo tanto na morte. Não sou inocente (o escritor não é inocente) e começo a dourar a pílula substituindo a perda, enveredo para o mistério.

*(Oito contos de amor, p. 7)*

## A dissimulação narrativa – as narradoras

Num primeiro grupo de contos de Lygia Fagundes Telles, aqueles em que a personagem central é um adolescente que se inicia à vida adulta, predomina a narrativa em primeira pessoa naqueles em que a personagem é feminina. Tais contos costumam apresentar o que Pouillon convencionou chamar de visão “com”:

*“Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que se manifesta.(...)”<sup>1</sup>*

Tais considerações acima traçadas por Jean Pouillon são determinantes para a compreensão dos contos de Lygia em que a narração se dá na primeira pessoa. Na maior parte deles, o narrador que conduz a história é uma adolescente ou então alguém que, adulto e, portanto, distanciado no tempo, retoma acontecimentos passados com o olhar do presente narrativo, a adolescência. A opção pela narrativa “com” é fundamental, pois através dela conhecemos os fatos a partir da leitura que a personagem efetuou dos mesmos. Tal opção revela o caminho escolhido pela autora para seus contos: a suposta “verdade” dos fatos importa menos do que a perspectiva que tem deles o adolescente. Afinal, tais fatos desencadearam uma mudança brusca na vida dessas personagens: tornaram-nas adultas, propiciaram a passagem.

É claro que tal opção contribui e muito para a aura de mistério desses contos. Nossa visão fica distorcida, pois na maior parte das vezes observamos os fatos tão de perto que é como se uma névoa os envolvesse, dificultando

---

<sup>1</sup> Pouillon, *O tempo no romance*. SP, Cultrix/EDUSP, 1974. Trad. Heloysa de Lima Dantas; p. 54.

tando um juízo mais imparcial dos mesmos.

Um exemplo disso encontramos no conto já trabalhado na Introdução, “As formigas”. Nele, fica difícil determinar até que ponto a imaginação das duas jovens atuou no sentido de transformar as formigas em agentes quase humanas de uma trama macabra – a montagem do esqueleto do anão. A possibilidade da visão distorcida através da narrativa parcial em primeira pessoa é, inclusive, o que dá aos contos de Lygia uma certa aura de contos “fantásticos”<sup>2</sup>. O que presenciamos é a visão de um observador muitas vezes jovem e inexperiente que narra aquilo que apreende e que julga extraordinário. Cabe ao leitor desconfiar, palavra-chave, inclusive, para a concretização da passagem. A lição aprendida pela maioria dos iniciados é essa: encarar a vida com olhos mais desconfiados e maliciosos, quando não, dissimulados.

É neste grupo de contos, narrados em primeira pessoa, que podemos estudar com maior facilidade o esquema ritualístico tal como a antropologia o propõe, com as etapas de separação, margem e agregação, já que a atualização narrativa opera a memória da personagem no sentido de recuperar os momentos centrais de sua passagem à vida adulta. Normalmente, esse procedimento narrativo deixa claras as etapas de iniciação, tal como veremos adiante.

As personagens femininas são, em sua maior parte, garotas órfãs que são criadas pelas madrinhas, ou então apenas pela mãe com a ajuda de alguma tia. A configuração familiar não é a tradicional e retrata, além de um dado social comum na sociedade brasileira do século vinte, o da mãe como encarregada da família, uma questão psicanalítica interessante: a ausência do pai faz com que a garota tenha que promover o seu processo de desen-

---

<sup>2</sup> É importante adiantar um ponto de uma discussão que retomaremos: com a ambigüidade narrativa, Lygia foge a uma categorização mais rígida de sua obra, que, embora ambígua, leva a questionar até que ponto essa ambigüidade torna seus contos “fantásticos”.

volvimento psicológico sem o componente masculino. Assim, a etapa que prevê a criação de um elo entre pai-filha, tal como demonstra a psicanálise, fica suprimida nessas garotas e é substituída, muitas vezes, pelo contato com um visitante, um outro que chega “de fora”, que não compunha o ambiente familiar.

Já nos contos em que o adolescente é um garoto, geralmente há no início uma oposição pai-filho, típica do complexo de Édipo que com o desenrolar do rito de iniciação transforma-se numa relação de cumplicidade, como se o garoto pudesse, então, compreender “o masculino” em oposição ao “feminino” e sentir-se pertencente a ele. É determinante notar que nesses contos em que um menino é a personagem principal a visão “com” é substituída pela visão “por detrás”. Esta se caracteriza por um maior distanciamento entre narrador e personagem, o que acaba por distanciar também leitor e personagem. A personagem é vista de fora, a partir de suas atitudes. Nesses casos, a autora opta por utilizar o fluxo de consciência nos momentos em que põe o leitor face aos sentimentos da personagem. Há assim um misto entre uma narrativa mais isenta e objetiva e aquela contaminada pela visão da personagem.

Voltando aos contos em primeira pessoa, em “As cerejas”<sup>3</sup>, as personagens são apresentadas pela narradora como pertencentes a um tempo e lugar “mágicos”, como que fora da existência ordinária: “*Aquela gente teria mesmo existido?*”<sup>4</sup> Tal abertura coloca personagens e posteriores ações do conto envoltas numa névoa – a névoa da memória e do rito. O único remanescente desse tempo caracterizado como mágico por sua “acronologia” são as cerejas de um broche que a garota ganhou ainda menina de tia Olívia. Note-se que aqui a visão “com” recebe também a influência decisiva do filtro da memória, na medida em que a narradora inicia seu relato já adulta,

---

<sup>3</sup> In: *Oito contos de amor*. SP, Ática, 1996.

<sup>4</sup> Idem, p. 15.

iniciada. O que acompanhamos são os fatos selecionados e quiçá transformados pela memória, o que propicia uma visão mais crítica das outras personagens envolvidas na trama e um menor sentimentalismo, o que poderia não ocorrer se os fatos fossem narrados “no calor do momento”.

A presentificação desse passado através da narrativa traz à tona o rito da garota e nos põe em vista de um peculiar triângulo amoroso, formado pela garota, um primo arredio, Marcelo, e uma tia lânguida e sedutora, tia Olívia. Na casa que ficava em meio ao arvoredado, dá-se o embate entre as emoções dessas personagens, enquanto que a Madrinha da garota e a preta Dionísia, a empregada, não chegam a se dar conta do que se passa<sup>5</sup>. Sintomaticamente, Marcelo passa o conto todo a referir-se aos “anjinhos cegos” de crochê que a tia faz e esta termina o conto encontrando os óculos que perdera no início. O tempo todo “cega”, a Madrinha não pode compreender os jogos de sedução que acontecem sob suas vistas, agindo contrariamente à imagem dos cegos como aqueles que enxergam mais do que a realidade, prevendo o destino<sup>6</sup>. A Madrinha não, mantém-se alheia ao mundo real.

Aos acontecimentos “fora do tempo”, tipicamente rituais, somam-se outros elementos ritualísticos: a casa afastada, a pessoa mais velha que será a iniciadora, tia Olívia, e dois jovens inocentes até então – a narradora e o primo. A garota passa o conto todo sentindo-se inferior à tia e ao primo, ambos da cidade. Seu sentimento de humilhação assemelha-se àquele a que todo iniciado é submetido nas sociedades primitivas<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> É interessante notar as semelhanças entre a configuração inicial do conto e a que se apresenta no sítio do Pica-pau amarelo de Monteiro Lobato. Aqui também há uma garota que vive numa espécie de sítio, isolada, desta vez com uma tia que cuida dela e não uma avó, mas também com uma empregada negra. Há o primo que vem da cidade para passar as férias e, por que não?, algumas outras estranhas personagens, como a tia Olívia.

<sup>6</sup> Vide o cego Tirésias da tragédia “Édipo rei”. A madrinha, diferentemente da narradora de “As formigas” não apresenta a capacidade premonitória de antever os fatos de que surgem indícios ao longo do texto. A premonição ritual é marcada aqui pela seu inverso, sua ausência.

<sup>7</sup> Como Pierre Clastres afirma, todo iniciado é retirado de sua situação anterior e exposto a humilhações que incluem a tortura. No conto, tal fato se dá de modo metafórico.

Marcelo, o primo, diferentemente de outras personagens masculinas de Lygia, é um rapaz voluntarioso, que monta cavalo em pelo e defende idéias próprias. A primeira reação dele ao deparar-se com a voluptuosidade da tia foi um riso frio, para depois confessar à garota considerá-la vulgar. Já a garota sente-se humilhada, mas admira a tia, nunca vira ninguém como ela. Tanto a madrinha quanto a empregada não são “modelos” para a garota. Apaixonada que está pelo primo, ela anseia ser como a tia, ao mesmo tempo em que, levada pelo ciúme, se mostra satisfeita quando ele repudia a tia e a critica, enquanto ela dissimula defendê-la apenas para vê-lo atacá-la mais, num procedimento que mistura autodefesa e crueldade, muito comum nas jovens personagens de Lygia.

O clima do conto segue num crescendo de “ansiedade” e sensualidade, com Marcelo que gosta de cavalgar como se ele e o cavalo fossem apenas um e a tia que permanece entregue, estendida no divã, sofrendo com o calor. Tia Olívia, experiente, defende Marcelo, enreda a todos e especialmente a ele. O tempo é seu cúmplice e ajuda a engendrar a sedução crescente e mesmo o rito. O tempo não caminha linearmente, encontra-se em suspensão. Esse tempo é dado pela memória da narradora, que tenta ordenar no presente narrativo os fatos que vivenciou no passado, mas que se vê derrotada em alguns momentos quando estes se atropelam, desobedecendo sua ordem anterior de acontecimento. O tempo de presentificação do rito acaba por incorporar o tempo da memória, o que dá aos fatos narrados ares míticos.

O ápice vem com a tempestade que desaba, mas não chega propriamente a constituir-se como o clímax do conto, já que a cena que narra então já fora indicada pela interferência da mesma na memória, sobrepondo-se a outros momentos de menor importância. A garota é encarregada de levar uma vela aos quartos de tia Olívia e de Marcelo. Ao se aproximar, porém, o que constata é que ambos tombam nus, entrelaçados, sobre o divã.

A garota guarda o segredo para si e, sintomaticamente, contrai sarampo, queima em febre. Com essa doença “de criança” a garota completa seu despojamento dos índices infantis e agrega-se à sociedade adulta, fato simbolizado no recebimento do presente da tia em sua despedida: as cerejas. A tia deixa o lugar e Marcelo, um ano depois, morre numa queda de cavalo. Os fatos se atropelam e o tempo retoma seus pontos característicos de percepção: linearidade, ordenação dos fatos numa seqüência, duração cronológica.

Esquemmatizando os aspectos rituais presentes no conto, haveria uma fase inicial de separação, em que a garota esforça-se por agradar ao primo, elemento novo em seu cotidiano e pelo qual ela se apaixona, abandonando algumas práticas anteriores e dedicando-se a agradá-lo. A crueldade infantil que ela experimenta, como a já citada e a de pôr um escorpião dentro de uma roda de fogo para verificar se ele realmente se suicida, é coibida pelo primo que, ainda adolescente, demonstra uma certa maturidade. A garota começa a modificar-se espelhando-se nele. Elemento importante a ser ressaltado é o lugar onde se localiza a casa, isolada, como convém ao rito.

Posteriormente, com a chegada da tia, tem início a fase liminar, marginal do rito, já que a tia, com sua malícia, desencadeia em ambos – primo e prima – o desejo. Num, o desejo carnal que ele já indiciava nas cavalgadas impetuosas mas que reluta em aceitar, criticando-a. Noutra, o desejo de seguir o modelo da tia, um modelo admirado, que foge à simplicidade e à mesmice das pessoas com quem convivera até ali, inclusive pelo apelo sensual de seu comportamento. O tempo, nesta fase, é mágico, modifica suas marcas originais, estabelece outros parâmetros, os parâmetros do rito.

Nessa fase liminar, a tensão aumenta gradativamente e, como só seria possível num momento extraordinário, a tempestade desencadeia o que estava em estado de latência – a conclusão do desejo sexual entre a tia e Marcelo. O rito de ingresso na vida adulta, por parte do garoto, dá-se aí.

Já a garota, que até então participara de algum modo do triângulo, vê-se excluída dele. O choque da revelação de que o que o primo revelava por palavras não era o que ele realmente sentia mais o desapontamento com o modelo – a tia – prostram-na de tal modo que o resultado só poderia mesmo ser o delírio e a febre, num sarampo que vem a calhar para encobrir o seu segredo dos demais. É o sarampo, inclusive, que, depois de superado, indica a agregação da garota à vida adulta, sua superação da infância. Ocorria paralelamente ao “conto”, um outro conto, ao qual a garota só tem acesso no momento da tempestade. Tudo que até então ela julgava compreender, desfaz-se ante seus olhos e exige dela uma nova interpretação.

A doença traz consigo a simbologia do aspecto ambíguo do rito: a garota “morre”, passa pelo sofrimento da doença, abandona a antiga vida através da superação do delírio que a acomete e “renasce” mulher<sup>8</sup>. É dona de um segredo e de um conhecimento sobre a vida e sobre seus antigos modelos ou mesmo “ídolos”. O recebimento das cerejas encerra o cumprimento do rito, simboliza a sua agregação à nova vida, agora ela também detentora das cerejas, símbolo da sensualidade no conto, sempre displacientemente roçando o decote de tia Olívia. A resposta desta, aliás, quando a madrinha lamenta que ela se desvencilhe de algo que lhe cai tão bem é sintomática: “*Comprarei outras*”<sup>9</sup>. A sensualidade não é exclusiva de uma ou outra, mas é parte da vida adulta, o que elas, como iniciadas, devem saber.

Convém assinalar, porém, que o comportamento de Olívia revela nela traços ainda adolescentes, como o prazer pela conquista do jovem, a languidez e sensualidade que ela não se incomoda de expor frente a todos, como se fora uma jovem aprendendo a lidar com seu corpo e sua libido. A

---

<sup>8</sup> Interessante notar que durante a febre causada pela doença a garota delira, assim como a narradora de “Herbarium” durante a busca da última folha e a narradora de “As formigas”, que vive uma espécie de delírio em seus sonhos com o anão. O delírio parece constituir-se, portanto, num momento significativo do cumprimento do rito de passagem.

<sup>9</sup> “As cerejas”, op. cit., p. 23.

opção pelo parceiro mais jovem, inclusive, pode realçar esse seu lado imaturo que aparece sutilmente no final do conto, quando ela afirma não ter visitado a garota no quarto porque nunca tivera sarampo. Dado que poderia constar como apenas ocasional, dada a simbologia ritualística do sarampo no conto, passa a ser fundamental. Adulta e iniciada para os dois primos, ainda inexperientes, a personagem pode afigurar-se como imatura afetivamente, embora já iniciada em alguns aspectos da vida adulta, como os sexuais. Novamente a simbologia é ambígua: a ausência do sarampo pode tanto revelar a ausência de vivência da infância na tia ou então o prolongamento da mesma até a idade madura, visto não ter passado por esse rito.

Nessa luta metafórica entre vida/morte típica do ritual, é interessante observar que o primo, um ano mais tarde, morre literalmente, justamente praticando a cavalgada, em que parecia ser tão hábil. A observação que ele faz à garota quando a pega torturando o escorpião é fundamental para o entendimento de sua personalidade: *“Era capaz mesmo (que o escorpião se suicidasse) quando descobrisse que o mundo está cheio de gente como você.”*<sup>10</sup> Seu sentimento para com o mundo e a suposta “maldade” humana não faz dele dos mais capazes de sobreviver nesse mesmo mundo, ao qual ele se inicia. Já a garota, ao “aliar-se” à tia aceitando as cerejas que, percebermos no início da narrativa, ela ainda guarda consigo, embora se encontrem, sintomaticamente, degradadas, parece compreender o jogo adulto, as concessões que ele exige de seus iniciados.

O elemento fundamental que se sobressai aos demais elementos rituais na construção deste conto é certamente o tempo. Diferencial dos modos de encarar o rito nas sociedades moderna e primitiva, é através do tempo que se consomem passagens e se experimenta o rito, na fase de liminaridade, vigência de um outro tempo, o circular, o tempo “fora do tem-

---

<sup>10</sup> Idem Ibidem, p. 18.

po”.

N”As cerejas” é o tempo que alinhava as memórias e é na mistura dos tempos da lembrança e do rito que a personagem intenta compreender os fatos que se deram em sua adolescência, pondo em ação a função mesma de sua passagem: o rito significativo, que ao ser retomado redimensiona passado e presente.

Não é à toa que a personagem rememora-se desses acontecimentos distantes no tempo, já adulta e iniciada, quando as cerejas se encontram degradadas. A própria narratividade é um rito, revivido, revisitado e importante para a definição do tempo a que Lygia consagra papel central: o tempo da memória ativa. Revisitar o passado não inclui apenas rememorá-lo, mas também atribuir-lhe novos significados.

A herança da sensualidade não é negada, mas precisa ser revista, há novos aprendizados agora, já que as cerejas não são duradouras. Os valores devem ser questionados, mas não abandonados. É nesse processo circular que o rito assume sua importância. O passado também indica os caminhos do presente.

O olhar e o tempo da experiência voltam-se para os momentos liminares, a narradora se questiona (*“Aquela gente teria mesmo existido?”*) e o tempo “acronológico” do texto caminha gradativamente para uma retomada da cronologia. Porém, o tempo não retorna ao mesmo ponto do início do conto, da rememoração. Há novos ganhos e novas revelações sempre que se presentifica o rito. A memória ativa reorganiza os fatos. As cerejas não são mais apenas o símbolo da sensualidade, são o símbolo dela e de tudo o que a narradora tiver vivido desde sua iniciação. As cerejas são a iniciação à sensualidade e também o questionamento da durabilidade da mesma.

O tempo da memória foge ao controle e em alguns momentos os clareões que iluminam os corpos nus no quarto invadem a narrativa e desmon-

tam a linearidade dos fatos. A memória da narradora, nessas idas e vindas, organiza-se aos olhos do leitor e inicia-o.

A mulher nōs textos de Lygia, numa perspectiva que lembra uma dimensão bíblica, é a mulher-serpente, sedutora, aquela que enreda e dissimula, contribuindo para a imagem de tempo circular que impregna o tempo do rito e mesmo o da narrativa. É a dissimulação das personagens femininas que parece indicar a saída para a sobrevivência no mundo adulto. Não é à toa que a narradora e a tia prosseguem, enquanto Marcelo não, parece desistir, já que sua morte insinua um suicídio ou uma desistência da vida.<sup>11</sup>

A garota de “O jardim selvagem”<sup>12</sup> também parece aprender que, no mundo adulto, sobrevivem os mais fortes, os mais dissimulados. No conto em questão, também narrado em primeira pessoa e também com uma personagem feminina adolescente criada pela tia, nos deparamos com a repetição de muitos dos elementos que já apareceram em “As cerejas”.

Há, porém, um maior distanciamento neste conto em que os fatos extraordinários que a garota presencia não se dão sob sua observação, mas sim, chegam através de informações entrecortadas que outras personagens lhe relatam e que ela se encarrega de colar e significar.

A jovem narradora mora com tia Pombinha cujo irmão, Ed, casa-se com uma mulher misteriosa que ele define como um “*jardim selvagem*”. A menina esforça-se para entender o que aquilo poderia significar e vai coletando informações sobre as estranhices da nova tia, Daniela: estava sempre usando uma luva na mão direita, toma banho de cascata nua, monta cavalo em pelo<sup>13</sup>, atira no cachorro por compaixão – ele já estava desenganado. A

---

<sup>11</sup> Outros contos revelam dimensões bíblicas distintas em suas personagens, como a figura de Maria no conto a ser discutido posteriormente, “Natal na barca”. É importante lembrar que há na Bíblia uma dubiedade em relação à mulher: ela é a virgem santa, mas também a prostituta. Tais visões de mulher costumam se alternar na obra de Lygia.

<sup>12</sup> In: *Mistérios*. RJ, Nova Fronteira, 1981, 6ª edição.

<sup>13</sup> Note-se a recorrência dessa imagem na obra de Lygia como um símbolo do amor selvagem à vida, à fuga das regras preestabelecidas.

garota vai se interessando por essas esquisitices e compondo sua imagem do que seria o tal “jardim selvagem”, que ela só compreende por inteiro no momento em que recebe a notícia de que tio Ed se suicidara – ele estava muito doente – e em meio ao susto que a domina, pôs-se a imaginar Daniela usando um vestido preto e uma luva combinando, *“como não podia deixar de ser”*.

Interessante notar as semelhanças e as diferenças entre este conto e “As cerejas”, tanto nos elementos rituais quanto na construção das personagens. Aqui, a experiência da narradora não é tão traumática, visto não haver laços afetivos entre ela e tio Ed tão fortes quanto a paixão que a narradora de “As cerejas” nutria pelo primo. Além disso, ela vivencia os fatos de longe, meio que filtrados pelo discurso alheio, quase que num mesmo processo que o do leitor. Tal distanciamento proporciona à garota uma maior frieza na composição dos detalhes componentes tanto da personalidade da tia quanto do relacionamento humano, no caso, o casamento. Ela junta as peças desse quebra-cabeças a ponto de se assustar mais que todos com o “suicídio” do tio, parece desconfiar de assassinato e temer que saibam que ela sabe. Por assim dizer, ela aprende a compreender o subtexto das informações mais superficiais que recebe. Ela tem consciência da participação de Daniela no suicídio do tio, direta ou indiretamente, e atua como o leitor que, aos poucos, passa a adquirir malícia na leitura e interpretar os índices que o autor semeia em seu texto, tornando-se seu cúmplice. Talvez se houvesse um vínculo maior dela com os tios, se ela com eles morasse ou se relacionasse mais efetivamente com os mesmos, essa sua visão distanciada e crítica se visse prejudicada. Na verdade, a garota mais parece um detetive que junta pistas numa investigação. Sua suspeita número um é Daniela, vide a estranha caracterização que o próprio tio lhe dera - “jardim selvagem”.

Os aspectos propriamente ritualísticos do conto se assemelham aos do conto anterior: há uma casa afastada, os tios moram numa chácara; há a figura mais velha – Daniela - que servirá como iniciadora e como modelo para a garota, visto que aqui também a narradora convive apenas com uma tia mais voltada para o passado que para o futuro; há o período de margem, que se inicia com a estranha notícia do casamento de Ed: ele se casa sem convidar a família, de surpresa, e se estende pelo período de acompanhamento e posterior entendimento dos estranhos fatos relacionados à tia Daniela e há o rito de iniciação propriamente dito quando da compreensão da morte do tio. Agora sua iniciação está completa e ela pode, num processo de agregação à vida adulta, intuir o que houve e mesmo ultrapassar o estágio infantil da curiosidade que revela no início do conto sobre o que seria um jardim selvagem.

A personagem masculina é mais fraca que as femininas, o que, como já mencionamos, costuma ser quase que uma regra nos contos de Lygia. Tio Ed se vê enfeitiçado pela mulher a ponto de se casar intempestivamente, como se fora jovem de novo, e não estranhar nenhuma de suas proclamadas esquisitices. Resta a dúvida sobre se tio Ed teria se matado por influência da mulher ou se ela o teria assassinado.

Há, porém, apesar das semelhanças, uma diferença central no rito de ingresso da narradora de “O jardim selvagem” se comparado ao da narradora de “As cerejas”. Esta recebe de tia Olívia o legado da sensualidade, aceita as cerejas, e como que prolonga o modelo, a seu modo, ao agregar-se socialmente à vida adulta. Já a garota do segundo conto não parece herdar o legado de tia Daniela, mas apenas compreender o que se passava com a mesma, compreender o componente selvagem de sua personalidade. Nesse sentido é que ela deixa de ser inocente e passa a ser experiente, sem necessariamente ter que agir como a outra. Na verdade, a garota compõe a sua própria identidade na medida em que se diferencia de Daniela.

A malícia frente à vida parece ser determinante para o rito de agregação das personagens adolescentes de Lygia. Ela e uma certa ironia narrativa é que impedem que seus melhores contos não sejam lições de moral, mas sim, questionamentos da Ordem conforme aludimos na Introdução<sup>14</sup>.

Suas personagens não devem aprender uma lição “decorada”, um padrão de comportamento moral, mas sim, desenvolver uma ética, um padrão de comportamento que as ajude a sobreviver numa sociedade em que não há mais lugar para a inocência. Ser adulto, para a autora, é dominar o discurso sub-reptício, é poder usar a ironia como autodefesa, é conhecer as falhas e as virtudes do caráter humano, sem necessariamente julgá-las, mas sabendo lidar com elas.

Nesse sentido ficam claras algumas das opções da autora, como a opção pelo delineamento do rito<sup>15</sup>. Uma das funções centrais deste é pôr à prova os valores de uma sociedade e reforçar sua ética. Ainda que seja através de uma ética peculiar, esta função dos ritos se apresenta recorrentemente nos contos de Lygia. O fato de muitas das narradoras adolescentes não terem nome reforça a idéia da abrangência que a autora busca em seus contos. Há as representantes ocasionais, por assim dizer, mas os textos se dedicam às jovens em geral, a toda aquela que passa da adolescência para a vida adulta, questionando valores e construindo seus próprios.

Muitas vezes essas personagens femininas criadas sem os pais vão ter que, dolorosamente, rever seu próprio passado e constatar que muitos dos fatos que chegaram até elas eram, na verdade, mascarados. Desvendar o mundo a sua volta, descobrir sua crueldade é, quase sempre, o rito de ingresso dessas personagens na vida adulta. Nesse sentido, como apontam

---

<sup>14</sup> Conferir nossas observações sobre Helder Godinho e o mitoestilo da autora.

<sup>15</sup> Não podemos afirmar que haja uma opção clara pelo rito na obra de Lygia, já que ele não se encontra explícito em nossa sociedade como na primitiva, mas não se pode negar que haja uma preocupação de Lygia com os delineamentos e a fragmentação dos ritos modernos, que se constituem como o centro de sua abordagem em muitos contos.

alguns críticos<sup>16</sup>, Lygia se propõe a desvendar sua sociedade e seu tempo, e acaba por revelar uma sociedade hipócrita e falsamente moralista.

A escolha do distanciamento da garota em relação aos fatos narrados, visto que ela não chega a encontrar-se pessoalmente com tia Daniela, põe em evidência um dado determinante dos ritos modernos. Não é necessário viver o rito de passagem, podendo-se apenas vivenciá-lo através de outrem de uma maneira significativa. Experimentar através do outro também propicia momentos de aprendizagem e nesse sentido ganha papel fundamental a narrativa fragmentada que chega à narradora nesse conto, em que tanto ela quando o leitor experimentam a colagem coerente de dados na construção do sentido e garantem a iniciação a uma nova realidade, à descoberta de mais uma faceta do ser humano, aquela que tio Ed tão bem definiu. Investigando a personalidade de Daniela, a garota passa a ser capaz de ver além do que os demais apreendem na superfície, como tia Pombinha, que de desconfiada no início passou a admirar as gentilezas da cunhada. A garota vê além porque sua vivência da situação ultrapassou a simples coleta de dados, ela tornou-se capaz, ao longo do texto, de compreendê-los e interpretá-los. Na vivência do rito é isso que se espera: o crescimento pessoal e o aprendizado. Tarefa que a autora imputa tanto às suas jovens personagens quanto ao leitor.

É no jogo entre as perspectivas que se somam e se entremeiam - as fofocas das empregadas, as conclusões apressadas de tia Pombinha, o relato apaixonado e quase assustado de tio Ed - e a função investigativa da narradora que se esboça o rito vivenciado e com ele a aprendizagem e a passagem à vida adulta. É através do relato de outros que a jovem constrói o seu próprio, de modo semelhante ao leitor em seu processo de apreensão da narrativa.

---

<sup>16</sup> Conferir *Lygia Fagundes Telles - Literatura comentada*. SP, Abril Cultural, 1980, p. 104.

É a crença na experimentação através da arte, no caso, a literatura, que faz com que a opção pelo foco no rito permaneça latente na obra de Lygia Fagundes Telles apesar de sua diversidade temática. Seus contos revelam experiências ao leitor e fazem com que ele as vivencie e, com isso, inicie-se a elas. Tal dado indica também a razão dos muitos artistas que aparecem em seus contos: músicos, pintores, escritores, atrizes; que simbolizam a vivência de múltiplas experiências através da opção pela arte.

Se o aspecto fundamental no trato com o rito em “As cerejas” era o tempo e em “O jardim selvagem” o jogo das perspectivas e da investigação narrativa, em “O espartilho”<sup>17</sup>, o próprio enredo em suas inúmeras complicações é que cumpre o seu papel de revelar os ritos de passagem sucessivos os quais o iniciado deve superar no seu caminho para a maturidade.

Nesse longo conto acompanhamos o processo de crescimento de Ana Luísa, uma órfã criada por uma avó dominadora numa mansão em que vive também uma agregada, Margarida. No início temos a visão de uma atmosfera de conto de fadas: uma bela casa, uma “princesa” criada com mimos pela avó, um álbum de retratos de onde saltam personagens adoráveis com destinos misteriosos: a bela tia de olhos amendoados que saiu para comprar rendas e nunca mais voltou, a tia que tomou veneno por engano, o tio com maliciosos olhos verdes que se casara com uma inglesa e se tornara um poderoso homem de negócios, a própria mãe da narradora, de quem ela sabe tão pouco.

Todos compõem um quadro de perfeição a partir do qual Ana vai construindo seu apoio, órfã que é. Como ela explicita, “*Não havia o medo. No princípio.*”<sup>18</sup> Assim como em muitos contos da autora, a infância é também aqui o exercício de uma certa crueldade.<sup>19</sup> Ana Luísa delata Margarida

---

<sup>17</sup> In: *A estrutura da bolha de sabão*. RJ, Nova Fronteira, 1995, 2ª edição revista.

<sup>18</sup> Idem, p. 31.

<sup>19</sup> Lembre-se da garota que tortura o escorpião em “As cerejas” e da narradora de “Herbarium”, que exercita de certa modo sua maldade ao entregar a “folha da morte” ao primo.

sobre um encontro amoroso que esta teria e, assim, recebe desta, num jorro de ressentimento, as informações verdadeiras que a avó acoberta sobre os mortos todos dos retratos, reservando-as “para um dia, quando ela fosse maior”.

A verdade é podre, carcomida como as fotos que as traças destróem: a tia fugira com um padre e com ele tivera seis filhos, a outra matara-se após um mês de casamento, o tio casou com a inglesa só pelo dinheiro, e, o mais terrível para a garota, por envolver ela própria, sua mãe era judia.

Os heróis do álbum são então desmascarados, é bem verdade que com a ajuda de uma magoada terceira personagem. Tem início então, o processo de amadurecimento da garota, que até ali conseguia apenas enxergar o mundo com os olhos preconceituosos da avó<sup>20</sup>. Esta, por sinal, tentara retardar o máximo possível o inevitável, aguardando um momento oportuno para revelar a verdade à neta. Tenta, assim, evitar o crescimento desta, o embate com a dor, com a decepção. Portanto, diferentemente do processo de iniciação que se dá nos dois contos anteriores, aqui ele será mais lento e doloroso, em parte pela personalidade dominadora da avó que interfere no amadurecimento da garota, tentando retardar sua compreensão acerca da vida, diferentemente da liberdade de experimentação de que gozavam as outras jovens, e em parte pela questão do judaísmo com que o conto trabalha.

Como Stonequist afirma

*“(...) Onde quer que haja transições culturais e conflitos culturais há personalidades marginais. Se as diferenças culturais são de grande importância, se abrangem agudos contrastes de raças, e se as atitudes sociais*

---

<sup>20</sup> É interessante notar a semelhança do processo de amadurecimento de Ana Luísa e o de outra personagem de Lygia, a Virgínia de *Ciranda de pedra*. Ambas passam por um duro aprendizado ao serem postas frente a revelações de sua família. Na verdade, ambas terão que reaprender a relacionar-se com os índices de entendimento da realidade, visto que sua perspectiva anterior lhes revelava o mundo de um modo ingênuo e parcial. O romance em questão é, inclusive, o exemplo mais puro de romance de aprendizagem na obra da autora.

*são hostis, o problema do indivíduo cujos sentimentos e cuja vida estão ligados a ambas as sociedades pode bem tornar-se agudo. (...)*<sup>21</sup>

Como judia, Ana Luísa agrega ao seu primeiro problema, o do processo de maturidade, a passagem à vida adulta, uma segunda questão: resolver a sua relação, até ali desconhecida, com o judaísmo. A questão é agravada pois, como afirma Stonequist, numa situação hostil a relação entre culturas se agrava e chega mesmo a exigir uma tomada de posição. O conto se passa nos momentos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, durante a mesma e depois dela. Nessa situação aguda, surge a crise da personagem: há um conflito individual, a sua crise da vida, a sua iniciação e um conflito racial, ser judia durante a Segunda Guerra.

Podemos dizer que nesse período em que Ana Luísa se encontra indecisa quanto ao seu futuro racial, por assim dizer quanto à sua adesão, ela se torna uma marginal. Esse termo é usado antropologicamente para nomear aqueles que devido a uma experiência-crise permanecem durante um período de tempo ou mesmo durante toda a vida como seres ambivalentes, sem pertencer a apenas um grupo social, dividindo-se entre duas culturas e apartando-se de ambas.

Antes da descoberta de sua ascendência, a garota dedicava-se ao exercício da maldade. Quando brigava com Margarida, dizia que ela era a cara da mãe negra, enquanto a outra gostaria de se parecer com o pai polonês. Depois da descoberta, Ana se reconhece ela também mista, tendo que optar por se parecer com o pai, pertencente à grandiosa família que a avó lhe pinta ou com a mãe, judia. Agora ela já não se encontra protegida no tal castelo sem dor que ela e a avó construíram; agora ela também é frágil: *“(...) na Alemanha eles estão pisando em judeus como em baratas!...”*<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Everett Stonequist. *O homem marginal*. SP, Martins, 1948. Trad. Asdrúbal Mendes Gonçalves; p. 35.

<sup>22</sup> “O espartilho”, op. cit., p. 40.

Devido à situação que o conto evidencia, Ana deverá realizar a passagem num duplo sentido – iniciar-se à vida adulta e fazer parte de uma comunidade, optar por sua raça. Apesar de em alguns momentos essas iniciações terem pontos de convergência no conto, há marcos diferenciados para cada uma delas.

O processo de margem que se inicia com as declarações de Margarida faz com que tenha início uma primeira etapa de seu rito – agora ela “entendia”. Como vimos afirmando, nos contos de Lygia parece ser uma marca da pertença ao mundo adulto a capacidade de compreensão dos fatos que antes apenas superficialmente se apresentavam. Agora, por exemplo, Ana Luísa é capaz de entender os silêncios da avó quanto à sua mãe. A avó, no seu despotismo, percebe a crise que pode advir se a garota passar da ignorância ao conhecimento: *“Essa menina já está parecendo uma intelectual. Quanto mais souber, mais infeliz será.”*<sup>23</sup> Mas para o entendimento não há volta e o processo de passagem da garota já está em andamento.

A experiência-crise de Ana Luísa que desencadeia sua marginalidade é justamente a descoberta da mãe judia ao mesmo tempo em que os judeus estão em evidência e são odiados por muitos. Não é à toa que a garota passa a associar sua “maldade” ao fato de ter o que ela chama de “metade ruim”. Crescendo entre mulheres que iam até a casa da avó gastar suas tardes em afazeres beneficentes enquanto esta defendia o anti-semitismo e considerava Hitler o *“homem do século”*, a garota só poderia mesmo associar sua “ruindade” ao povo a que descobre relacionar-se.

Tal período de marginalidade caracteriza-se pela ambigüidade e pode ser apenas passageiro, assim como acontece nos ritos de passagem que se concretizam, ou então prolongar-se, tornando-se um problema, já que a prevista agregação posterior ao rito não se consolida. No caso do conto “O

---

<sup>23</sup> Idem, p. 42.

espartilho”, há, no início, o isolamento da personagem como forma de defesa e no final, com a aceitação do judaísmo, ela se vê livre da prisão que a marginalidade representa. Já que o marginal tende a lembrar obsessivamente seu momento de passagem numa tentativa de superar o mesmo, é obrigado a conviver com a frustração se tal liberdade não vem. Como Ana deixa de ser marginal, liberta-se da obsessão iniciada no momento de passagem e perpetuada enquanto dura a marginalidade. Esta inclusive, acentua sua autocrítica, uma das características dos seres marginais. Já não consegue representar, fazer-se encantadora na frente dos outros. Trava-se uma luta surda entre avó e neta, aquela sabe que a outra conhece o segredo do judaísmo, mas tudo permanece velado, como no álbum de retratos.

A partir da delação com que Ana Luísa desencadeou seu processo de crescimento – através das verdades a que Margarida a expõe – surge o problema da marginalidade e também o da culpa: é judia, povo “mau”, é má com Margarida. Esta acaba por fugir com outro namorado e Ana permanece calada, numa adesão tardia que não alivia a mágoa da outra, mas que já indicia uma etapa além no seu processo de superar a marginalidade: ela se identifica como grupo minoritário, excluído. A mulata Margarida e ela, judia mestiça, são ambas marginais, pertencentes a uma mesma categoria.

As questões todas que estão confundidas em sua cabeça só pioram com o início da guerra que torna premente a necessidade de optar. Mais uma vez ela, amedrontada, se esconde. A ameaça que vem de longe, saber dos massacres sem ser necessariamente uma vítima em potencial a alivia na mesma medida em que lhe põe face a sua covardia e à culpa.

Numa outra fase do conto a guerra já terminou. Ela já é moça feita e permanece sob a tutela da avó. Ainda não demonstra coragem suficiente para deixar a casa e conseqüentemente enfrentar a avó. A saída é um marido e ela pressente que chegara o momento de uma nova batalha: o casamento.

Ao se apaixonar, Ana passa por uma nova iniciação – amorosa e sexual – que será fundamental para a força que demonstrará a partir de então. O rapaz é um pintor, amante de jazz, uma figura de artista bastante comum na obra de Lygia. Novamente a personagem masculina é fraca e cairá facilmente nas armadilhas da avó de Ana para vê-los separados. Porém, ele é de importância fundamental para o amadurecimento da moça: trata-a com doçura, melhora sua auto-estima e é a ele que ela confessa pela primeira vez: “sou judia”.

Quando percebe que o rapaz está se deixando influenciar pela avó e que ela não conseguirá impedir isso, a afirmativa mental retrata o sofrimento e o crescimento da personagem: “O que perdi em ilusão, ganhei em segurança.”<sup>24</sup> Os ritos de ingresso na vida adulta e no grupo social estão completos nesse momento. O conto termina com uma conversa cifrada entre avó e neta, em que se indicia que a neta deixará a casa no dia seguinte. Nas curtas frases que trocam há ainda lugar para a mágoa, a hipocrisia. A atitude final da avó, que se nega a tirar o espartilho, a associa a todas as mulheres do álbum empoeirado, a uma linhagem de mulheres sofridas e dominadas por um esquema social rígido que acabam por reproduzir o modelo herdado. A avó é na verdade um fruto de sua época, de um pensamento que à neta só pode parecer despótico e anacrônico. Ana Luísa não quer herdar, mas sim construir o seu destino, revelando uma nova face da mulher no século XX. Assim, a autora prossegue no seu traçado de, através dos ritos, questionar valores de uma sociedade em mutação que se é vista como decadente é justamente por encontrar-se num período de renovação. Tal discussão de valores é o que explica porque, mesmo nos contos mais sombrios, as personagens de Lygia ainda parecem indicar ao leitor uma brecha de transformação positiva possível dentro dessa realidade.

---

<sup>24</sup> Idem ibidem, p. 67.

Ana Luísa, ao fim do conto, já não é um ser marginal. Anuncia-se seu rito de agregação para o momento em que ela deixar realmente a casa da avó. Aqui, entrelaçam-se seus ritos individual e social. Ela se afirma como judia e como adulta. O longo período de margem social que se inicia com as revelações de Margarida e termina com sua assunção do judaísmo ao namorado alia-se agora ao seu rito de passagem individual, quando, depois da experiência do medo e da rejeição, através do rito de entrega ao namorado ela se fortalece a ponto de completar a passagem e poder agregar-se socialmente como adulta, experiente e judia. Ela é uma mulher pronta para os desafios da vida, sejam os amorosos – com sua carga de inseguranças – sejam os sociais, como o enfrentamento do preconceito contra sua raça. Note-se que a saída encontrada agora para a liberdade já não é o casamento, mas sim, o abandono da mansão. Ela já não busca o apoio num outro, o marido, mas em si mesma, numa prova de sua conquista de independência mental e financeira.

Resta assinalar que a carreira escolhida pela jovem é a de Letras, uma carreira humanística. Para Stonequist, a expressão artística é uma das formas de uso do conflito vivido pelo homem marginal para sua superação positiva. O homem marginal é um ser mais criativo, mais sensível, com um pensamento cosmopolita, um cidadão do mundo. Assim como Ana, Lygia acredita na arte como facilitadora da superação de crises e inicia o leitor a todo momento em situações como essa, em que acompanhamos as crises de personagens para aprender com elas<sup>25</sup>.

O aprendizado dessas iniciandas parece sempre trazer a marca da desilusão, da vida como uma sucessão de decepções. Se num primeiro momento tal idéia pode parecer absolutamente pessimista, ela funciona nos

---

<sup>25</sup> A questão de personagens marginais, ou seja, personagens que durante certo período permanecem prisioneiras da passagem será retomada no capítulo 2, mas cumpre ressaltar que este é o único conto em que tal marginalidade ocorre devido a problemas raciais. Nos demais, o que ocorre é a prisão dessas personagens ao

contos tornando tais personagens mais fortes para enfrentar seus problemas, revelando um aspecto positivo. Se a vida oferece perigos e descobertas nem sempre agradáveis, há que se saber como lidar com isso para poder também valorizar os momentos mais agradáveis. A maturidade é alcançada através de uma sucessão de ritos que introduzem a diferentes aspectos da vida, havendo entre eles os mais e os menos dolorosos. A questão é que a autora centra-se sobre o rito de passagem mais marcante e, por isso mesmo, de mais difícil superação, em seus textos, obedecendo a uma regra antiga da composição de contos: a da intensidade narrativa<sup>26</sup>.

Nestes contos de narradoras personagens que se iniciam à vida adulta há uma outra marca comum: a da desconfiança que provocam no leitor. Por tratarem-se de textos de visão “com” o leitor tem, assim como o narrador, a mesma “visão irrefletida” de si mesmo<sup>27</sup>. Ao partilhar das experiências de tais personagens, o leitor vê-se obrigado a construir ou reconstruir o discurso apreendido a partir de sua malícia na leitura. Malícia, inclusive, que nos contos de Lygia deriva em grande parte daquilo que se aprende com os ritos de suas personagens. Como não desconfiar do que se vê à primeira vista depois de passar pelas experiências de Ana Luísa e da narradora de “As cerejas”? A malícia e a desconfiança são heranças que as iniciadas transmitem diretamente àquele que lê.

O rito ganha relevância na obra de Lygia e se apresenta diferentemente dependendo do elemento que a ele se alia de modo mais contundente. Nos contos vistos, o tempo, as diferentes perspectivas e as sucessivas complicações do enredo é que se associam a aspectos rituais no delineamento da passagem.

---

seu rito de passagem individual, do qual não conseguem libertar-se, geralmente devido à culpa angariada em seu rito de iniciação.

<sup>26</sup> Vide as observações de Julio Cortázar em “Algunos aspectos del cuento” in: *Obra crítica*, vol. 2. Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>27</sup> Conferir Pouillon, op. cit., p. 58.

Se nos dois primeiros contos a variável era o tipo de experimentação (através da memória ou através do discurso alheio, mas ambos esforçando-se na construção do discurso ritual de passagem), este último revela mais claramente a questão em si da vida como sucessão de aprendizagens e, portanto, de ritos. Cita também os momentos em que tais ritos fazem do iniciado um prisioneiro da passagem, que vivencia a marginalidade por um período maior do que o esperado.

O enredo de “O espartilho” desvenda a própria construção da personagem, em suas fases de vida e seus momentos de experimentação. É neste conto que fica mais clara, neste primeiro grupo de contos estudados no presente capítulo, a questão de que vários ritos compõem o amadurecimento das personagens em seus vários momentos de crise ao longo da vida, até a velhice e o aprendizado da aceitação da morte, rito final.

Cumpra ainda, antes de passar aos contos de iniciandos em terceira pessoa, ressaltar que é maior o número de contos de iniciandas que de iniciandos. Fora os já citados na Introdução e neste capítulo, há outros, entre eles “O segredo”, “Dolly”, “Que se chama solidão”<sup>28</sup>. Tal observação parece indicar não só a opção de Lygia pela personagem feminina, como também sua adesão ao tratamento em primeira pessoa quando dessa opção. Todos os contos citados em que há iniciandas adolescentes transcorrem em primeira pessoa. É através das jovens e das mulheres fortes e ardilosas que a autora conduz prioritariamente as questões que norteiam sua obra, em especial a questão do ingresso ritual à vida adulta recuperado através do presente narrativo.

## **Os jovens iniciandos – a descoberta da traição**

---

<sup>28</sup> O dois primeiros encontram-se em: *A noite escura e mais eu* (RJ, Nova Fronteira, 1995) e o último nos Cadernos de Literatura Brasileira - Lygia Fagundes Telles; volume 5. SP, Instituto Moreira Salles, março de 1998.

Diferentemente dos contos em que as narradoras são as próprias iniciandas, nos contos em que os protagonistas são garotos a narrativa se organiza através da visão “por detrás”, com trechos de fluxo de consciência e a presença de uma figura de mulher forte – a mãe ou uma representante feminina da mesma. A narrativa intenta um maior distanciamento em relação à personagem, que é apreendida mais pelo seu exterior. Como é comum na visão “por detrás”, o leitor vislumbra a personagem de modo mais frio, com menos cumplicidade, ainda que a autora quebre isso em alguns momentos ao introduzir o fluxo de consciência em determinados trechos.

No conto “Biruta”<sup>29</sup>, por exemplo, o órfão Alonso é criado de modo rude pela mulher que o retirou do asilo: ele é um empregado, não um filho adotivo. É alguém totalmente indefeso frente à vida, sem malícia, sem parâmetros de comportamento que não sejam a submissão, acostumado que está aos maus tratos e à humilhação. Adquire características da velhice: “andava com dificuldade” e “tinha mãos de velho”. Quanto à figura feminina que representa a mãe, o único sentimento que ela lhe inspira é o medo. Nessa situação crítica e sem amor, o garoto volta todo seu carinho para o cão que dá título ao conto, transferindo para ele o amor que gostaria de receber. O garoto esforça-se, inclusive, por educar o cão, dedicando-se a dialogar com ele, explicando-lhe como deve proceder, mostrando mais uma vez que direciona ao cão o tipo de tratamento que gostaria de receber, visto que a marca de sua relação com a “mãe” adotiva não é o diálogo franco e carinhoso, mas sim a intimidação.

Um rito de calendário, o Natal, traz à tona a situação limite do conto que culminará com o rito definitivo de passagem de Alonso: o cão roera uma meia da mulher e ela decide enganar o garoto dizendo que levará o cão a uma festa, quando, na verdade, pretende soltá-lo para que se perca.

---

<sup>29</sup> In: *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*. SP, Ática, 1995, 10ª edição.

A desigualdade do discurso que se estabelece a partir do momento em que o leitor deduz o que se encontra por trás das palavras doces da mulher, enquanto o garoto se alegra, pois Biruta poderá divertir-se, revela a situação de modo comovente.

O garoto que já nada tem (dorme nos fundos da casa, é maltratado, trabalha<sup>30</sup> nos afazeres domésticos e se ressentido contra uma “madrinha” que sempre prometera levá-lo do asilo e nunca cumprira a promessa) fica agora sem mesmo ter a quem entregar o amor que ele mesmo não recebe. A pouca inocência que o menino preservava, indiciada pelo fato de esperar pelo Natal e pretender presentear o cão com uma bola de borracha, perde-se quando a empregada, penalizada, revela os planos da patroa quando esta e o marido já haviam saído. O rito de calendário e o rito de passagem do garoto coincidiram de um modo bastante duro, pois não apresentam saída ou crescimento possíveis. Como acreditar no lado positivo de um rito que retira do garoto o que ele já pouco tinha: a esperança? O preço que Alonso paga pela maturidade e pelo ingresso definitivo à vida adulta é alto demais se verificarmos o universo a que ele sempre esteve condenado: o do abandono, o da solidão. Sua inocência e sua solidariedade para com um suposto garoto doente para quem a patroa iria levar o cão são pagos com a separação brutal de seu único amigo.

Pelas considerações traçadas é fácil perceber que o conto se equilibra num fio de navalha para não descambar para o melodrama sem, na nossa opinião, garantir tal feito. Assim como o conto “Pomba Enamorada ou uma história de amor”, este conto retrata uma personagem maltratada pela vida, sem muitas esperanças. Mas o modo encontrado para evidenciar essa realidade não foi tão bem sucedido em “Biruta” como o foi no primeiro. Os índices sucessivos de desilusão e abandono do garoto levam a uma visão

---

<sup>30</sup> Note-se que não se faz menção nenhuma a escola.

carregada de sentimentalismo e que, por isso, não consegue furtar-se em seu final à questão moralizante<sup>31</sup>. Dona Zulu, a “mãe adotiva”, representa de certa forma a bruxa das histórias infantis e diferentemente do que ocorre nessas histórias, no final não há nenhum tipo de recompensa ao garoto por sua “bondade”.

A extrema fragilidade deste frente à vida é exposta aos olhos do leitor assim como a fragilidade de Pomba Enamorada, mas a descrição bem humorada e irônica desta e de sua vida desvenda suas “tragédias” sem envolver diretamente o leitor nelas. Como havíamos afirmado, a ironia e o distanciamento narrativo são decisivos nos melhores contos de Lygia e esse não é o caso do conto “Biruta”<sup>32</sup>. Ao colar as decepções de Alonso à experiência de leitura, o efeito dramático conseguido é apenas momentâneo, já com o distanciamento provocado pela ironia narrativa o leitor sente-se mais livre para filiar-se ao que lê e de maneira mais ardilosa é levado a tornar-se cúmplice dos fatos que vivencia durante a leitura.

Ainda que apresente os problemas acima discutidos, consideramos conveniente incluir o conto neste trabalho por exemplificar tanto a relação de uma personagem adolescente<sup>33</sup> com a figura materna de modo peculiar na obra de Lygia, quanto por evidenciar uma tendência da autora que,

---

<sup>31</sup> É importante fazer aqui a distinção entre moral e ética de que nos utilizamos neste estudo e que justifica nossa opção pela última como aspecto positivo de avaliação dos contos de Lygia. A moral estaria mais arraigada aos costumes, à estrutura de que trata Turner e a ética à construção dos valores sociais a partir de um ethos individual. Dado o questionamento que a obra da autora propõe, cremos que a opção pela ética é o caminho adequando para a avaliação da estrutura e a proposição de uma nova conduta moral e ética.

<sup>32</sup> É importante frisar que a autora parece perceber as “sobras” sentimentais que atrapalham alguns de seus contos, pois é neles que promove o maior número de alterações. O conto “Biruta” da edição de 1995 aparece bastante modificado em relação ao mesmo conto na edição de 1958 (*Histórias do desencontro*. RJ, José Olympio.), embora ainda preserve o que acima consideramos “sobras”. A pontuação, por exemplo fica mais dura, abandonando algumas das reticências, em outros momentos são os advérbios que são retirados, deixando a cargo do leitor a caracterização da situação exposta.

<sup>33</sup> Cabe neste conto bem como no conto “O menino” de que trataremos adiante, reforçar a ideia de Arnold Van Gennep segundo a qual a adolescência do iniciando deve ser definida socialmente e não segundo sua faixa etária. Não há como não considerar Alonso um adolescente diante de todos os sofrimentos por que ele já passou e que culminam com seu rito definitivo de passagem.

quando superada, desvenda alguns de seus melhores escritos: a do moralismo e do sentimentalismo excessivo<sup>34</sup>.

Podemos desde já apontar para uma diferença marcante entre os contos em que a narradora é uma adolescente e os contos narrados em terceira pessoa cujos protagonistas são garotos adolescentes: há um padrão que se apreende nos primeiros que não é verificável nos segundos. Desse modo, os contos de que tratamos em que as garotas eram adolescentes repetiam a figura da órfã criada sem pai, por parentes próximas, quando não pela mãe e elas eram iniciadas à dissimulação e à malícia próprias da vida, num universo que questiona a ética “moralizante” ou evidencia outros valores que não os tradicionais. Já nos contos com personagens masculinas não é possível estabelecer padrões. Como veremos, o tipo de iniciação e a configuração familiar são distintos a cada conto.

Em “O menino”<sup>35</sup>, por exemplo, a situação familiar é bem tradicional: o garoto tem pai e mãe que moram juntos e a relação entre eles parece ser estável. Neste conto ocorre um outro tipo de traição, que é enfocada numa perspectiva edipiana. Diferentemente da relação mãe/filha que vem marcada pelo enfrentamento e da relação pai/filha que é retratada num saudosismo por parte da filha, geralmente abandonada pelo pai, a relação mãe/filho, na obra da autora, apresenta uma configuração menos dura e mais carinhosa. Porém, por tratarem de ritos de iniciação de adolescentes, os contos deste capítulo acabarão por apresentar essas relações de modo a desmascarar a relação do adolescente com a família, que representa a tradição, os valores preestabelecidos a que eles se iniciam ao mesmo tempo em que os questionam<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Pretendemos nos deter mais nesse julgamento de valor no capítulo 3, mas tal consideração se impunha aqui antes de prosseguirmos.

<sup>35</sup> In: *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*. Op. cit.

<sup>36</sup> Voltamos a firmar que tal processo de questionamento não acontecia nos ritos de sociedades primitivas, como afirma Pierre Clastres.

No início do texto, encontramos uma atmosfera de “perfeição”: a mãe, uma mulher bonita, sai com o filho para ir ao cinema. O garoto mostra-se orgulhoso, sentindo-se responsável por ela: *“Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela”*<sup>37</sup>. Mas no cinema ocorre uma revelação: a mãe tinha um amante. O ato de traição é descoberto de modo sutil: o homem senta-se ao lado da mãe e segura fortemente sua mão, ato que ela permite.

A partir daí o garoto revê sua história com a mãe – havia uma outra história a que antes ele não tinha acesso. A beleza, que antes ele valorizava na mãe contrapondo-a às mães de seus amigos, passa a ser uma desvantagem. É sintomático que na saída do cinema ele se recuse a andar de mãos dadas com ela como fizera antes. Agora sente-se crescido, um homenzinho, agora ele sabe e se nega a compactuar com ela.

Diferentemente do modo dissimulado como costumam agir as jovens dos contos de Lygia, o garoto sente-se extremamente tocado ao rever o pai. O sentimento que antes os separava, o amor e a “competição” pela mãe, agora os une, ambos traídos. Ele segura as lágrimas e o abraça, numa asunção simbólica de sua pertença ao mundo masculino.

É certo que ele não revela o que sabe, já que assim teria que optar entre ser traído ou delator. Os laços que o unem ao pai e à mãe são fortes o suficiente para impedir tal delação. Mesmo sem poder tomar uma decisão definitiva, deu-se seu rito de ingresso na vida adulta e com ele a convivência com a culpa, já que entre mãe e filho criou-se a barreira da traição e entre pai e filho não poderá haver a total sinceridade.

O tratamento dado ao rito é o convencional, com a separação do lugar convencional, tanto físico quanto social, a ida ao cinema; o período de margem que ocorre no cinema, enquanto o homem encontra-se ao lado da mulher; e a posterior agregação quando o garoto reencontra o pai. Há, no

---

<sup>37</sup> “O menino”, op. cit. p. 71.

entanto, uma série de peculiaridades nesse conto. Em primeiro lugar, há uma disputa entre três homens por uma mesma mulher: o pai, o filho e o amante. Num primeiro momento o garoto exulta por ir ao cinema e ao mesmo tempo “trair” o pai, vencer momentaneamente a disputa pela mãe. Conseqüentemente, sente que a mãe trai a ele e não ao pai, pois era ele o seu “cavalheiro”, razão a mais para exaltar-se com a traição. Seu processo edípiano de construção de sua identidade masculina, em que à disputa pela mãe num primeiro estágio sucede-se a aceitação da relação pai/mãe e de sua masculinidade num sentido mais amplo, é acelerado com a intromissão do terceiro homem. Na saída do cinema já não há o menino, mas o homem. Nesse sentido a escolha do título é fundamental, pois o leitor passa pelo mesmo processo do garoto ao tomar conhecimento da história paralela que se desenrola velada a seus olhos.

O segundo ponto interessante é que a história paralela se desenvolve não apenas ao lado da chamada “história oficial”, mas também de uma terceira história, a do filme. Não é à toa que no momento em que o garoto percebe o que se passa o ritmo do filme torna-se frenético e o chocolate viscoso. A mão do amante que desliza sobre a mão da traidora nos põe frente à imagem bíblica da traição: Eva volta a trair com o auxílio da serpente. Volta a figurar a imagem da mulher-serpente, que enreda e dissimula. Com o fim do filme, as outras duas histórias fundem-se para revelar a verdadeira. A dificuldade que o garoto enfrenta para entender a complexa trama do filme é idêntica à que sente para aceitar a revelação do que até então ele entendera de modo equivocado: a mãe não saíra para levá-lo ao cinema, a mãe saíra para trair a ele e ao pai. Mais que isso, a mãe o usara como álibi, ele fora um inocente útil. O garoto revê o passado e agora o entende. Refreia seus impulsos de avançar no amante e suporta o inaceitável.

A relação tempo do filme/tempo da narrativa/vivência do garoto revela outro procedimento bastante interessante na obra de Lygia e que contribui

para a visão de sua obra como “fantástica”: o tratamento dispensado ao tempo. Como aponta Vicente Ataíde

*“O tempo é retardado ou acelerado segundo a existência temporal da personagem(...)”<sup>38</sup>*

Ataíde dedica-se mais a mostrar o retardamento do tempo na obra da autora na medida em que esta enseja trabalhar a crise interior da personagem, mas sua observação poderia bem se referir ao movimento do conto em questão. O tempo do filme, o da narrativa e o da narrativa paralela são acelerados com vistas a refletir o modo como a personagem apreende o tempo a partir de sua experiência-crise. Nesse sentido, um recurso usado com maestria pela autora para alcançar esse efeito e que Vicente Ataíde também ressalta é o uso da sintaxe com frases curtas e o da pontuação diferenciada<sup>39</sup>.

Um terceiro ponto é que na disputa pela mulher o que resta são três homens derrotados. Nenhum deles a possui realmente, senão em momentos fluidos, embora todos demonstrem amá-la. A imagem da mulher que trai, da mulher que domina, sempre mais forte que o homem, permanece como um traço marcante na obra de Lygia.

Uma última consideração é a de que o conto é também um rito de descoberta de sensualidades, como fica simbolizado no contato “pecaminoso” da mulher e do amante aos olhos do menino. Ao se dar conta da relação lasciva entre ambos, o garoto descobre a sensualidade da mãe como mulher e a sua própria, por extensão, com o surgimento do ciúme e do sentimento de traição. É claro que o triângulo edipiano de alguma forma remontava aos aspectos da sexualidade, mas o rito vivenciado no cinema traz tal sentimento ao nível consciente. Mais um motivo para o garoto recusar-se a

---

<sup>38</sup> “A narrativa de LFT” in: *A narrativa de ficção*. SP, McGraw-Hill do Brasil, 1974, 3ª edição revista.

<sup>39</sup> “(...) o período( de Lygia Fagundes Telles) ganha um colorido especial graças à estrutura simples e mínima que apresenta.” ;idem, p.92.

andar de mãos dadas com a mãe, já que agora pressente o tabu que o afasta desse gesto, que foi, inclusive, o que revelou a ele a sensualidade materna.

Mais do que em qualquer conto tratado neste capítulo, a presença da culpa se impõe em “O menino”. Seu rito de ingresso à vida adulta está ligado tanto à descoberta da sensualidade como em “As cerejas” quanto à descoberta da traição. Mais que isso, revelar a traição seria trair a mãe, não revelá-la é trair o pai. Frente a essa difícil escolha o garoto se cala e certamente terá como fardo a convivência com a culpa. É claro que, antes de tudo, o garoto foi traído e é nessa condição que ele se alia ao pai na volta para casa. É essa, inclusive, uma opção narrativa marcante na obra de Lygia Fagundes Telles: a opção pelo traído. Como aponta Óscar Lopes, Lygia assume, como narradora, “o ponto de vista lírico do traído”<sup>40</sup>. Embora não seja regra geral, quase sempre é da perspectiva do traído que se conduz a narrativa, ainda que algumas vezes esse mesmo traído acabe por tornar-se ele também traidor, vide a narradora de “Herbarium”.

Cabe ainda tratar de um terceiro conto em que a perspectiva é a do garoto e a narrativa também é em terceira pessoa: “História de passarinho”<sup>41</sup>. Há neste conto uma interessante mudança de ponto de vista. Num primeiro momento, trata de um homem que a tudo abandona – casa, emprego, mulher, filho – e some. Ao que tudo indica o fato se deu devido a um pássaro que ele possuía e que foi devorado por um gato durante uma tentativa de fuga. Posteriormente, outros pontos de vista vêm se juntar a este inicial.

---

<sup>40</sup>“Lygia Fagundes Telles”, in: *A posse da terra- escritor brasileiro de hoje*, Cremilda Araújo Medina. SP, Secretaria da Cultura de São Paulo, 1985.

<sup>41</sup> In: *Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles*, op. cit.

O conto organiza-se a partir de pares opostos que revelam opções de vida, valores distintos<sup>42</sup>. O primeiro deles se dá entre marido/mulher. Ele, homem sonhador, dado à leitura. Ela, sempre descontente, a reclamar das coisas que o marido lhe prometera e nunca lhe pudera dar: uma viagem no trem de prata, uma ida a Pocinhos do Rio Verde. As reclamações incessantes da mulher são ouvidas pelo homem sem que este demonstre qualquer reação. Parece um morto vivo. Aparentemente, encontramos frente a mais uma personagem masculina de Lygia Fagundes Telles que será dominada pela feminina.

Tal imagem prevalece também no contato pai/filho, mas agravada pelas acusações do menino: o pai não sabe nada. Fracassado aos olhos da mulher, o homem é também um ignorante aos olhos do filho. No traço do que o garoto considera “saber” aparece a ambição que a mãe cobra do marido: *“Você não sabe nada mesmo, Pai, nem marca de carro, nem marca de cigarro, nem marca de passarinho, você não sabe nada.”*<sup>43</sup>

No terceiro par opositivo, formado pelo homem e pelo pássaro, é que está o nó do conto, é a partir da constatação dessa oposição que os fatos se precipitam e caminham para o desfecho inevitável, já que antes ambos se encontravam na mesma situação e é a fuga frustrada do pássaro que revela ao homem que eles eram opostos – o pássaro ousou fugir. No início, entretanto, tanto homem como pássaro encontram-se “presos”, a ponto de o homem afirmar ao pássaro que se debate na tentativa de fuga que já não há escapatória – *“lá fora é diferente e agora é tarde demais.”*<sup>44</sup> Há na afeição do homem pelo passarinho muito de si mesmo projetado. O pássaro também é feio, “sem marca”, estranho e menosprezado por todos. O pássaro,

---

<sup>42</sup> Note-se a semelhança entre este conto e *O feijão e o sonho*, de Orígenes Lessa. Ambos trabalham com a imagem do homem falido em sua condição de pai de família, propenso ao sonho, enquanto as mulheres ambicionam mais.

<sup>43</sup> “História de passarinho, op. cit., p. 67

<sup>44</sup> idem, p. 67.

assim como o homem, está preso e anseia por liberdade. É a ele mesmo que afirma que já é tarde demais, não ao pássaro.

O homem vive o que, antropológicamente, leva o nome de crise da vida. É para auxiliar a passagem por essas crises e assinalá-las para a comunidade que elas são marcadas por ritos. Assim como a adolescência, momento crise em que o jovem é agregado ao mundo adulto, o fato de encontrar-se vivendo problemas em seu casamento e mesmo em sua família, caracterizam uma crise da vida e levam a personagem do conto a ansiar por uma nova vida, que ela acaba por alcançar quando de sua “fuga”, cumprindo um rito de passagem a outro estágio, o da retomada da liberdade.

Quando os fatos se desencadeiam e o passarinho morre, estranhamente num primeiro e rápido olhar, o homem sorri e ganha coragem para mudar sua vida de rumo. Na verdade, a revelação da morte em fuga daquele ser que ele considerara tão semelhante a si mesmo, revela ao homem a possibilidade de uma nova vida. O homem passa a aceitar a existência da morte enquanto tal e ao lidar com sua existência torna-se suficientemente forte para buscar a liberdade de um novo começo a qualquer custo.

A reviravolta do homem provoca mudanças de perspectiva tanto na mulher como no filho. O homem resgata sua dignidade. A mulher passa a operar o passado e, chorosa, afirma aos vizinhos que ele era “um santo”. Só mesmo a loucura ou a fixação pelo passarinho poderiam explicar aos seus olhos a “perdição” daquele homem tão bom.

Já o filho relembra-se do pai no momento da fuga e percebe o quanto ele lhe pareceu alto, com um andar determinado, um homem forte. Diferentemente da mãe, que luta por dissimular para si mesma as verdadeiras razões que levaram o marido a deixá-la, o garoto compreende e com isso, inicia-se nas questões da vida adulta. De modo semelhante ao que ocorre em “O menino”, passa a identificar-se com o masculino.

Notamos novamente a presença da estrutura ritualística que aqui revela um duplo rito de passagem: o do homem e o do menino. A mulher é a única a não ter nenhum tipo de aprendizado com a partida do marido. Na medida em que nega ou não é capaz de identificar as reais razões que poderiam levar o homem a deixá-la, não compreende a realidade e, portanto, não adquire a experiência que o rito de libertação empreendido pelo marido poderia propiciar-lhe. Tal rito tem como elemento desencadeador a presença do passarinho, que a todos afeta, direta ou indiretamente. À mulher, o pássaro revela o mundo de sonhos em que o marido vive, alheio às necessidades do real. Ao filho, a ignorância e a fraqueza do pai, talvez um certo ciúme por vê-lo dedicar-se tanto ao pequeno ser. Ao homem, o pássaro revela a possibilidade de vida livre.

Esse elemento desencadeador do rito viabiliza o momento liminar, em que todos observam o homem em seus desvelos para com o passarinho e se posicionam de um modo ou de outro frente a ele, inclusive o próprio iniciando, o homem. Todos estranham seu comportamento, notam diferenças nele. Num momento posterior, o de agregação, o homem, já iniciado sobre os perigos da liberdade e seus prazeres, foge, agregando-se não à antiga, mas a uma nova vida. É aí que frustra a expectativa da mulher e do filho que esperavam que ele retomasse sua rotina de homem fraco. Eles não têm consciência do rito pelo qual o homem passou e portanto só podem entender seu comportamento como loucura. Note-se, inclusive, a coerência desse julgamento visto que o iniciando é considerado um misto de sujo e santo, um misto de louco e são e é justamente esta a imagem que se preserva do homem após sua fuga. Ou seja, aos olhos de todos, inclusive da vizinhança, restou o homem enlouquecido que abriu mão de tudo e não o homem renovado, iniciado à liberdade de escolha.

De todos, quem demonstra alguma consciência do que se passou é o garoto que, através do rito do pai, alcança também um primeiro rito seu no

sentido da maturidade. Ao vislumbrar a transformação por que passa o pai, o garoto percebe que as atitudes dele não se encontram no nível da loucura, mas sim do crescimento pessoal. Não é à toa que aos seus olhos ele aparece então como um homem decidido, forte, alto. É nesse momento que o homem torna-se pai de verdade e a partir do resgate de sua dignidade frente ao filho assume a posição de respeito que lhe era de direito: é ele o adulto, o que tem a ensinar, é ele o pai de família, ainda que para demonstrar isso ele tenha que abandonar a casa.

Numa construção extremamente sensível e contida, o conto se dedica à história do homem e acaba revelando o filho. Sem culpas e remorsos, o garoto filia-se ao masculino, compreende as aflições do pai que são reveladas muito sutilmente para que um garoto como ele pudesse percebê-las com clareza antes da partida do pai. Mais do que um legado de abandono, o pai deixa ao filho um legado de livre arbítrio.

A crueldade que o garoto revelava para com o pai, rechaçando-o num processo de auto-afirmação, inclusive da própria relação edipiana com a mãe, desaparece com a descoberta final: o pai é um homem e ele também e isso já não é um problema é, sim, causa de espanto e admiração. O garoto conta à vizinhança o que presenciou da fuga do pai, *“mas não achou importante contar aquela coisa que descobriu de repente: o Pai era um homem alto, nunca tinha reparado antes como ele era alto”*<sup>45</sup>. Sintomaticamente, o garoto esconde dos outros a sua descoberta, protege a figura do pai e a dele mesmo por extensão. Já não importa o que os outros pensam de seu pai e numa certa medida, dele mesmo. Eles agora têm algo que podem compartilhar: são homens.

É importante discutir aqui alguns dos aspectos sociais e individuais que os ritos que presenciamos nesses contos de protagonistas masculinos

---

<sup>45</sup> Idem ibidem, p. 67.

nos revelam. Aqui, mais talvez que nos contos de narradoras, adentramos o universo da traição. Se as narradoras tinham a possibilidade de moldar a matéria narrada a seu gosto, revelando mais o ponto de vista do traído que o do traidor, o mesmo não é possível neste subgrupo em que a narrativa é feita a partir da visão “por detrás”. Aparentemente fria, esta opção narrativa é fundamental para este grupo de contos, já que a visão “por detrás”

*“(...) deve ser perpetuamente mantida por uma imaginação que conserva o outro longe de mim para que eu não me dissolva nele.(...)”<sup>46</sup>*

Se a traição nos contos de narradoras está mais na imaginação das mesmas que nos fatos, visto que o platonismo de seu amor faz com que elas imaginem muito mais do que vivenciem reais situações de relacionamento amoroso, nos contos de protagonistas masculinos a narrativa “por detrás” evidencia que as traições expostas realmente ocorreram. A traição nestes contos parte dos próprios familiares e o distanciamento narrativo que Pouillon expôs faz com que o leitor possa verificá-la sem a desconfiança da indefinição que a colagem à personagem narradora levanta.

É a partir dessa proposição que tanto o menino que presencia a traição da mãe, quanto o garoto que descobre a perda do cachorro, quanto o garoto que presencia a fuga do pai, não são vistos “colados” à narrativa, mas a partir de uma visão distanciada que nos permite conhecer mais que seus desdobramentos internos, seus gestos e atitudes. É assim que presenciemos gestos reveladores, respectivamente: o abraço forte ao pai traído, o choro do órfão, o segredo sobre a descoberta de quem era verdadeiramente o pai, esses gestos alcançam uma simbologia que dispensa palavras, concretizando os desdobramentos interiores que os contos optaram por trabalhar de modo mais distanciado, com a visão “por detrás”.

É outra a perspectiva que nos apresentam essas narrativas de garo-

---

<sup>46</sup> Pouillon, op. cit., p . 68.

tos iniciandos. Eles são frágeis e, a exceção do último, que revela alguma maldade no contato com o pai, inocentes. Já as garotas dos contos anteriormente tratados apresentam desde sempre um fio de malícia ou crueldade que as revela mais aptas à sobrevivência no mundo adulto.

É neste pequeno grupo de contos, exemplos quase que únicos de garotos como personagens no presente narrativo, que podemos vislumbrar uma exposição da alma humana com que a autora trabalha quase que todo o tempo, mas que se evidencia nesses contos com a visão “por detrás”: a fraqueza do ser humano, seus desencontros, sua traição constante, mesmo que involuntária. O uso da visão “por detrás”, em Lygia Fagundes Telles, por exigir a dosagem exata entre o uso do discurso indireto livre e a tomada da voz narrativa por parte do narrador distanciado pode trazer problemas, como em “Biruta”, ou revelar um conto sensível e enxuto, como em “História de passarinho”. Oferece, porém, sempre mais armadilhas que a chamada visão “com”, devido aos caminhos narrativos trilhados pela autora: o da personagem adolescente, o da situação dolorosa e ritual que se impõe a ela, o da família desestruturada que não serve de amparo no momento ritual, o do convívio com a rejeição, entre outros.

Devido tanto à questão ritual exposta nesses contos, repleta de ambigüidades e simbolismos, quanto à imagem da desestruturação familiar, que não apóia o jovem na sua passagem, a visão “com” facilita o jogo entre diferentes pontos de vista e mesmo a preservação máxima do duplo sentido. Já a visão “por detrás” exige do narrador uma isenção que nem sempre se verifica nos contos de Lygia e, dependendo da aderência do narrador à personagem, surgem caminhos mais delimitados e menos abrangentes e ambíguos, como cabe tanto às situações do enredo desses contos quanto ao tratamento dispensado a um rito de passagem.

De certa maneira, é a fraqueza dos garotos que nos abre os olhos para a dissimulação das garotas quase que como condição para a vida em

sociedade. É de idas e vindas entre os contos de iniciandos e iniciandas, de visão “com” e de visão “por detrás” que se constrói a percepção de mundo da autora e se revela ao leitor a descoberta do mundo adulto. Crescer é descobrir maliciosamente a traição, seja a física, seja a dos ideais e valores e aceitar a convivência com ela, seja como traído, seja como traidor.

### **A cumplicidade fundamental – autor e leitor.**

Retomando a questão ritual propriamente dita nos contos trabalhados ao longo deste capítulo, percebemos que a família ocupa lugar determinante nos ritos de passagem da inocência para a experiência. A visão familiar que aparece nesses contos e, inclusive, a visão de família e sociedade que transparece na obra de Lygia nos ajuda a estabelecer que valores os ritos de iniciação, ainda que de modo disperso e não estabelecido socialmente, trazem à tona e mesmo questionam. Além disso, é através da família que o jovem toma seu primeiro contato com a organização social e com os valores da mesma.

De um modo menos explícito que o do conto “Antes do baile verde”, os contos da autora sempre trabalham ritos individuais que se situam numa micro-estrutura, a familiar, e numa macro-estrutura, a social. Enquanto que no conto citado acompanhamos o momento de decisão de Tatisa entre a assistência ao pai e a ida ao baile de carnaval, nos contos deste capítulo o rito não se apresenta de modo tão decisivo, permitindo opções menos radicais por parte do iniciado. Vejamos como isso ocorre.

A situação familiar que se evidencia nos contos em que o iniciando é um adolescente é marcada pela desestruturação. Seja pela traição da mãe, seja pelos problemas de relacionamento marido/mulher, seja pela orfandade, os protagonistas desses contos encontram-se frente a uma família que foge ao esquema marido + mulher + filhos = lar organizado e feliz. Mesmo quando tal situação assim se afigura aos olhos do jovem (vide o conto “O

menino”) não passa de uma ilusão que logo se desfaz, o que ocorria era a incapacidade da compreensão adequada dos fatos, que a iniciação propicia.

Tal traçado familiar funciona como pano de fundo para os ritos a que os iniciandos deverão se submeter e chega muitas vezes a ser o próprio desencadeador dos mesmos. Ao contrário de uma certa imagem de jovem adolescente rebelde e que busca na diferenciação seu lugar de afirmação e construção de identidade, os contos de Lygia denunciam uma estrutura familiar deteriorada e com uma certa dose de hipocrisia que revela ao jovem uma dolorosa verdade: a da falência da organização familiar tradicional. Não é o adolescente que numa atitude ousada rompe as amarras sociais, mas sim a própria estrutura social e familiar que se encarrega de despi-lo de sua inocência.

Assim, esses contos trabalham tanto com a iniciação dos jovens quanto com o questionamento dos valores a que eles estão sendo iniciados. Nos contos em que o julgamento moral fica a cargo do leitor temos os melhores momentos da autora. Naqueles em que se percebe seu olhar perplexo diante de mudanças na sociedade surgem os problemas com as sobras sentimentais que já mencionamos.

Podemos afirmar que estamos, na situação familiar e social que os contos de Lygia evidenciam, frente ao que Victor Turner chamou de “*communitas*”.

Se, segundo o autor, a “*communitas*” surge onde não existe estrutura social e as pessoas passam a não estar mais lado a lado e acima e abaixo e sim umas com as outras, comprovamos ser uma situação de “*communitas*” aquela que é exposta no trato familiar dos contos de Lygia. É o que ocorre, por exemplo, com o menino do conto de mesmo nome. A partir do momento em que ele descobre a traição da mãe, anula-se a autoridade da mesma e ele passa a estar ao lado dela e não abaixo, na estrutura familiar. Passam, momentaneamente, a ter o mesmo saber e o mesmo poder, visto

que qualquer um dos dois poderia revelar a verdade ao pai e desestruturar definitivamente a família. O mesmo se dá no conto “As cerejas”, em que a garota, ao final, encontra-se no mesmo nível que os demais. Sabedora do segredo do primo e da tia, esta desce do pedestal e deixa de ser autoridade para colocar-se no mesmo nível que a sobrinha, manifestando os mesmos desejos que a menina, inclusive.

O estado de marginalidade que se instaura com o rito abrange a micro estrutura familiar, mobilizando-a, ainda que sem ter consciência disto, da mesma maneira que a sociedade primitiva era mobilizada nos ritos individuais. A família e mesmo a sociedade parecem estar imersas no período de margem que diferencia a “*communitas*” da estrutura. Daí o estado de tensão latente nos contos que, de certa forma, se transfere para o leitor. Sempre há algo “fora do comum”, fora da rotina, prestes a ocorrer. Tempo e espaço ganham ares míticos e dentro desses parâmetros a iniciação surge como consequência óbvia. “*Communitas*” e estrutura alternam-se o tempo todo, revelando uma época de transformações e reconfigurações individuais e sociais constantes, já que os ritos flexibilizados permitem um questionamento inexistente nos ritos primitivos.

Lygia Fagundes Telles não se dedica apenas a escrever sobre os delineamentos da passagem ritual da adolescência para a vida adulta, mas sim, ao traçar o pano de fundo de uma sociedade cuja estrutura se esgarça, a revelar os valores em crise de uma época de perda dos valores fundamentais. Diante dessa situação crítica resta ao adolescente constituir sua ética e filiar-se ao conjunto de valores que a ele se apresentem mais efetivos. Um belo exemplo disso temos com a narradora de “As cerejas” e com o garoto de “História de passarinho”.

Nos dois contos os modelos familiares de comportamento são testados e com eles os próprios valores sociais. Tanto a garota que compreende e se inicia na sensualidade das relações pessoais quanto o garoto que per-

cebe a grandeza de tomar o destino nas próprias mãos caminham na contramão da hipocrisia da vida comum, do cotidiano das ambições pequenas e das frases feitas. Eles não querem ser como os modelos mais próximos: a tia moralista ou a mãe frustrada, querem uma visão mais alargada da vida que descobrem a partir de seus ritos pessoais.

Sendo assim, caminham para a reorganização da estrutura que, conforme Turner expõe, é o traçado natural após o momento de questionamento que a “*communitas*” pressupõe. Desse modo, algo que Pierre Clastres<sup>47</sup> apontara como dado negativo da flexibilização dos ritos nas sociedades modernas conhece um novo viés neste grupo de contos de Lygia. Nem sempre o egoísmo representado por Tatisa em “Antes do baile verde” é a opção do iniciando. Muitas vezes ele poderá lutar contra a hipocrisia que a sociedade e a estrutura familiar tentam lhe imputar, ainda que em outras ocasiões, como em “O menino”, ele se veja eticamente impedido de tomar a decisão que consideraria mais acertada. Lygia age não só como “testemunha” de seu tempo, como costuma afirmar, mas também e, principalmente, como questionadora do mesmo. Não é apenas o iniciado que deve aceitar e/ou questionar a sociedade em que ingressa, mas ela mesma é revista por ele.

É, portanto, numa dimensão individualizada, mas sem furtar-se aos elementos sociais que compõem tal individualidade, que a autora trabalha com os ritos de passagem nos contos em que as personagens são adolescentes, fornecendo, como já afirmamos, duas perspectivas que se cruzam e se completam – a do protagonista narrador e a do protagonista apenas personagem. Em ambos os grupos de contos há um fator que caracteriza mais profundamente a obra da autora e que é responsável por evidenciar ao nível

---

<sup>47</sup> Verificar nossos apontamentos sobre o conto “Antes do baile verde” e o texto “Da tortura nas sociedades primitivas”, de Pierre Clastres, na Introdução.

da forma o que a questão dos ritos de passagem evidencia ao nível do conteúdo: o fluxo de consciência.

No fluxo de consciência

*“A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas (...) é essencial para o processo moderno(...)”*<sup>48</sup>

Assim, segundo Auerbach, o processo narrativo moderno caracteriza-se por uma valorização dos processos internos das personagens em oposição aos “grandes golpes do destino”, aos fatos propriamente externos que constituíam as narrativas tradicionais. Esse voltar-se internamente à personagem alia-se a uma outra questão da escrita moderna: a diferenciação entre tempo cronológico e tempo psicológico. A narrativa moderna dedica-se mais ao estudo da personagens e suas perscrutações interiores, ao tempo de sua consciência, sem, no entanto, deixar de evidenciar com isso acontecimentos externos. O que ocorre é que a personagem passa a ser o centro da narrativa e não os fatos. Pode-se, com isso, valorizar ações cotidianas que não poderiam em princípio caracterizar-se como desencadeadoras de enredo e que são elevadas a primeiro plano modernamente.

Na literatura de Lygia Fagundes Telles, do mesmo modo que o mundo é apreendido por fragmentos já que nos encontramos frente a uma sociedade em processo de questionamento de valores e, por isso mesmo, de certa maneira “desconstruída”, o discurso narrativo fragmenta-se e exige do leitor a reconstrução do mesmo. A “*communitas*” é reorganizada por este em seu caminho rumo a uma nova estrutura. Se na sociedade primitiva havia um senso de continuidade e mesmo de inteireza que era preservado através dos processos rituais, o jovem da sociedade moderna depara-se, quando do seu ingresso à vida adulta, com os fragmentos de valores que

---

<sup>48</sup> Erich Auerbach. “A meia marrom” in: *Mimesis*, SP, Perspectiva, 1987, 2ª edição revisada.

restaram a essa sociedade em crise. O que é revelado nos ritos de passagem que acompanhamos enquanto leitores nos contos de Lygia é reafirmado pelo modo como se dá a narrativa dessa passagem.

Lygia Fagundes Telles faz um uso quase que contínuo das possibilidades do fluxo de consciência, valorizando os questionamentos internos das personagens mesmo quando sua opção é pela narrativa em terceira pessoa, distanciada. A narração, nesses contos, acontece de modo a fornecer a voz narrativa às personagens em momentos cruciais dos contos, retomando-a quando lhe convém. Tal recurso nos revela tanto os tranSES rituais da narradora de "Herbarium" quanto o desgosto do garoto dividido entre a mãe e o filme em "O menino".

Há no uso do fluxo de consciência por parte da autora uma peculiaridade. Diferentemente de outros autores que levaram tal recurso aos extremos de suas possibilidades, Lygia faz um uso mais contido e cerebral do mesmo. Seus contos trabalham tanto com o discurso indireto livre quanto com o fluxo de consciência e muitas vezes o limiar que os diferencia é bastante tênue. Tecnicamente, o discurso indireto livre dá a voz à personagem sem perder-se no discurso do outro, ocorre uma ambigüidade de vozes narrativas. O discurso indireto livre é mais uma tipologia de discurso, enquanto que o fluxo de consciência é um estilo narrativo. Nele, acompanhamos o pulsar da consciência da personagem, do mesmo modo um pouco desordenado em que ela se apresenta à própria personagem.

Nesse jogo ambíguo e indefinido entre o que realmente constitui o fluxo de consciência nos contos de Lygia, cumpre ressaltar que dificilmente a voz narrativa abandona a personagem em suas divagações internas. A presença do narrador se faz sentir quase sempre, impossibilitando que o leitor se perca junto às personagens no quebra-cabeças difuso da memória. Para a autora é relevante acompanhar o pulsar da consciência da personagem, mas sem perder de vista os dados concretos que balizam a narrativa. O

leitor deve ser capaz de identificar as relações entre fatos e a reflexão dos mesmos na consciência da personagem e através dos indícios complementares de ambos remontar o texto na leitura, atribuindo-lhe sentido.

Esse uso do fluxo de consciência por parte de Lygia revela uma questão fundamental para a real compreensão do processo de escrita da autora: a questão das relações que se estabelecem e se subentendem em seus contos entre narrador, matéria narrada e leitor.

Peter Brooks, em seu texto “Constructions psychanalytiques et narratives”<sup>49</sup> trata da relação entre narrador e leitor numa perspectiva que vê na leitura um aspecto ritual e uma perda de inocência. Para ele

*“Le lecteur, lui, est doublement victime de la ruse, car il a dû écouter en voyeur – si je puis dire – et subir la contamination du récit.”<sup>50</sup>*

Não há leitura sem contaminação, não há contato com a matéria narrada sem perda de inocência, segundo o autor. Para efetivar tal contaminação, estabelece-se no momento da leitura uma relação entre leitor e narrador que é semelhante ao processo freudiano de análise<sup>51</sup>. A recuperação do paciente no processo de psicanálise se dará na medida em que for recuperada uma história “viva, mas enterrada”. Através do processo de transferência, o paciente nos dá uma nova versão de uma história antiga, um texto paralelo. Assim como o paciente, o leitor pode intervir e tornar dialógico o texto.

Outro ponto importante é o de que a “verdade” em si não importa, mas sim aquilo que leitor e paciente classificam como tal. Freud afirma que

---

<sup>49</sup> Peter Brooks, in: Poétique, n° 61, fevereiro de 1985.

<sup>50</sup> Idem., p. 64.

<sup>51</sup> Freud, op. cit., p. 83.

*“(...) não deve ser considerado como tal senão aquilo que o indivíduo nos relata, fazendo abstração de tudo aquilo que ele mesmo tenha esquecido ou deformado em suas lembranças.”<sup>52</sup>*

A difícil fronteira entre verdade e mentira e mesmo a necessidade de fazer com que o paciente traga ao nível consciente aquilo que repudia e concentra reprimido são temas de discussão do psicanalista austríaco ao tratar da neurose<sup>53</sup>. Mais que a real narração dos fatos traumáticos, importa trazer à consciência a verdade dos fatos a partir do ponto de vista do paciente.

Se o modelo de que Peter Brooks partiu para suas reflexões sobre leitura foi o modelo da transferência, é fácil imaginar porque a idéia de “verdade absoluta” sobre um texto literário fica descartada pelo autor. Para Peter Brooks, o que importa é observar como se constrói de maneira dialógica o discurso narrativo. Nessa tarefa, resta ao leitor a construção de um discurso subliminar que reconstrua o conto na mesma medida em que o paciente reconstrói seu trauma. Tanto em um quanto em outro caso não há o perigo de uma leitura equivocada, já que tanto leitor quanto paciente jamais aceitarão uma história que não seja a sua.

Ainda segundo Peter Brooks

*“(...) Si lire, c’est en partie combler les lacunes du texte, construire à partir des fragments une totalité, le succès de la lecture se juge non pas dans le “oui” du lecteur – son assentiment au sens du texte – mais plutôt dans la création du réseau sémiotique le plus étendu et le plus complexe possible. (...)”<sup>54</sup>*

Nessa recomposição de fragmentos a fim de construir uma totalidade

---

<sup>52</sup> No original em espanhol: “No debe ser considerado como tal sino lo que el sujeto nos relata, haciendo abstracción de todo aquello que él mismo há podido olvidar o deformar en su recuerdo”. Op. cit., p. 83.

<sup>53</sup> Conferir as discussões sobre verdade e mentira no processo psicanalítico e a tarefa do psicanalista nas páginas 384-6, op. cit.

<sup>54</sup> Peter Brooks, op. cit., p. 69.

sua, o leitor demonstra sua competência narrativa, abarcando uma rede que se forma a partir do texto escrito mais os textos que ele produz em sua leitura. Para o sucesso de tal realização, a verossimilhança é determinante, pois uma característica da Modernidade é a necessidade do convencimento. Nesse sentido é pertinente a opção pela narrativa em primeira pessoa nos contos de Lygia Fagundes Telles, em que a noção de verdade e de memória se entrelaçam e formam um todo enevoadado pelo fantástico, chegando em alguns casos à distorção; assim como a opção complementar pelo fluxo de consciência nos contos que aparentemente poderiam apresentar-se como mais “realistas”. Tais opções não se vinculam a uma abordagem pretensamente mais verdadeira dos fatos narrados, mas exploram os limites dessa realidade. As incertezas e ambigüidades unidas ao uso da primeira pessoa e do fluxo de consciência impedem que tais narrativas rompam com a verossimilhança.

O trabalho tanto do analista quanto do leitor é reescrever a lógica da narrativa, enquanto que o da crítica é questionar como se pode construir uma lógica para o saber adquirido na leitura e se há a possibilidade de uma solução para o mesmo, ou seja, um caminho interpretativo coerente. Assim, a intenção do texto literário é sair à caça de uma realidade modificada, o subtexto. É como se todo conto contasse algo que se encontra por trás de si mesmo, cujo sentido só podemos vislumbrar na apreensão coerente do todo e de seu subtexto.

No conto “O menino”, por exemplo, mais do que a história do garoto e de sua ida ao cinema com a mãe, ele nos revela a luta velada que se trava entre três homens por uma mulher e como a descoberta da traição pode causar a revisão do passado e seu ajuste ao presente: o menino torna-se homem. Também no conto “As cerejas” descobrimos que não se trata da história de amor entre primos adolescentes, mas sim a história da descoberta da sensualidade de ambos a partir do contato com uma tia enigmática.

Dessa maneira, o conto é muito freqüentemente a evocação de ausências, de fingimentos que tomam o lugar de cenas perdidas de um passado que só se pode recuperar a partir do preenchimento das lacunas durante o processo de leitura. Na mesma medida em que o neurótico substitui o trauma pela doença, a história “verdadeira” do conto aparece substituída por uma ficção, através da projeção.

As personagens que narram tornam suas as histórias vividas e nesse sentido não importa separar verdade/mentira/imaginação. O que importa é como a personagem recupera sua história e, numa perspectiva complementar, como o leitor recupera e torna sua essa história, num processo de iniciação às artimanhas da literatura.

Voltando aos contos de narração em primeira pessoa, vale dizer que fica em um segundo plano descobrir se o primo de “Herbarium” morreu realmente ou não, ou se, em “As formigas”, estas realmente agiram daquele modo humanizado, atormentando propositadamente as garotas. O importante é como tais personagens recuperam seu rito e como transformam em sua história aquela vivida anteriormente. O presente narrativo fecha o ciclo, pois ao mesmo tempo em que apresenta ao leitor a perspectiva da personagem acerca de sua experiência iniciatória, obriga o leitor a participar da narratividade, completando lacunas, construindo o subtexto e numa certa medida, assim como as personagens femininas, “entendendo” o que estava oculto, adquirindo malícia.

Ao mesmo tempo em que as personagens revelam e constroem seu passado e sua história, o leitor é levado a iniciar-se, já que possui papel fundamental na reconstrução do texto durante a leitura. Como afirma Pouillon ao tratar da visão “por detrás”

*“Quando declaramos que as visões do romancista e do leitor devem superpor-se, não estamos pretendendo afirmar que eles devem ver as*

*mesmas coisas, mas apenas que devem assumir a mesma atitude, embora isso possa conduzi-los a resultados diferentes.(...)*<sup>55</sup>

A palavra-chave aqui é atitude. Embora a afirmação de Pouillon se refira aos textos com a visão “por detrás”, pois é neles que a aderência entre leitor e autor se faz premente, nos contos de Lygia ela cabe também àqueles em que a visão é “com”. Iniciar-se nas questões que a autora nos propõe em seus textos é firmar um pacto com o narrador, seja ele personagem ou não e, construindo o subtexto, filiar-se ao ponto de vista exposto ou dele distanciar-se. Sempre, porém, com a mesma atitude.

As iniciações a que Lygia submete personagens e leitores apontam para as descobertas da vida adulta e encontram-se numa perspectiva de certo modo catastrófica<sup>56</sup>. Parece não haver recompensas para a maturidade a não ser o próprio reconhecimento social enquanto adulto. Dos vários ritos que compõem o quadro de transformações por que passa o iniciado, a autora opta por aquele que se apresenta aos olhos do leitor como o mais intenso e doloroso.

Durante toda a vida tomamos contato com situações novas que nos exigem revisões de valores e novos posicionamentos. Dentre elas há as mais e as menos agradáveis. Assim como nas sociedades primitivas, o contato com experiências novas que iniciem à perda são os mais dolorosos. Iniciar-se à morte e à rejeição é mais difícil que iniciar-se à chegada do primeiro filho ou ao casamento, por exemplo. Se o conto é uma estrutura condensada que faz um recorte significativo de uma dada realidade, a escolha efetuada pela autora dos ritos por que passam seus iniciados revela quais são os que, do seu ponto de vista, determinam a pertença ao mundo adulto – os ritos de passagem que revelam perdas, que se situam na fronteira ambígua de vida/morte/renascimento.

---

<sup>55</sup> Jean Pouillon, op. cit., p. 71-2.

<sup>56</sup> Tal pensamento será mais desenvolvido no capítulo 3 e na Conclusão.

Contrariamente a uma opção que revelasse ganhos, como a aquisição do saber, com a escola, a configuração de uma amizade ou o nascimento de um filho, a autora nos põe face a perdas mais ou menos intensas, mas sempre pungentes na medida em que encerram os momentos de solidão e reavaliação do “eu”. Descobrir-se traído, rejeitado, é descobrir-se solitário e frágil. É a partir de tal descoberta que os iniciandos são obrigados a tornar-se mais fortes e dissimulados, numa tentativa de superar fraquezas. Como iniciados eles sabem e com a experiência adquirida no rito tornam-se mais aptos para enfrentar as questões da vida adulta. Nessa perspectiva, o rito de passagem, mesmo difícil e doloroso, liberta. A liberdade pode custar a vida, como reconhece o homem de “História de passarinho”, mas iniciar-se é sempre, de certa maneira, escapar ao embate ritual entre vida e morte e aceitar a existência e a possibilidade latente desta última. A lição é difícil e o caminho para que o leitor a apreenda é muitas vezes doloroso. Só na atitude cúmplice da leitura e na construção do subtexto é que o leitor iniciado chega até ela e completa o seu rito de passagem.

## Capítulo 2

### A obsessão narrativa: o labirinto da liminaridade

Me vejo dividida em duas, eu e a outra que se fragmentou e que está tentando agora unir os pedaços do que foi um todo e se repartiu. Pergunto se seria isso a loucura. Essa impossibilidade de ordenar o que se desordenou.

*(A disciplina do amor, p. 148)*

O estado de marginalidade que caracteriza um dos momentos dos ritos de passagem pode se estender além deste se o rito posterior de agregação não for empreendido com sucesso. Assim, além dos casos em que alguém se torna marginal devido à crise de vivência racial dupla, como ocorre no conto “O espartilho”, há casos em que, devido a algum problema enfrentado durante a execução do rito iniciatório, o sujeito torna-se um prisioneiro da passagem, convivendo indefinidamente com o estado de liminaridade ou margem.

Neste capítulo abordaremos os ritos de passagem a partir desta outra perspectiva – a perspectiva da personagem que se recorda, muitas vezes obsessivamente, de momentos marcantes de sua adolescência dos quais não consegue se libertar ou encontra dificuldades para tanto. Se, aparentemente, os ritos de passagem teriam sua importância diminuída neste segundo grupo de contos, em que as personagens são adultas e virtualmente iniciadas, verificamos que, pelo contrário, eles são decisivos para que compreendamos a fundo os motivadores das ações e das fixações dessas mesmas personagens.

Dividiremos nosso estudo em duas etapas: o estudo dos prisioneiros da passagem e o estudo daqueles que, no processo de narrativa, libertam-se dessa prisão.

### **Os prisioneiros da passagem**

O ser marginal pode aparecer “*onde quer que haja transições culturais e conflitos culturais*”<sup>1</sup>, afirma Stonequist. A abrangência de tal definição torna possível estendê-la ao iniciando que não cumpre seu rito iniciatório. Como já afirmamos em outro momento, todo iniciando passa por uma etapa

---

<sup>1</sup> Stonequist, op. ci., p. 35.

de separação de seu grupo e cultura iniciais para que, após o período de marginalidade e a execução de seu rito de passagem, possa agregar-se à nova vida. Durante o período em que se encontra como marginal, o iniciando pertence a dois mundos – o adulto e o infantil ou, generalizando a afirmativa aos ritos todos, o mundo do saber e o da inocência.

Para libertar-se da ambigüidade que caracteriza o período de margem e ser um membro de sua sociedade, o iniciando deve submeter-se a provas, deve superar seu rito e, conseqüentemente, ser aceito como novo integrante da comunidade. Se, devido a qualquer problema nesse trajeto, o iniciando não conseguir cumprir seu rito ou superá-lo, torna-se um escravo da passagem, ou seja, um ser marginal em sua sociedade.

Florestan Fernandes aborda o problema da marginalidade entre os índios bororo ao tratar do caso de Tiago Marques Aipobureu. Segundo ele

*“(...) o homem marginal defronta-se com um problema: deve escolher entre padrões incompatíveis uma solução conveniente.(...) Emoções e sentimentos se combatem, conhecimentos e valores adquiridos anteriormente entram em conflito com novos sentimentos ou valores.”<sup>2</sup>*

O homem marginal já não pode renunciar aos aprendizados que tiveram início juntamente com seu rito, mas ao mesmo tempo não é aceito como uma autoridade, alguém que provou sua possibilidade de agregar-se à nova realidade a que foi introduzido. Não há volta e as portas à sua frente se fecham. Tal crise psíquica dura enquanto o ajustamento não se processa. A superação é possível, mas muitas vezes difícil.

Enquanto dura o período de marginalidade, o sujeito torna-se supersensível e extremamente consciente de sua situação. Com isso, torna-se possível a convivência entre sentimentos contraditórios como o de inferioridade e o de superioridade, o de ser sujo ou santo. Afinal, o marginal carrega

---

<sup>2</sup> “Tiago Marques Aipobureu: um bororo marginal”. In: *Mudanças sociais no Brasil*. SP, Difusão Européia do Livro, 1ª edição.

consigo as características do iniciando, visto não ter completado a iniciação.

No caso das sociedades primitivas, como ocorre no exemplo estudado por Florestan, o índio marginal não consegue sua agregação social por não conseguir executar provas que são encaradas como essenciais no cumprimento de ritos de passagem. Tiago estudou na Europa, demonstra erudição, mas ao tentar agregar-se à sua sociedade, a bororo, é visto como incapaz, já que não consegue realizar as tarefas que dele se esperam, como a caça. É bom frisar que a escolha pela vida na tribo foi pessoal e espontânea. Mas a partir do momento em que ele retorna a ela, já não é um noviço e não consegue tornar-se um verdadeiro bororo. Os conhecimentos que ele tem a oferecer à tribo não são de grande valia a ela e o que a tribo exige dele faz com que ele seja humilhado, devido a não revelar as qualidades que se esperam. Em outros casos, o iniciando não se vê capaz de cumprir os ritos, muitos deles dolorosos, próximos da tortura, como assinala Pierre Clastres e com isso é condenado à marginalidade devido à sua covardia.

Ao marcar a lei nos corpos de seus iniciados, a sociedade primitiva exige deles um comprometimento integral com ela. Não há lugar para questionamentos ou para pontos de vista diferenciados, como o que o índio Tiago traz juntamente com sua experiência estrangeira. As palavras de ordem são aceitação e igualdade. Não há lugar para exceções nessas sociedades que Clastres denomina sociedades “*sem Estado, contra o Estado*”<sup>3</sup>.

Como afirma Renato Queiroz, “*é preciso passar para permanecer*”.<sup>4</sup> Se o rito não é completo, ou seja, se a passagem não se concretiza, o ser dissolve-se no limbo da marginalização, não permanece nem cá nem lá, está em constante inadequação social.

---

<sup>3</sup> Pierre Clastres, op. cit., idem, p. 130.

<sup>4</sup> “Matraga, seu pai, seu filho”. In: Imaginário nº 3. USP, 1996, p. 206.

Se nos ritos de iniciação das sociedades primitivas o que estava envolvido era não só o corpo, mas principalmente a identidade do iniciando, seu lugar social, tal situação transposta para as sociedades modernas cria essencialmente um problema de identidade do "eu".

A adaptação e a conseqüente flexibilização dos ritos elevou as crises daqueles que não concretizam a passagem ao nível das crises psicológicas e individuais que a psicanálise se encarregou de estudar no nosso tempo. Embora o marginal da sociedade moderna também acabe por ser rejeitado pela mesma, as razões de sua crise e de sua rejeição têm suas raízes muito mais nele próprio que na sociedade como um todo. O único caminho a seguir, e isso o aproxima do marginal primitivo, é superar a crise da liminaridade através da complementação da passagem que, assim como o próprio rito, se ocorria de modo mais concreto anteriormente, ocorrerá de modo mais subjetivo e mesmo dispersivo modernamente.

Desse modo, um iniciando que falhe num rito que se espera dele socialmente, como a entrada na faculdade, terá que ingressar de outro modo na convivência adulta e social, seja prestando novamente o exame, seja procurando um trabalho. Enquanto permanecer decidindo o rumo a tomar e na espera de tal decisão, permanecerá como marginal. Muitas vezes a necessidade de optar e a pressão sobre o jovem causarão uma crise psíquica, típica da marginalidade. O caminho para a superação desta depende apenas do jovem e de sua escolha pessoal, embora nem sempre ele possa trilhar os caminhos escolhidos. É a resolução psicológica que determina o final da crise.

A maior parte das personagens adultas de Lygia Fagundes Telles é marginal. Vivenciando as tramas de seus contos surgem seres que rememoram, por vezes de modo eventual, por vezes de modo obsessivo, seu rito de ingresso na vida adulta, o qual não conseguem esquecer ou abandonar.

Para tratar dessa diversidade de experiências e das obsessões a que ficam submetidas tais personagens, a autora se utiliza de recursos narrativos também diversificados. Há narrativas em primeira e em terceira pessoa, há o uso do fluxo de consciência para retratar principalmente o delírio obsessivo das personagens, há personagens femininas e masculinas abordando diferentes aspectos de sua prisão à passagem.

Trataremos primeiramente do grupo de contos em que a personagem permanece como prisioneira da passagem e, no item subsequente, do grupo de contos em que a personagem realiza a passagem e se liberta.

A não realização da passagem faz com que, além do problema da convivência com a marginalidade social, a personagem atravesse problemas de ordem pessoal. Nos contos que estudaremos aqui, tais problemas geram a obsessão, que pode aparecer sozinha ou somada, em algumas narrativas, à inveja, à loucura ou mesmo à preguiça.

A inveja entre irmãos, como aponta Guillermo de la Cruz Coronado<sup>5</sup>, remonta à questão bíblica da disputa entre Caim e Abel e é sob essa perspectiva que o autor estuda o conto "Verde lagarto amarelo"<sup>6</sup>. O primeiro sentimento a relacionar irmãos foi a inveja, antes do amor ou da amizade.

Tanto no conto de Lygia quanto na Bíblia o invejoso é o irmão mais velho, Rodolfo, e o invejado o mais novo, Eduardo. O conto é narrado em primeira pessoa por Rodolfo, o que leva o leitor a acompanhar e compartilhar com este as razões que o levam a invejar o irmão e, a partir da força desse sentimento, odiá-lo. Rodolfo é gordo, sua muito, vive modestamente como um escritor menor. O irmão é bonito, magro, casou-se com Ofélia, mulher que, percebemos através de pistas semeadas ao longo do texto, foi alvo do amor de ambos. A visita de Eduardo perturba Rodolfo, ainda mais porque ele chega com uma novidade, uma surpresa. Nada que venha de

---

<sup>5</sup> "O ódio caímico em Lygia e Unamuno" in: Letras de hoje nº 11, março de 1973.

<sup>6</sup> In: *Antes do baile verde*, , op. cit.

Eduardo pode surpreender positivamente o irmão, que sofre com a simples presença do outro.

O irmão esteve presente em todos os ritos de crescimento e iniciação de Rodolfo e fez com que este não conseguisse concretizar nenhum deles, permanecendo como um marginal, como sua opção de vida revela: mantém-se alheio ao convívio social, arredio, sem um relacionamento amoroso. Com sua profissão é que se comunica, de modo canhestro, furtando-se a contatos mais amplos: *“Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra o seu caminho.”*<sup>7</sup>

Eduardo, por seu turno, devota grande amor ao irmão e o admira: *“desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor.”*<sup>8</sup> A configuração da relação de ambos faz com que Rodolfo estabeleça com o irmão um exercício de masoquismo e sadismo. Encontrar o irmão é estar armado, preparado para a defesa ou para o ataque, é sofrer e se achar merecedor disso, devido à inveja, ou imputar sofrimento ao outro. Já Eduardo, inocente diante do irmão, não se dá conta dos sofrimentos que causa e busca insistentemente sua companhia, chegando mesmo a seguir os passos do irmão mais velho, a tê-lo como modelo.

É na infância que estão não só os primórdios da inveja fraternal, como também o primeiro rito a que Rodolfo foi submetido e não pode completar. A mãe que sempre, no ponto de vista de Rodolfo, se devotara ao irmão mais novo, está à beira da morte e é a ele que o pai revela essa trágica notícia, seguida de um pedido *“Só eu e você sabemos. Ela desconfia mas de jeito nenhum quer que seu irmãozinho saiba, está entendendo?”*<sup>9</sup> De posse da informação, tudo que ele deseja é receber um pouco de carinho ao invés de

---

<sup>7</sup>Idem, p. 29.

<sup>8</sup> Idem, ibidem, p. 29.

<sup>9</sup> Idem, ibidem, p. 30.

pedidos para que siga o regime ou corra menos, já que sua tanto. Mas a mãe só tem olhos para Eduardo.

Convivendo até a morte da mãe com a rejeição, ele não cumpre este primeiro rito de ingresso à vida adulta, superando a morte dela. Prova disso é tanto a persistência da inveja, que desapareceria caso ele superasse o “favoritismo” do irmão, quanto os sonhos sintomáticos que tem com a mãe. Neles, Rodolfo é magro e valsa com a mãe. Essa imagem alentadora é interrompida pelo suor que começa a escorrer, transformando o sonho em pesadelo. Volta à tona um trauma infantil: *“Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais.”*<sup>10</sup> A cor do lagarto que dá título ao conto é a mesma do suor, mas invertida – amarelo-verde.

Num outro rito por que passou durante a infância, que para ele *“foi só sofrimento”*, ele chega a desejar a eliminação do rival, para apossar-se, assim, do amor da mãe. Numa briga que o irmão arruma, não intervém em princípio, mas, depois, desespera-se e vai em busca do irmão: “eu o queria vivo”. Quando, porém, dedica-se a imaginar a briga, introduz em seu delírio um canivete que transforma o que poderia ser uma simples briga de moleques numa briga fatal. É quando sua imaginação permite que ele se deixe levar sem culpas pelo seu desejo: a morte do irmão.

Sua introdução à vida adulta inicia-se com ritos de morte: a morte da mãe, que ele não aceita, mas não pode impedir, e a do irmão, que ele deseja, mas não pode nem mesmo tolerar tal pensamento. Rodolfo convive com a imaturidade. Não aceitar a morte da mãe sem que esta demonstre carinho por ele e não saber lidar com a inveja pelo irmão, transformam-no num ser sem lugar na família e, já adulto, na sociedade. O pai, que poderia auxiliá-lo, inclusive dedicando-lhe afeto, é mais um dos dependentes do amor da mulher. Sem ela, também se sentirá perdido e incapaz de enxergar

---

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

os problemas do filho e dedicar-se a resolvê-los. Só resta o próprio Eduardo, mas Rodolfo não pode aceitar o amor de quem tão ardentemente inveja e odeia.

Um outro rito que compõe a passagem à vida adulta de Rodolfo é o do relacionamento amoroso e aqui, novamente, os irmãos “disputam” o amor de uma mesma mulher: Ofélia. Esta casa-se com Eduardo, deixando Rodolfo exposto novamente à rejeição, embora desta vez ela demonstre carinho por ele, o que leva o casal a escolhê-lo para padrinho do filho que Ofélia espera. Mais uma vez Rodolfo sofre e recalca seus sentimentos com ironia: *“Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era amável? Um casal amabilíssimo.”*<sup>11</sup> O rito que ingressaria Rodolfo na vida adulta definitivamente, por tornar-se ele mesmo responsável por outro, pai, ele o exercerá através do filho do irmão, apadrinhando-o. Rodolfo segue como um marginal, sem ocupar o lugar social que almeja, prejudicado por seus traumas de infância.

Não é à toa que na partilha dos bens maternos, com ambos já adultos, ele, que se negava a ficar com qualquer coisa que pertencera à mãe, para aplacar a ira do irmão que não entendia como ele poderia abrir mão de bens que pertenciam também a ele, aceita ficar com as xícaras de café de porcelana, deixando todo o resto como presente de casamento para o irmão. Sentindo-se como um marginal, um enjeitado, ele só poderia aceitar um presente como esse, acessório, circunstancial.

O único meio que Rodolfo desenvolveu para poder conviver com a rejeição e a marginalidade foi a escrita. Mais uma vez a vivência marginal traz a sensibilidade e esta, o pendor para as artes. É na escrita e no contato disperso com o público através dela que ele cria sua identidade, ainda que parcialmente. Nem essa escapatória parece lhe restar no final do conto,

---

<sup>11</sup> Idem, ibidem, p. 28. Note-se a semelhança entre esse trecho e o estilo irônico de Machado de Assis, o que nos remete ao romance *Esau e Jacó*, em que o autor trabalha temática semelhante à do conto.

quando ele adivinha a surpresa que o irmão lhe trouxera. Seguindo os passos do irmão e modelo, Eduardo também escrevera um livro. Atormentado pela idéia de que tudo que o irmão faz é perfeito e, portanto, melhor que o que ele próprio faz, Rodolfo sente-se roubado no que lhe resta: o público. A rejeição, reiterada com insistência em sua infância, conforme acompanhamos através de suas lembranças, impede-o de se furtar a mais este sofrimento, não é à toa que sente seu coração *“se fechar como uma concha.”*

Conforme indiciam tanto o título do conto quanto o seu final, Rodolfo seguirá seu caminho de homem marginal. A inveja do irmão ganha agora mais uma razão de ser: a escrita. Por outro lado, Rodolfo não consegue libertar-se da imagem da mãe e, maltratando o irmão, livrar-se deste e de seu amor. A todo momento recorda-se desta pedindo a ele que não faça o irmão sofrer. Não seria possível, assim, externar seus sentimentos e no embate que se sucederia completar a passagem, enfrentar seus problemas de infância e ingressar definitivamente na vida adulta. Contrariamente a isso, Rodolfo continua sendo o verde lagarto amarelo do título, que se oculta aqui e ali, como fazia na infância a fim de que o irmão o esquecesse por alguns instantes e o deixasse em paz. Assim como o lagarto, Rodolfo é um ser ambíguo, indefinido, um marginal. Não tem posição definida, mascara-se e adapta-se na medida do possível às situações sociais que lhe são impostas. Acabará por ser padrinho do sobrinho, mesmo rejeitando a idéia, acabará por incentivar o irmão na escrita, mesmo sem suportar isso.

Cumprir tocar em dois pontos antes de encerrar nossa abordagem do conto. O primeiro é que a escolha narrativa da autora, utilizando idas e vindas entre momentos marcantes da infância e momentos do presente narrativo, é fundamental para caracterizar o modo como a inveja atravança, sejam os ritos de iniciação da personagem seja sua vida atual, compondo o painel de marginalidade e obsessão a que esta se vê condenada. O segundo é que há um aspecto metalingüístico importante neste conto. O desejo

de buscar a escrita “até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto”<sup>12</sup>, de atingir o âmago, parece ser o objetivo tanto de Rodolfo como da autora. Com tal propósito, revirar as memórias de um homem atormentado, remexendo em seu baú de lembranças assim como o faz com outras personagens<sup>13</sup>, é ingressar no universo tanto da marginalidade como da obsessão, que acompanha de certa maneira o homem moderno. Partindo da vida adulta para desnudar os traumas infantis, nesse sentido agem tanto o narrador quanto Lygia.

O embate com as palavras pertence tanto à personagem quanto à própria autora, que busca o âmago das emoções e das situações limites. Os quadros que traça, principalmente das personagens prisioneiras da passagem, revelam tanto a obsessão individual das mesmas quanto a obsessão narrativa da autora, em busca de um paraíso perdido na infância e que a cada conto se delinea e almeja sua descrição perfeita, o casamento ideal entre forma e conteúdo.

É através da loucura que algumas personagens de Lygia vão conseguir escapar momentaneamente dessa prisão que a marginalidade lhes imputa, para aprisionar-se a esse universo paralelo em que o louco habita. O conto que demonstra essa realidade de modo mais incisivo é “WM”<sup>14</sup>. A narrativa em primeira pessoa torna ainda mais difusos os fatos que o leitor acompanha na visão “com” a personagem.

Nessa história com muitos e diferentes pontos de vista acerca da loucura, acompanhamos a história de Wlado e de sua irmã Wanda cuja mãe, Webe, é atriz. Os “ws” se multiplicam, seja no médico de Wlado, doutor Webe, seja no nome da tartaruga, Wamusa, seja nos “ms” que Wanda desenha ao contrário para que Wlado aprenda os “ws”. A idéia de complementa-

---

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 22.

<sup>13</sup> Entre elas vale lembrar a narradora de “Papoulas em feltro negro”, conto trabalhado na Introdução e que parece aliar a obsessão da marginalidade à mania de perseguição.

<sup>14</sup> In: *Seminário dos ratos*. Op. cit.

ridade está presente nessas letras tanto quanto na relação entre o irmão e a irmã que se bastam e se ajudam, já que a mãe está sempre muito ocupada.

No momento inicial do conto, Wlado encontra-se com o doutor Werebe para perguntar sobre o estado de Wanda e reconstitui sua infância: a forte presença da irmã a educá-lo, quase que como uma substituta da mãe, a doença e a crise por que passa a irmã na infância, as sucessivas crises da mãe, atriz egocêntrica sempre em busca da perfeição, insatisfeita.

Segundo o relato de Wlado, a mãe ignora a filha, provavelmente por esta, já desenvolvida, colocá-la frente ao envelhecimento que chega. Surge então a compulsão da irmã, que a tudo marca com seqüências de wm. O garoto segue protegendo a irmã e assume frente ao psicólogo do colégio a compulsão quando esta se revela nos livros escolares.

Só no meio do conto é que as lembranças do narrador chegam à vida adulta e surge então a revelação da mãe – Wanda morrera faz tempo, mas Wlado insiste em ignorar. Para ele, quem tem problemas é a mãe, já envelhecida e senil. Quando conhece num prostíbulo uma mestiça, Wing, ele se apaixona. Mas não consegue esquecer a irmã, que certamente não suportaria, em sua opinião, a presença da outra.

Com a morte da mãe a situação se agrava e a irmã, que parecera estar feliz com o amor de Wlado, é acusada por ele de ter tatuado nos bicos dos seios de Wing um w e um m, respectivamente. Ele avisa a amada para não abrir a porta para Wanda, mesmo que ela implora. Nada adianta e o conto termina com Wlado encontrando a amada morta e procurando o doutor, como o início já mostrara.

Tudo indica que, com a morte da irmã, o rapaz desenvolveu sua personalidade, como modo de se proteger dos desamparos da mãe, como forma de lidar com a solidão. Seu rito de ingresso na vida adulta foi marcado pela morte traumática da irmã que representou, além do confronto com a morte, a perda de seu alento. Da incapacidade de lidar com essas

SPD / FFLCH / USP

emoções é que se desenvolve o apego à irmã, representada pela imagem que lhe ficará mais profunda e que simboliza justamente essa fusão de contrários: w, complementares e opostos assim como Wlado e a personalidade da irmã morta, o masculino e o feminino. O garoto inverte a realidade e passa a ser ele o responsável por cuidar da irmã, contrariamente ao que acontecia quando esta era viva.

Descobrimos os índices de loucura através de frases de terceiros que, ao narrador, carecem de sentido. Ele parece ignorar tanto a fala da mãe que afirma que Wanda morrera há tempos, quanto a fala de Wing: *“fomos nós dois ao homem das tatuagens”*.<sup>15</sup> O médico, sabiamente, responsabiliza Wanda e Wlado pelos “problemas” causados: *“Aqui ela não será maltratada, ele disse. Nem você.”*<sup>16</sup> Ambos precisam de tratamento pois as duas personalidades compõem uma só – a identidade fraturada dele.

Como marginal que se torna, Wlado permanece alternando momentos de sanidade e loucura e em suas crises volta o antigo problema, seu rito não superado. É na obsessão pela passagem que se encontram as raízes da loucura simbolizada nas letras que se sucedem e no w, letra incomum que parece marcar a família como a personagem que marca freneticamente tanto objetos como pessoas.

Interessante notar que o conto se constrói sobre a fragmentação de imagens, de pontos de vista e de identidades. As imagens de infância recebem um corte após a morte da irmã e a partir daí se confundem de tal modo que dificultam a identificação do que realmente aconteceu e do que faz parte da loucura. Como indício temos apenas os wms que parecem representar sempre um momento de crise da personagem, vide que eles surgem quando a irmã morre e se exacerbam quando da morte, talvez por suicídio, da mãe. Do mesmo modo os pontos de vista se fragmentam no conto como

---

<sup>15</sup> Idem, ibidem, p. 70.

<sup>16</sup> Idem, ibidem, p. 71.

se o leitor continuasse a acompanhar Wanda de ponta cabeça, a indicar que um w é apenas um m invertido. Juntando as informações dispersas, afinal é ele o narrador, é que se compõe o mosaico da loucura e dos limites desta. Por fim, a dificuldade de composição da identidade de Wlado está diretamente relacionada à profissão da mãe, atriz, que vive de encarnar personagens e livrar-se delas, fragmentando seu próprio “eu” a ponto de, na velhice, só se sentir feliz ao recompor o mesmo, escrevendo suas memórias, ritualizando desse modo seu passado.

A culpa aparece como marca determinante para a prisão da personagem ao seu rito de iniciação, quando da morte da irmã. Assim como muitas crianças parecem sentir-se responsáveis pelos problemas dos pais, como ocorre nos divórcios, por exemplo, Wlado parece sentir-se responsável pela morte da irmã, que ele não compreende e, protegendo-se, nega. Essa é a forma que ele encontra para mantê-la viva. Do mesmo modo quando a mãe morre e surge a desconfiança do suicídio, ele reage negando seu envolvimento e possível responsabilidade sobre aquele ato e transfere tudo a Wanda, que acaba por matar Wing. Com o assassinato desta, Wlado finalmente concretiza a si mesmo o que até então permanecera recalcado: a culpa em relação a perdas. Agora ele é culpado e responsável pela morte de Wing, seja por ter, no seu delírio, encoberto os atos criminosos da irmã, seja por ter consciência de sua participação direta nos mesmos.

Neste conto a obsessão é levada aos seus limites, como simbolizam as letras que contaminam todo o texto e com isso é que se chega ao tema da loucura. A obsessão narrativa demonstra que muitas personagens, se não encontrarem uma válvula de escape para seus momentos de passagem não completada, podem adentrar o universo da loucura, como ocorre com Wlado.

Aqui, como no conto anterior, a busca pela perfeição é um dos marcos da obsessão narrativa. Tanto a profissão de escritor quanto a de atriz

exigem a busca da perfeita transposição de idéias, seja na atuação, seja na escrita. E Wlado, assim como a mãe, acaba buscando a perfeição que a complementaridade do w e do m representam, numa ambigüidade que o ser marginal traz em si, numa espécie de ying e yang, masculino e feminino, loucura e sanidade. Novamente a autora, em sua busca de perfeição narrativa, casa forma e conteúdo e entrega-se ao trabalho com a obsessão que marca a marginalidade da personagem central.

Há muitos contos de Lygia que trabalham com a obsessão de cuja extrapolação de limites deriva a loucura. É o caso de “A caçada”, de “A janela”, de “Os objetos”<sup>17</sup>, entre outros. Prosseguiremos, no entanto, abordando aqueles contos em que o limite entre sanidade e loucura permanece nos níveis da obsessão e é essa que ganha relevo, por demonstrarem mais efetivamente essa estreita fronteira e a ambigüidade em que permanece imerso o homem marginal.

Em “Apenas um saxofone”<sup>18</sup>, por exemplo, a narradora inicia seu relato deixando-se levar aos poucos por lembranças dolorosas de um amor verdadeiro e perdido. O mote “*onde agora? Onde?*” será repetido ao longo do texto numa tentativa de reinstaurar um tempo de completude e serenidade, impossível no presente narrativo.

A narradora se enamorara de um músico de jazz na juventude, mas por não conseguir viver com ele, devido à sua falta de ambição e seu jeito desapegado de viver, submeteu-o a provas sucessivas, no início simples provas de amor que depois se tornaram materiais e que culminaram com a exigência do sacrifício da própria vida do amado. No presente narrativo ela é uma prostituta rica que vive numa casa “pretensiosa”, tem um amante jovem que lhe dá gozo, um velho rico que lhe sustenta, mas lhe falta o essencial: o amor que traz de volta sua juventude.

---

<sup>17</sup> Os três contos encontram-se em: *Antes do baile verde*, op. cit.

<sup>18</sup> In: *Antes do baile verde*, op. cit.

Os índices da obsessão são muitos. Há aqueles que ela elenca sucessivamente e que se referem à sua riqueza: tapete persa, lareira, inúmeros empregados, iate, casaco de vison, coroa de diamantes, rubi, piano de cauda, gato siamês, chácara com piscina, caviar etc. A maior parte deles aponta para a ostentação, como ela mesma reconhece, já que não há nada que a ligue ao gato a não ser o seu pedigree e o piano permanece mudo, visto que ela não toca, ele é mais um objeto de exibição de uma época em que era “chique” ter um piano de cauda na sala. Assim também não parece obter prazer com o quadro que mandou pintar de si em que se vê como na juventude, mas apenas contemplar com certo masoquismo a imagem de beleza e energia que se perdeu com a expulsão de seu amado.

Contrapostos a tais índices aparecem os que representam o outro tempo, aquele em que, pobre e feliz, vivia com seu saxofonista. Os objetos simples, mas repletos de sentido contrapõem-se ao momento atual de ostentação: as inúmeras gravuras da Virgem de Fra Angelico, as paredes do quarto forradas de estopa, a música do saxofone. O essencial foi substituído pelo acessório e, dessa forma, por mais abundantes que sejam os objetos, não preenchem o vazio interior da personagem. Como ela mesma afirma, *“Ele era a minha juventude mas naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber, fica tudo natural como o dia que sucede à noite, como o sol, a lua, eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar.”*<sup>19</sup>

A obsessão em contrapor os dois momentos se manifesta através da obsessão maior que rege o conto: a obsessão por lembrar-se e buscar reconstituir um tempo que não volta. A impossibilidade de crença num passado reconstrutor da antiga ordem de coisas, a consciência da não reversibilidade do tempo, aprisionam a mulher ao seu rito de passagem. Apesar

---

<sup>19</sup> Idem, p. 41.

disso, a única saída para aliviar a dor que sente é tentar, através do mote que é semeado ao longo do texto: "Onde agora?", buscar momentos de satisfação através da memória que, por breves instantes, traz de volta a plenitude daquela época.

A jovem que fora criada num orfanato, experimentando a rejeição, encontrou naquele saxofonista a expressão mais pura de amor. A vida com ele era como a música do sax, misto de improviso, de criatividade e de amor profundo. Ao negar-se a compartilhar essa vida com ele e pedir pela imolação desse sentimento, ela julgou poder livrar-se dele e da necessidade de compartilhar a vida com ele e com isso ter de abrir mão de seus sonhos ambiciosos. Ocorre, porém, o contrário. Na medida em que não cumpre seu rito de ingresso na vida adulta, enfrentando os problemas de relacionamento e superando-os com o outro e não através da eliminação do outro, ela se furta ao processo de maturidade e se torna prisioneira de seu rito de passagem. Aos quarenta e quatro anos, continua imatura como na juventude, ostentando riqueza na tentativa de livrar-se da culpa, ou ao menos justificá-la. Nos momentos em que se permite levar-se pela recordações é que se sente inteira, para fragmentar-se novamente quanto volta à consciência de seus atos. Se ela era a fonte de inspiração musical para seu amado, descobre tarde demais que ele também era a sua música, a sua alegria de viver.

A não superação de seu rito de passagem, seja na infância de abandono, que lhe exigiu na juventude uma necessidade de segurança a todo custo, seja no amor do músico, que lhe oferecia segurança emocional, mas não econômica, transformou-a num ser marginal. O pensamento anterior de que a riqueza bastaria é substituído pela busca do conhecimento superficial, mas agora com a clareza de que não passa de um paliativo.

O jazz do saxofonista, capaz de enternecer e falar de Deus, da infância e de um amor que era também sexo vivo contagia o conto, que segue

semeado por motes e improvisos, como é típico nessa música. Da mesma maneira, a figura do saxofonista que se delineia no relato da mulher é também a tradicional: o improvisador autodidata, pouco ambicioso, a que apenas o instrumento basta. Segundo François Billard

*“(...) o jazz nunca foi um domínio indicado para fazer fortuna. Ele é de certa forma, o primo pobre da música popular americana, e só os bluesmen podem gabar-se de terem sido mais pobres.”<sup>20</sup>*

A riqueza do músico encontrava-se na sua musa, o que ele demonstra ao “batizá-la” na praia quando descobre que ela não cumprira esse rito. O nome escolhido por ele é Luisiana, estado americano em que fica a cidade berço do jazz, New Orleans. Sua vida deriva de sua música e sua música de seu amor. Vender essa música, como ela tanto almeja, seria, para ele, vender a própria amada. É nesse sentido que ela pressente que a única solução para o impasse amoroso de ambos é pedir-lhe que saia e se mate, já que de outro modo ela não suportaria viver e ele acabaria por morrer de qualquer modo, diante de sua negação. A busca metafísica do jazzista se contrapõe à busca material da mulher. Enquanto até o fim a maior ambição dele foi poder ouvir Ravel e Debussy e compor sua música livremente, sem exigências comerciais, ela, mesmo tendo aulas de filosofia, não consegue entregar-se à abstração do conhecimento e só poderia terminar suas aulas entregando-se ao jovem professor, a quem ela chama Xenofonte. Se ele não conseguiu vender a sua música e a ela mesma, ela se vende o tempo todo, seja para o amante rico, seja para o humilde professor que lhe suscita pena.

Também a imagem de músico autodestrutivo é comum no meio jazzístico. Segundo Joachim Berendt

*“Vários músicos de jazz morreram muito cedo. Parece que a intensi-*

---

<sup>20</sup> François Billard. *No mundo do jazz*. SP, Companhia das Letras e Círculo do Livro, 1990; p. 136.

*dade de engajamento que o jazz solicita de seus músicos, particularmente dos mais criativos, é muito maior que em qualquer outra atividade artística.(...)Curioso é notar também que quando um desses músicos morre sempre deixa uma obra completa e bem acabada.*<sup>21</sup>

Ao mesmo tempo em que o jazzman entregou-se à destruição pelo apego à sua arte e ao seu amor, fonte de inspiração, a mulher parece herdar um pouco dessa postura, visto que, após alcançar os objetivos materiais que lhe fornecem a segurança que almejou, entrega-se ao rito de rememoração que, por não lhe apresentar possibilidade de superação de seu estado marginal, acaba contribuindo para sua autodestruição, para sua perda de interesse pela vida. Uma das heranças de sua marginalidade é o apego obsessivo ao passado e, conseqüentemente, a negação do presente e de qualquer proposição de futuro.

O “apenas” que acompanha o saxofone no título do texto mascara a realidade, em que este assume papel fundamental. O saxofone é o símbolo de tudo o que o amor da juventude pode construir e transformar em música, em deleite. Ouvir novamente essa música seria o mesmo que recuperar o paraíso perdido desse amor. Mas a música não é qualquer uma, é o jazz, música de improvisos e incertezas que, só agora rica e confortavelmente instalada, a narradora é capaz de compreender. A segurança material já não é suficiente.

O binômio espiritualidade/materialidade marca todo o texto, seja nas oposições entre as casas do passado e do presente, seja nas ambições do músico e de Luisiana, seja nas cobranças que ela lhe fazia e que culminaram com a morte dele: exposição em situações públicas, brincos, vestidos novos, idas a restaurantes, sua vida. Do mesmo modo, é por não superar as questões estritamente materiais e ingressar nas emoções do espírito que ela não empreende seu rito de passagem.

---

<sup>21</sup> Joachim Berendt. *O jazz do rag ao rock*. SP, Editora Perspectiva, sem data; p. 49.

O conto apresenta uma estrutura ritualística um pouco diversa da que vimos no capítulo um. Aqui, presenciamos não a rememoração do rito e sua atualização no presente narrativo, mas sim, a tentativa da personagem de reconstruir seu passado de modo a superar a marginalidade. Através de uma estrutura ritualística, Luisiana intenta presentificar a passagem e vivenciar a antiga completude ainda que por breves instantes. A personagem intenta encontrar modos de lidar com a culpa pela morte do amado.

No início do conto, prepara-se para o momento ritual: encontra-se isolada, despediu todos os empregados. Dá continuidade à sua “cerimônia particular” usando como mote para a lembrança a saudade do jazz “*onde agora? Onde?*”. O uísque serve como apaziguador da consciência e amortecedor dos sentidos. É assim, nessa situação propícia ao rito, numa espécie de transe, que ela se desvencilha de sua consciência e momentaneamente se vê livre das culpas do presente. Prossegue relembrando seu passado ao mesmo tempo em que o contrapõe ao presente. Atualizar seu rito de ingresso na maturidade é o único meio de recompor sua identidade e poder, então, deixar de ser uma prisioneira da passagem. Devido à gravidade de seus atos no passado, porém, ela pode livrar-se apenas por alguns instantes da culpa e da obsessão trazidas pelo rito não concluído. O corte abrupto do final do conto indicia isso – a morte do jazzman, assim como a morte de seu amor e de sua juventude, é irreparável e impossibilita a conclusão da passagem.

A escolha de Lygia para tratar da obsessão trazida pela marginalidade mais uma vez é uma escolha pela arte. O músico que ama sem limites o jazz e sua inspiradora é a imagem da busca da arte em sua representação mais perfeita e metafísica. Mesmo a prostituta Luisiana tem como a marca a entrega, o colocar-se nas situações fingindo ser algo que não é, sentir algo que não sente. Só com o músico foi sincera, com os demais, atua. A sensibilidade que não demonstrara no passado, demonstra ao ansiar ardente-

mente não pela volta material do amado, mas pela audição da música do saxofone. Ela pressente que o som encantatório do jazz poderia concluir sua passagem, aliviar sua culpa.

Tanto o rito que a narrativa presentifica quanto a música de jazz que o simboliza trazem a certeza que acompanha a sociedade moderna: não é possível reviver o passado, assim como não é possível ouvir duas vezes de modo igual uma composição do saxofonista. Este estava preparado para o rito de entrega sem limites, para a troca amorosa e cumpriu seu rito, ainda que de modo trágico. Já Luisiana segue no presente com vistas à reconstituição do passado, prisioneira de um tempo que caminha linearmente e a impede de recompor sua passagem ou mesmo modificá-la.

Sua consciência seguirá fragmentada e obsessiva, a purgar a culpa pela destruição do outro e de si mesma através do outro. Numa idéia que é bastante cara a Lygia, os atos que suas personagens imputam aos outros acabam sempre por afetá-las, direta ou indiretamente. Por outro lado, apesar de toda a frustração que a exposição dessa relação amorosa tematiza, resta neste conto, assim como em outros, uma mensagem de que a procura pelo outro vale a pena e de que se deve “colher o dia”. Na tristeza da mulher que se vê solitária, envelhecendo sem amor, há uma proposição de que se deve aproveitar a completude enquanto esta é viável, justamente por ser tão frágil e passageira<sup>22</sup>. Assim como a amargurada narradora de “Senhor diretor”<sup>23</sup>, a protagonista de “Apenas um saxofone” indica que a única felicidade do ser humano é aproveitar o dia, a felicidade, pois o controle do tempo nos escapa, como que a nos lembrar da fugacidade da vida e do amor.

---

<sup>22</sup> É interessante citar as observações de Elza Wagner ao tratar da descrença afetiva das personagens de Lygia: “(...) embora o presente não ofereça (...) nada de gratificante, elas não perdem as ‘esperanças’ de encontrar uma saída (...) elas sabem ou pressentem, que ‘as coisas vão melhorar’ ou que, pelo menos, sua experiência lhes trouxe amadurecimento, ‘sabedoria de vida’, no mínimo, a consciência de seus próprios erros.” Elza Wagner. Op. cit., p. 33. Cremos que, no conto em questão, é justamente a clareza da gravidade de seus erros no passado que permitem a leitura de sua história como uma mensagem de “*carpe diem*”, deve-se aproveitar o momento enquanto é possível, já que nem sempre se pode recuperá-lo, conforme se vê no conto.

<sup>23</sup> In: *O seminário dos ratos*, op. cit.

Para finalizar nosso estudo sobre as personagens que permanecem, já adultas e virtualmente iniciadas, obcecadas pela passagem, resta tratar de um conto fundamental, “Gaby”<sup>24</sup>. Este foi publicado inicialmente numa antologia sobre os sete pecados capitais e tematiza a preguiça.

A personagem que dá nome ao conto é um homem preguiçoso que se recusa a encarar as responsabilidades da vida adulta. Tem por amante uma mulher bem mais velha, com idade para ser sua avó e, por namorada, Mariana, uma mulher que exige dele atitudes: um emprego, casamento, filhos. Apesar de amá-la e desejar conquistá-la de modo definitivo, Gaby se sente totalmente incapaz de qualquer ação, mesmo a de terminar alguns quadros para sua primeira exposição. Às cobranças que os que o cercam – inclusive o garçom de seu bar habitual – lhe fazem, justifica-se com a afirmativa de que é um artista, um contemplativo.

Às ações do conto no presente narrativo, geralmente diálogos entrecortados, mesclam-se memórias da infância. Se elas, em princípio, eram boas – os carinhos da mãe, a proteção do lar – tornam-se dolorosas quando ele se lembra do momento em que, para escapar de uma bronca do pai devido ao seu péssimo boletim denunciou a mãe, que saíra com um amante.

Nessa atitude de Gaby há mais do que o desejo de esconder o seu fracasso escolar da ira do pai. Há uma certa vingança em relação à mãe, que o deixara exposto às cobranças paternas e também o ciúme por sentir-se ele também traído por ela com o amante. Sua relação edipiana com a mãe, que se evidenciava na relação harmoniosa de ambos, sofre a interferência de um terceiro, que “rouba” a mãe do menino<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Inicialmente publicando em: *Os sete pecados capitais*. RJ, Civilização brasileira, 1954. A edição que estamos utilizando, no entanto está em: *A estrutura da bolha de sabão*. RJ, Nova Fronteira, 2ª edição revista, 1995. Vale assinalar que o conto “Verde lagarto amarelo”, sobre a inveja, era o que a autora intentava utilizar para a antologia, mas visto que o tema já havia sido escolhido por outro autor, optou pela preguiça.

<sup>25</sup> Note que, diferentemente do garoto do conto “O menino”, Gaby delata a mãe, transferindo ao pai a responsabilidade de se posicionar frente ao fato. Quando as atitudes deste chegam às últimas consequências, chico-

Podemos perceber desde já como surgem com destaque a figura materna e a busca do paraíso perdido da infância no conto. Gaby se nega a crescer, valorizando, já adulto, os mimos que recebia ainda menino. Tal valorização relaciona-se também com o tema do conto, a preguiça. O par opositivo preguiça/energia encontra apenas Gaby como representante da primeira, contra todas as outras personagens que realizam algo: a babá que dele cuidava; a mãe que parte em busca de liberdade; Mariana que busca um marido trabalhador; o pai que suporta com dignidade a velhice e a doença; a amante que o sustenta para ter amor; o garçom que lhe serve.

A autora reitera à exaustão os índices da preguiça de Gaby: ele fala tudo pela metade<sup>26</sup>, “almeja” uma vida de bactéria, só pinta natureza-morta, considera o sexo cansativo, deseja Mariana muda e analfabeta (para não precisar responder a ela), sonha com um gênio que lhe termine os quadros, entre tantos outros. Tais índices podem ser divididos entre aqueles que são mais práticos, como a preguiça de terminar um quadro, mesmo de natureza-morta, que ele considera mais simples pois não é preciso lidar com modelos, e aqueles que representam seu ideal de vida: um gênio que comande sua vida, viva por ele, uma mulher que não lhe exija nada. Há ainda aqueles que apontam para o trauma infantil da delação da mãe: evita visitar o pai.

Quanto à energia, vem associada quase que o tempo todo a Mariana. Gaby a caracteriza como um general, um almirante, como uma espartana, precisa como um relógio. É ela quem insiste para que ele busque um emprego, procurando alguns e sugerindo outros, enquanto ele rechaça a todos, dizendo que a velha não suportaria um rompimento e, selando assim, o fim

---

teando a mãe, a culpa assola o garoto. Note-se também que o garoto que parecia abobado, desligado, “sabe” do caso da mãe, enquanto o pai, tão poderoso, o desconhece. Há um embate surdo entre os limites da inocência infantil e a valorização do saber no conto.

<sup>26</sup> O próprio nome da personagem encontra-se dividido, diminuído, como mais um índice de sua preguiça. Os títulos dos contos deste item, inclusive, condensam de certo modo significante e significado, como na escrita poética.

do romance entre ambos. Além disso, diferentemente da mãe e da amante, Mariana se nega a ceder aos seus caprichos.

A preguiça de Gaby está diretamente associada a uma dificuldade sua em tomar atitudes, seguir como um adulto. Ele permanece sem responsabilidades, sendo mimado por uma mulher que a ele se afigura como uma “mãe”: incentiva sua carreira, insiste para que ele não trabalhe e se dedique à sua arte. Na idéia de artista contemplativo, Gaby esconde seu medo de encarar a vida de frente, de tomar decisões que possam trazer conseqüências não só a ele.

O seu processo de amadurecimento, seu rito de ingresso na vida adulta foi acelerado com a partida da mãe. Toda a atmosfera de segurança que o cercava, com a presença da mãe e da babá a mimá-lo e confortá-lo, conhecem a sua ruína quando ele delata a mãe. O pai segue sombrio e praticamente abandona o garoto à sua sorte, como denuncia o boletim que ninguém mais lembrou de assinar ou pedir para ver. O modo como se deu seu ingresso na vida adulta fez de Gaby um prisioneiro da passagem. Ao invés de se tornar um adulto, responsável e senhor de suas atitudes, o garoto se retrai, inseguro, e demonstra, já adulto, não ter completado a passagem, não ter conseguido agregar-se à sociedade, permanece como um ser marginal. Nem a pintura, que poderia ser um caminho artístico de superação de seu trauma, ele consegue levar adiante. Parece se penitenciar da culpa para com a mãe purgando-a com uma outra mulher, a velha de quem é amante e que ele não suporta ver chorar, embora não demonstre nenhum carinho sincero por ela.

Na medida em que a mãe sumiu no mundo, *“Milhares de pessoas desaparecem por ano. Por dia.”*<sup>27</sup>, Gaby não tem como retomar seu rito de passagem e, assim, livrar-se da culpa e da obsessão que o acompanham e

---

<sup>27</sup> “Gaby”, op. cit., p. 175.

entravam sua vida. Embora a mãe o tenha perdoado de imediato: “*Não foi por mal, hein, Gabyzinho? Vamos, nenê, vai com a Babá que preciso falar com o papai.*”<sup>28</sup>, ele tem consciência dos fatos que se desencadearam a partir de seu ato, principalmente porque a mãe o abandonou. Sua única forma de consolo é a lembrança do paraíso infantil, época em que pai e mãe viviam felizes e ele sonhava que ambos envelheceriam juntos e tranquilos. Essa é, inclusive, uma das razões pelas quais não consegue visitar o pai. Este se encontra abandonado, numa triste situação, bem diferente daquela que o filho sonhara e, na mesma medida, destruíra com sua atitude. É certo que Gaby tenta transferir ao pai a responsabilidade do fim do casamento: “*Mania de fidelidade. Honra. O pai devia saber que mulheres assim agitadas não podem mesmo ser fiéis. Enfim. Ela desaparecera. Completamente.*”<sup>29</sup> Devido ao trauma de iniciação, Gaby permanece na liminaridade, prolonga atitudes adolescentes e continua num processo de desvalorização do pai, questionando a ele e a seus conhecimentos: “*Tirar diploma.(...) O pai tirara vários. Cursos mil. E agora lá estava jogado na cama de uma pensão vagabunda. Tanta ambição.*”<sup>30</sup> Embora no fim do período ainda almeje tirar um dia o pai da pensão, segue questionando seus valores e suas ambições, sem chegar a constituir os seus próprios. Diferentemente do grupo de contos em que os adolescentes se iniciam e nesse caminho constroem sua ética, ainda que contraposta à familiar, os marginais quase sempre são incapazes de superar a fase anterior, de questionamento e crítica.

O que Gaby sonhara para os pais transfere, em certa medida, para ele e Mariana, a ponto de, quando esta põe um fim à relação, ser este seu pesar: “*Não mais envelheceriam juntos, Mariana e ele.*”<sup>31</sup> Intenta com tal atitude, tentar de algum modo reconstruir seu paraíso infantil de inocência,

---

<sup>28</sup> Idem, p. 167.

<sup>29</sup> Idem, p. 175.

<sup>30</sup> Idem, p. 146.

<sup>31</sup> Idem, ibidem, p. 165.

mas mostra-se incapaz de levar tal intenção às vias de fato. Falta-lhe ação, sobra-lhe preguiça ou, mais acertadamente para este caso, segurança para agir e se responsabilizar por seus atos.

Gaby, assim como outras personagens de Lygia, vive imerso na temporalidade.

*“(...) todas as personagens de LFT (...) Não se livram da memória, do passado, das coisas antigas que se entranham no presente, do ontem que está no hoje e de uma espécie de gosto pelo fracasso que fica pela impossibilidade de fazer parar a roda do tempo e começar tudo de novo.”<sup>32</sup>*

A citação encaixa-se com perfeição no conto “Gaby”. Este, como um ser marginal, desejaria interromper a linearidade do tempo e reviver o passado de modo diverso. Diante da impossibilidade de tal ato, revive o momento de passagem exaustivamente, num alívio momentâneo que logo traz de volta a culpa, num processo circular.

Na forma como a autora organiza a longa narrativa, as constantes re-iterações da preguiça de Gaby influenciam o conteúdo do texto. A descrição da tediosa rotina da personagem conduzem a uma leitura aflita, que espera em algum momento por um desenlace, o que se frustra no conto. Para conduzir as idas e vindas entre o passado e o presente narrativo, o fluxo de consciência é usado com maestria. Acompanhamos o tempo todo Gaby em suas divagações e, mais que isso, acompanhamos o pulsar de sua consciência. Algumas palavras-chaves funcionam de modo a estabelecer relações entre a memória da personagem e sua situação atual.

Na conversa com o garçom no bar, que abre o conto, em vários instantes as cobranças deste lembram a Gaby as solicitações de Mariana. Quando o garçom lhe pergunta o que ele pinta e ele afirma “só *natureza-morta*”, Gaby se imagina pintando a velha morta, para então lembrar que

---

<sup>32</sup> In: *Literatura comentada – LFT*. Op. cit., p. 102-3.

tanto a velha quando Mariana querem sua exposição. Até a mosca que xereta em seu copo lembra-lhe da amada: *“Quer saber do que se trata. Parecida com a Mariana.”*<sup>33</sup> Em outro momento, quando o garçom lhe conta sobre o enredo de um filme, ele imagina se a velha agiria do mesmo modo, matando o amante, no caso ele, se ele a abandonasse.

Em outros trechos, é a própria seqüência de pensamentos de Gaby que o conduz a lembranças, quase sempre da infância e da mãe. Numa delas, o comentário sobre a chuva traz lembranças da mãe o acalentando quando mostrava medo de raios. Em outra, ao se lembrar que a mãe *“gostava de falar em iguarias finas”*, lembra-se desta chegando em casa, pouco depois de ele a haver delatado, graciosa. Ou então, o choro da velha lembra-lhe o choro da mãe, o que ele não pode suportar e logo lhe pede que pare.

O fluxo de consciência, no conto, é determinante para dar ao leitor a dimensão da culpa que cerca Gaby e seu passado. Como um ser marginal, Gaby não escapa da obsessão pelo rito incompleto de entrada na vida adulta e segue nesse lugar deslocado, com excesso de planos para o futuro e sonhos e poucas atitudes concretas. Ao acompanhar a consciência de Gaby, a autora consegue também alinhar o conto, bastante longo, proporcionando-lhe densidade. O conto não é uma longa sucessão de fatos, como seu tamanho poderia indicar. Remete-se a poucos fatos, mas traduz a consciência da personagem acerca deles, suas inseguranças, incertezas e culpas. O tempo psicológico é o elemento fundamental deste conto para criar a espessura psicológica de Gaby. Como afirma Pouillon:

*“O conto é uma simples narrativa na qual o primeiro lugar cabe à ação; por certo, a psicologia não fica forçosamente ausente, e os contos*

---

<sup>33</sup> “Gaby”, op. cit., p. 154.

*visam muitas vezes a um significado que cabe ao leitor descobrir(...) incita o leitor a “ler entre as linhas”.(...)”<sup>34</sup>*

Diferentemente do romance, o conto, como discute Pouillon, encontra maiores dificuldades para trabalhar a espessura psicológica de suas personagens. Um dos caminhos trilhados no conto moderno foi o dessa busca de densidade psicológica e do tratamento diferenciado do tempo, numa perspectiva menos cronológica. Com esse fim, Lygia, conforme afirmamos anteriormente, utiliza discursos em seus textos que variam do discurso indireto livre ao fluxo de consciência. A escolha no conto “Gaby” é por este último pois ele auxilia na construção do aspecto contingente do tempo, essencial para desvendar as relações psicológicas da personagem. O tempo é revelado em sua duração, assim como a consciência de Gaby é revelada no seu pulsar, nas idas e vindas de sua obsessão. A longa duração do conto e a reiteração da obsessão de Gaby por sua infância revelam ao leitor que sua crise não é circunstancial, mas que ela o acompanha todo o tempo.

Desse modo, lidar com a obsessão a que as personagens marginais estão submetidas é desvendar o tempo e a consciência das mesmas em sua relação com este. Se o tempo ainda fosse considerado como mágico e, portanto, reversível, haveria a possibilidade de superar o rito incompleto. Como o pensamento moderno eliminou tal possibilidade, é essencial que se possa acompanhar os desdobramentos da consciência desses seres que parecem condenados a um círculo infernal de lembranças que, apenas em instantes furtivos, podem esquecer – quando recuperam os momentos de completude que alguns deles viveram na infância.

Na visão ritual e também na visão de Lygia, as passagens para as diferentes etapas da vida exigem ritos que as delimitem e superações constantes. A vida adulta relaciona-se tanto ao futuro, quanto ao passado, em que se deram os fatos essenciais ao amadurecimento e à constituição

---

<sup>34</sup> Pouillon, op. cit., p. 16-7.

da ética social e à configuração da identidade individual. Quando algo impede esse curso normal também estamos diante de ausências, como as que presenciamos no capítulo um. Os contos de personagens marginais nos revelam por detrás dos fatos aparentes as verdadeiras histórias: de inveja fraternal, de dupla personalidade e indefinição sexual, de assassinato, de delação que destrói a relação mãe-filho.

Este grupo de personagens marginais de Lygia não se mostrou capaz de se agregar ao todo social, convivendo individual e indefinidamente com a crise psíquica que a marginalidade detonou. Se a passagem não se concretiza, tais personagens continuam sem lugar social. As moscas remetem à marginalidade. Aparecem em diferentes momentos do conto "Gaby" representando a improdutividade da personagem, aproximando-se dos marginais, que não constróem algo que a sociedade encare positivamente. Diferentemente das abelhas, que produzem seu mel, as moscas permanecem voando de um lado para outro, desafiando o conceito social de produção, sem um ideal a alcançar. O agravante é que enquanto as moscas obedecem a um padrão "social", os marginais parecem incapazes de buscar esse padrão ou mesmo de aceitá-lo como seu, seguem como párias.

### **A narrativa e o rito - a libertação dos marginais.**

Se o tempo é um dos aspectos determinantes para o aprisionamento do marginal ao seu momento de passagem, levando-o à obsessão, o caminho de libertação deve ocorrer encontrando-se meios de se lidar diferentemente com a questão temporal.

Portanto, cumpre abordar a questão do tempo e o tratamento que a mesma vem recebendo na literatura moderna. A questão da duração do tempo, de que tratamos abreviadamente acima, é fundamental e recebeu

atenção de três estudiosos do tempo na literatura: Meyerhoff, Pouillon e Mendilow<sup>35</sup>.

A duração do tempo está diretamente relacionada com a percepção individual do tempo pelo homem e também se constitui em um problema central a ser trabalhado na literatura. A nossa percepção do outro se dá na medida em que percebemos um ser que dura no tempo, ou seja, um ser composto por sua temporalidade. Uma série de momentos fragmentários e descontínuos não chega a constituir uma existência. É também através da duração de algumas funções no tempo que percebemos nosso próprio “eu” e não apenas a “outrem”. Modernamente, e como vimos nos contos de Lygia no item anterior, a duração levou a uma nova concepção de enredo e estrutura, fazendo com que o tempo coberto pelo romance e mesmo pelo conto fosse diminuído e ao mesmo tempo se expandisse a duração psicológica das personagens.

A experiência recebe também atenção especial por parte dos três estudiosos, já que a própria leitura é vista como a experimentação de emoções e vivências. Para Pouillon, o objetivo do romance, que poderia valer como sua definição, é a expressão de uma experiência com o auxílio de uma história.<sup>36</sup> Mendilow aborda a necessidade da literatura moderna de se preocupar em transmitir as experiências não verbais e verbalizá-las, usando artifícios como o fluxo de consciência.

A base do tratamento da experiência e do tempo na literatura de Lygia Fagundes Telles é rito. É através dele que a autora expõe experiências de suas personagens, seus momentos iniciatórios. É também através da repetição de um mesmo tempo, obsessivo, que ela mostra a não concretização

---

<sup>35</sup> Jean Pouillon, *O tempo no romance*. op. cit.; Hans meyerhoff, *O tempo na literatura*, op. cit. e Adam Abraham Mendilow, *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972, Trad. Flávio W. de Aguiar. Cumpre ressaltar que para seu trabalho todos os autores partiram do tratamento “bergsoniano” da literatura, no sentido de analisar o tempo como um dado imediato da consciência e não como é observado, por exemplo, na Física.

<sup>36</sup> Pouillon, op. cit, p. 194.

do rito e da experiência, ainda que a inocência não possa ser reconstituída, assim como o tempo passado, instituindo a marginalidade. Se o tempo é um problema na literatura, é através dos aspectos ritualísticos que autora o trabalho, instituindo um tempo que já não é o tempo da velocidade, como Meyerhoff afirmou ser característica do tempo moderno.

As personagens de Lygia seguem com a mesma sensação que parece ser o paradoxo da duração, segundo Pouillon:

*“(...) ela dura, como indica a palavra, mas só depois de ter durado me é dado senti-la; é somente depois de morto o tempo que chego a perceber que ele esteve vivo.”<sup>37</sup>*

A temporalidade obsessiva em que está imersa a personagem de “Apenas um saxofone” faz com que ela se dê conta desse aspecto do tempo, ela chega a observar que só depois de não mais ter o saxofonista é que percebe que ele era sua juventude. Essa parece ser uma lição que é passada principalmente pelas personagens marginais de Lygia: é preciso conhecer o tempo, aproveitá-lo. A dificuldade maior do escritor seria, segundo Mendilow, veicular essa multiplicidade temporal que vivenciamos no cotidiano na progressão linear da linguagem. Mais adiante veremos, inclusive, que superar de alguma forma o tempo e instaurar um tempo antigo, misturado, em que presente e passado se complementam e relacionam, é uma das saídas para a libertação da marginalidade, se não a principal delas.

Meyerhoff levanta uma série de características que marcam o tempo na sua percepção imediata, cotidiana, aquela que vivenciamos e que a literatura tenta reconstituir, até para o bem da verossimilhança. São elas: a duração ou fluxo contínuo, a relatividade subjetiva, a ordenação, a direção, a interpretação dinâmica e a irreversibilidade.

A duração se relaciona diretamente com a relatividade do tempo. As-

---

<sup>37</sup> Idem, p. 143.

sim, na mesma medida em que experimentamos o fluxo contínuo do tempo, permanecendo dentro da sucessão e mudança, experimentamos também uma medida pessoal do tempo. Diferentemente do tempo cronológico, que exprime unidades regulares e uniformes, sentimos o tempo diferentemente em sua duração dependendo do modo de apreensão do mesmo através da consciência.

A ordem que segue o tempo é outra característica marcante, visto que expressa o princípio da causalidade. Os fatos ocorrem porque outros anteriormente se deram, por causa deles. A ordem que o tempo impõe se relaciona com a direção do mesmo, revelando a irreversibilidade de alguns fatos. A direção do tempo adiciona ao conceito de ordem a noção de que a seqüência de “anterior” e “posterior”, “passado” e “futuro” avança apenas numa única direção.

Se os dados até agora elencados fossem os únicos aspectos do tempo não haveria tanta dificuldade em distinguir entre tempo cronológico e tempo literário. O aspecto da memória e de sua constante reconfiguração é que traz uma dificuldade maior. Como já afirmamos, citando Meyerhoff<sup>38</sup>, aquilo que se lembra é recorrentemente lembrado e confundido com o que se gostaria que tivesse ocorrido. A memória, nesse sentido, questiona a ordem de eventos, substituindo o que era uniforme por algo dinâmico, em constante transformação. Os eventos da memória, embora também sigam a causalidade, tanto quanto ocorre na natureza, exibem uma “interpretação dinâmica”. Essa questão é particularmente significativa para tratar das relações entre o tempo e o eu.

Outra observação bastante importante de Meyerhoff e que se relaciona diretamente com os contos de Lygia é aquela que afirma que a fragmentação serve mais para construir que para destruir uma unidade pessoal.

---

<sup>38</sup> Vide a Introdução e a discussão sobre o tempo.

Dessa maneira, algo que poderia soar desconexo, uma fusão de momentos não relacionados na vida de uma personagem, serve para construir a identidade contingente dessa mesma personagem, através do conhecimento, por parte do leitor, de seu fluxo de consciência e de sua memória da infância, como no conto “Gaby”.

A capacidade de reverter alguns aspectos do tempo tal como Meyerhoff os caracterizou é o que liberta algumas personagens marginais de Lygia Fagundes Telles, entre elas Laura, protagonista de “Noturno amarelo”.<sup>39</sup>

O conto tem sua situação inicial numa estrada. Laura e seu marido, Fernando, estão parados enquanto ele procede a algum conserto no carro. Depois de uma pequena discussão, pois o marido a acusa de distração, de pouco empenho em ajudá-lo, Laura vai pouco a pouco afastando-se dali, levada por um forte aroma de dama-da-noite. Chega a uma casa “alta e branca, fora do tempo mas dentro do jardim”<sup>40</sup>. A casa, reconhece, é a da avó, com quem viveu há tempos.

Ao entrar, vai reconhecendo as pessoas e trava com elas diálogos truncados pela mágoa. Ifigênia, a empregada, cobra-lhe a ida a Aparecida do Norte, que ela prometera, mas jamais cumprira. A irmã, Ducha, cobra-lhe o espelho que ela prometera em troca de um suéter. O avô a acusa de trapaça no jogo de xadrez e a prima, Eduarda, a acusa de uma de suas faltas mais graves: ter-lhe roubado o namorado. O primo Rodrigo, paixão de adolescente, não está, mas quando chega nada lhe cobra – “Éramos muito jovens”, perdoa – ele se recupera de uma tentativa de suicídio provocada pela

---

<sup>39</sup> In: *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. SP, Global, 1988, 5ª edição.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 152.

recusa de Laura. A avó a critica por tê-la abandonado: *“podia ter morrido e minha neta nem ficaria sabendo porque não ligou uma só vez para saber, a Avó, como vai?”*<sup>41</sup>

Laura não chega a pedir perdão, mas vai se justificando e de alguma forma se redimindo de tanto males causados àqueles que, agora ela percebe, eram-lhe tão caros. Ao atravessar o jardim de volta ao carro verifica que este já estava pronto e que o marido não sentira sua falta: o relógio marcava a mesma hora, mas ao olhar no pulso, confusa, Laura vê a pulseira que Eduarda lhe dera como prova do seu perdão. O conto termina com o casal seguindo para o jantar a que iam quando do problema com o carro.

O ingresso na vida adulta por parte da personagem deu-se de modo conflituoso. Ela tomou atitudes para resguardar-se das responsabilidades de um amor que a assustava e acabou destruindo o clima harmonioso de que desfrutava quando criança. Para conseguir abandonar Rodrigo, *“amor tumultuado, só imprevisão, só loucura”*<sup>42</sup>, Laura foge com o namorado da prima. Corta os laços com a família com essa atitude, os quais ela só reata em sua experiência “atemporal”, se assim podemos nomear a vivência de Laura naquela beira de estrada.

A personagem, que seguia marginal até ali, *“Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava?”*<sup>43</sup>, consegue de certa forma burlar a questão temporal e retomar de modo diferente o seu passado, transformando-o. Seu rito de passagem é atualizado e transformado. O cheiro de dama-da-noite a conduz a um outro tempo e lugar, regido por regras próprias. A casa fora do tempo presentifica o passado e Laura chega a se dar conta disso em alguns momentos: a marca da maquiagem não fica na cam-

---

<sup>41</sup> Idem ibidem, p. 161.

<sup>42</sup> Idem ibidem, p. 158.

<sup>43</sup> Op. cit., p. 152.

braia em que ela enxuga os olhos, o tempo não alcança os parentes, que estão todos iguais.

Quando ultrapassa a soleira da porta, Laura está diante de um outro tempo, ela adentrou o universo do rito. A casa está fora do tempo e é propícia para a superação das crises com que ela conviveu no seu período de marginalidade. Apesar disso, ela continua a guiar-se pelos parâmetros do tempo cronológico e não pode deixar de se espantar quando alguns destes não funcionam como deveriam. O tempo da memória traz de volta o passado e Laura pode, enfim, vivê-lo de um outro modo, libertar-se.

O aspecto ritual dessa experiência é traduzido na confissão de Laura: *“quando me lembro dessa noite (e estou sempre me lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois.”*<sup>44</sup> O rito que não fora concretizado devido à culpa que sentia diante de suas atitudes inconseqüentes da juventude e que a levaram a fugir para não enfrentar os problemas que ela mesma criou, realiza-se naquela noite e ela pode então, distinguir dois momentos – aquele em que impera a marginalidade e aquele em que ela se torna, finalmente, uma iniciada.

O ato de lembrar-se é, conforme afirma Meyerhoff, um *“ato fora do tempo”*, pois a qualidade de uma experiência é preservada tal como quando ocorreu e serve para “recuperar” ou “reconstituir” o eu. Juntando-se a tal fato a reinterpretação dinâmica, teríamos uma explicação para o momento ritual por que Laura passa naquela noite. A narradora, na verdade, reconstroi e transforma o seu passado a partir tanto de memórias quanto de sensações que lhe trazem a possibilidade de nova vivência do passado, como o odor de flores que a enleva e desperta a memória.

Diferentemente do que ocorre com Gaby, Laura encaminha suas lembranças para o futuro, escapando à obsessão que lhe condena à marginali-

---

<sup>44</sup> Idem, op. cit., p. 152.

dade. Como já havíamos afirmado, a superação do aspecto marginal do rito de passagem na sociedade moderna depende mais da superação psíquica e individual da crise do que da purgação de culpas frente à sociedade.

A posse da pulseira, no entanto, aponta para o aspecto da irreversibilidade do tempo. Se antes Laura não possuía a pulseira, o tê-la agora provaria que algo se passou entre a caminhada pelo bosque e o seu retorno. Surge o impasse que é recorrente na literatura de Lygia: a dúvida sobre seu aspecto fantástico. O mistério permanece, mas Laura reconstituiu seu passado, o que é central. A pulseira aponta para essa retomada diferenciada do passado, simbolizando o elo de fidelidade e cumplicidade que se restabeleceu novamente entre Eduarda e ela e, num certo sentido, entre ela e toda a família<sup>45</sup>.

É através da narratividade que se instaura o rito no conto. Já iniciada, Laura presentifica seu rito de retomada do passado, valoriza a experiência pela qual passou, compreende sua importância. Laura vivencia o aspecto da eternidade que, segundo Meyerhoff, significa a ausência de tempo e não o tempo infinito.<sup>46</sup> A eternidade seria uma experiência além e fora do tempo físico. É o que Laura constata que se deu com ela naquela noite. Ainda na casa “fora do tempo”, ela manifesta seu desejo de ver o tempo parar. Ao vislumbrar o relógio marcando nove horas, “*quis correr e agarrar o pêndulo, pára!*”<sup>47</sup>. De volta, ao perguntar as horas ao marido, ele responde: nove horas. Ela chega a sentir, conversando com os parentes, que suas vozes passam para um outro plano. E afirma, com a consciência repartida de quem se dá conta da estranheza da situação e mesmo assim a vivencia plenamente:

---

<sup>45</sup> O simbolismo ritual é, muitas vezes, expresso por Lygia na forma de objetos que suas personagens recebem no final de seus contos, como que a agregá-las a uma nova vida. É o que ocorre com a garota que recebe as cerejas, o rapaz que recebe a folha e, agora, Laura que recebe a pulseira.

<sup>46</sup> Meyerhoff, op. cit., p. 49.

<sup>47</sup> “Noturno amarelo”, op. cit., p. 157.

*“Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outra.”<sup>48</sup>*

Reviver o passado é reavaliá-lo, o rito de passagem, ainda que traumático, deve ser lembrado e redimensionado, para apontar para o futuro. É interessante que este conto, que descreve uma situação “mágica” na vida da personagem, usa pouco o fluxo de consciência. A personagem não perde em momento algum o seu vínculo com o presente e permanece entre o devaneio e a realidade, questionando o momento por que passa ainda que o almeje e se sinta satisfeita com ele. Assim como o perfume da dama-da-noite, a música que a avó toca para Laura e que dá título ao conto permanece como elemento ritual, como uma marca que ela adquire no rito e que a enleva no sentido da passagem.

Laura percebe que, se aquela noite deve se relacionar com alguma etapa de sua vida, é com o passado, embora ela a sinta presentificada naquele instante: *“Um ou outro elemento esclarecedor que eu já tinha ou ia ter me advertia que era nova essa noite antiga”*.<sup>49</sup> O aparente paradoxo revela a consciência da personagem acerca da interferência de seus desejos em suas memórias, que passam por um processo de reorganização para se transformarem em melancolia, saudade de um tempo que passou e por isso permaneceu. A passagem, assim, se consolida. Laura já não é marginal, ela é capaz de distinguir e visualizar um antes e um depois de seu rito, já concluído<sup>50</sup>.

Os mitos são escolhidos como símbolos literários, segundo Meyerhoff

---

<sup>48</sup> Idem, p. 156.

<sup>49</sup> Idem ibidem, p. 157.

<sup>50</sup> Vale assinalar a semelhança que o conto mantém com alguns filmes que também abordam o encontro com o passado de modo mágico, como forma de reavaliar o presente, como “Peggy Sue – Seu passado a espera”.

*“(...) com dois objetivos: sugerir, com um ambiente secular, uma perspectiva sem tempo observando a situação humana; e transmitir um sentido de continuidade e identificação com a humanidade em geral.”<sup>51</sup>*

Nesse sentido, a escolha da questão ritualística que se encontra por trás dos contos de Lygia e se revela nos mesmos e na mesma medida traz à tona a questão do tempo e da experiência, é fundamental. Na sociedade moderna, em que ritos e momentos de passagens foram banalizados e tornaram-se dispersos, muitas vezes os contos de Lygia nos remetem a uma dimensão mítica, em que o tempo ainda pode ser transformado em benefício do ser humano, em que há espaço para a rememoração e a construção da identidade do eu, numa sociedade em fragmentação.

Em raros momentos, porém, será possível passar por uma experiência como a de Laura, que redimensione através do tempo as culpas ou os traumas rituais. Na maior parte dos contos em que as personagens convivem com a marginalidade, a autora opta ou por momentos dolorosos de superação desta ou por manter ambígua a solução ou não do aspecto marginal.

Uma vivência também interessante do tempo encontramos no conto “O muro”<sup>52</sup>, que aborda um moribundo que delira com sua infância. O homem queima em febre no leito de morte assistido por um enfermeiro e o leitor, através do fluxo de consciência, acompanha as reminiscências da infância da personagem, principalmente o encantamento desta com o muro que dividia sua casa e a do vizinho.

O tempo é o da memória e o delírio que impregna o conto possibilita também a interferência do passado no presente. A infância surge como o paraíso perdido do homem, símbolo de vida, de prazer. A casa antiga, des-

---

<sup>51</sup> Meyerhoff, op. cit., p. 72. Note-se a convergência dessa afirmação com a discussão de Helder Godinho sobre permanência e ordem universal.

<sup>52</sup> In: *Mistérios*. Op. cit.

crita como modesta, tendo um quintal, cachorros, fogão a lenha, os avós, contrapõe-se à casa do presente, com empregados, enfermeiro particular. A riqueza, mais uma vez, não traz a sensação de conforto às personagens de Lygia, mas sim, a saudade de um tempo de completude, em que o componente material era acessório.

Narrado em terceira pessoa, o conto alterna momentos de descrição objetiva da situação do velho com momentos em que acompanhamos as idas e vindas de sua memória. Sabemos, assim, que ele se encontra mal, numa “demorada agonia”, mas sem dor. Dentre as lembranças todas que vêm à sua cabeça, numa espécie de “filme” que lhe reconstitui a própria vida, neste caso a infância, a seleção do doente é bastante significativa. Uma frase dita pelo pai repete-se a ele: “*Só se você for um bom menino.*”<sup>53</sup> A frase foi dita acerca do pedido de uma ida ao circo, mas o homem a relaciona de alguma forma às proibições da infância e não olhar do outro lado do muro era uma delas.

O muro dividia sua casa e a do vizinho, era alto e proibido. A curiosidade infantil fazia com que ele desejasse um buraco que lhe possibilitasse ver através dele. Havia árvores, ele ouvia o barulho, mas o que mais? O garoto não compreendia porque não podia olhar para o outro lado, isso só aguçava mais a sua curiosidade. Lembra-se, então, de quando o cachorro sumira e ele fora elevado ao muro para pegá-lo. Não pudera ver o rosto de quem lhe entregara o cão. Só pudera ver a copa compacta das árvores.

Assim como Laura, de “Noturno amarelo”, o moribundo também tem consciência do tempo “mágico” que o delírio lhe proporciona, trazendo de volta o passado com sabor de presente, possibilitando reviver sensações. Quando se recorda do irmão, recorda-se também de sua morte: “*A mãe o encarou, severa, defendia o André como se adivinhasse que uma noite, no*

---

<sup>53</sup> Idem, p. 131.

*bordel da Luisona(...)*<sup>54</sup> As memórias da infância são revistas pelo olhar de quem já presenciou o futuro, um futuro que é também passado, nesse tempo “eterno”, sem tempo, que só a memória pode dispor. O homem percebe ainda a presença e a interferência do enfermeiro, consciente de sua situação, deseja “*morrer em paz*”. Se ao enfermeiro ele parece estar delirando, dizendo coisas sem sentido como “o muro”, o moribundo compreende a morte próxima e quer aproveitar seus últimos instantes lúcido, em busca dos mistérios do muro, “*fazendo girar devagarinho o caleidoscópio com as imagens do antigo quintal da sua casa*”<sup>55</sup>.

Novamente, é na infância que se encontram os momentos decisivos de aprendizagem que traçam os caminhos da vida adulta das personagens de Lygia. A proibição do muro, assim como a proibição das maçãs na Bíblia, aguça a curiosidade dos inocentes<sup>56</sup>. O momento em que o garoto é alçado para receber o cão e vislumbra por instantes o “lado proibido” marca-lhe um momento de passagem, ele ultrapassou uma zona proibida. Ao mesmo tempo, a visão foi fugidia e as árvores o impediram de ver em detalhes o quintal alheio e descobrir os motivos da proibição. Esse seu rito de conhecimento, de experiência, concretiza-se apenas parcialmente. Não é o suficiente para saciar a imaginação do então garoto.

O fato dessa imagem e desse mistério surgirem com destaque nos momentos finais da vida do homem indicam que, embora não possa ser considerado um ser marginal, visto que seu rito não o tornou um ser à parte do convívio social e nem lhe trouxe “traumas”, o momento ritual foi fundamental em sua vida e voltar a ele na morte é reatar o fio da memória e realizar uma nova passagem que lhe auxiliará rumo à passagem final, a morte.

---

<sup>54</sup> Idem ibidem , p. 132.

<sup>55</sup> Idem ibidem, p. 129.

<sup>56</sup> Também em “O segredo” (in: *A noite escura e mais eu*, op. cit.) o proibido está associado ao muro, na curiosidade de uma garota por descobrir o que há por trás dele, o que é considerado, inclusive, ato de coragem diante das crianças maiores.

Em complementação à interdição aos segredos do muro, havia as lições do que era ser “um bom menino”. Na vivência dessa moralidade a que o irmão parece não se filiar, o garoto incorpora os ensinamentos e posterga o momento de seguir adiante deles, de passar da inocência para a experiência.

O rito que não se conclui na infância retorna a ele com outro valor agora, à beira da morte – conhecer o outro lado do muro é adentrar os limites que separam vida e morte, é adentrar o desconhecido. A vida na infância era a vida “*no futuro, intocada. Plena.*” É essa a vida que o homem traz de volta, em seu rito final de morte, atribuindo novos sentidos ao seu rito de iniciação, ressignificando seu momento de passagem. A vida do presente é a vida do passado, já não há um futuro a ser preenchido e nesse sentido passado e futuro fundem-se no presente. A morte, assim como a eternidade, representa o “sem tempo”, um além do tempo.

Assim como no conto “Antes do baile verde”, o moribundo também se encontra desamparado em seu rito final. Sua filha está em Genebra e ele sabe que ela não virá. O velho demonstra não se importar com o abandono em que se encontra e retoma, sintomaticamente, o momento de sua vida em que a família o protegia, guiava-lhe os passos. Todos se encontravam juntos, a morte ainda não fora vivenciada.

No momento final do conto, um pouco antes do enfermeiro revelar que ele estava morto, o homem realiza seu rito final. Imagina-se sobre o muro, após o recebimento do cão, equilibrando-se sobre ele sem medo de cair, enquanto o pai intenta pintar seu retrato. Já não há o medo, o rito está completo. A morte não veio lhe buscar na forma de uma “última visitante”, conforme ele imagina, trajando um vestido verde-musgo. A morte lhe chega na figura do muro que se desvenda aos seus olhos, no quintal iluminado de sol. Até aquele instante parecia adiar o fim, como que à espera da revelação que só o muro pode lhe proporcionar.

Contribui para seu estado de delírio o ritual das injeções contra a dor, que lhe deixam numa semiconsciência propícia para que aflore a memória. O silêncio e o abandono da sala, vigiada apenas pelo enfermeiro que lê, contribuem para a formalidade que o aspecto ritual exige. Há uma cerimônia de morte em andamento naquela quarto, o homem passa por ela sozinho, apenas na companhia de suas lembranças.

O conceito de marginalidade da personagem deste conto é um pouco distinto daquele que se aplica às personagens anteriormente analisadas neste capítulo. Não há indícios de que a personagem tenha ficado “prisioneira” de seu rito iniciatório. Por outro lado, o retorno à questão do muro demonstra que foi marcante esse momento. A libertação da curiosidade infantil só se dá na retomada do ritual que tivera início anos antes e que aparece deslocado. O passado ritual é vivido diferentemente. Agora, retomando a infância, ele pode saber o que se esconde por trás do muro. O rito é completado e fecha seu ciclo. A questão que aguçara a imaginação do garoto extrapola a marginalidade para agregá-lo a um saber definitivo, a morte.

Além da simbologia do muro como limite entre a vida e a morte, há uma conotação bastante sexual na imagem do muro e do rito de passagem a ele relacionado. A subida ao muro remete à ereção e a queda ao onanismo, segundo Freud<sup>57</sup>. A interdição da família ao desejo do garoto de desvendar os mistérios por trás do muro representam no subconsciente do mesmo a castração a suas descobertas sexuais. O medo de desobedecer aos pais e observar o muro encontra-se no lugar de outro medo dele: o de que os pais descubram suas atividades onanistas. O muro representou, na

---

<sup>57</sup> Vide o capítulo “Los sueños” do livro já citado: “*La satisfacción sexual obtenida sin el concurso de una segunda persona es simbolizada por toda clase de juegos y por el acto de tocar el piano. El resbalamiento, el descenso brusco y el arrancamiento de una rama son representaciones finalmente simbólicas del onanismo.*” Freud, op. cit., p. 162. O desejo de subir no muro representa a busca da ereção, enquanto que o medo de cair dele, a necessidade do constante equilíbrio representa o onanismo e o conseqüente medo de ser pego no ato da masturbação, visto que a família cobrava dele que fosse “um bom menino”, o que em seu subconsciente desperta o medo da castração. As imagens do desejo de ascensão e da queda juntam-se, no conto, representando os embates subconscientes do garoto quando da descoberta do sexo.

verdade, o tabu de interdição aos aprendizados sexuais do garoto em sua infância. Já crescido, o interesse pelo muro cai a segundo plano, visto que ele supera o onanismo e mantém relações sexuais. No momento da morte, porém, o tabu é revisitado de um outro ponto de vista. A proximidade da morte liberta o homem de interdições e ele se vê voando sobre o muro, desprendendo seu comportamento libidinoso de amarras. Na aceitação da morte encontra-se a chave para a aceitação do outro e de si mesmo como um ser sexual, explorando sensações e atividades tidas normalmente como licenciosas. Num misto de prazer pela entrega e hesitação, o homem revisita sua sexualidade sem culpa e sem o medo da castração e se vê livre para o rito de entrega final.

Embora representando diferentes tipos de marginalidade, os dois contos até agora trabalhados mostram personagens bem sucedidas em seu intuito de libertação. Os recursos usados são o apelo para a memória e a instituição de um novo tempo, o tempo ritual, que apresenta peculiaridades e possibilita a concretização da passagem.

Através de recursos bastante semelhantes o conto "Natal na barca"<sup>58</sup> também apresenta o desprendimento da narradora de uma vivência marginal, só que por meio da observação dos fatos que se dão com outra personagem, que com ela realiza uma travessia de barco.

Esta é realizada numa noite de Natal pela narradora, uma mulher que leva o filho doente nos braços, um velho bêbado e o barqueiro. Todos encontram-se soturnos, até a narradora observar algo sobre a água e a outra retrucar, entabulando uma conversa. Ela conta que o marido a deixou e o filho mais velho morreu. Só lhe resta o caçula que ela leva para uma consulta. As tragédias daquela mulher vão se acumulando e no início a narradora reage de modo um pouco distante, não queria se envolver, não queria

---

<sup>58</sup> In: *Mistérios*, op. cit.

sentir piedade.

Durante a conversação, ela percebe que a criança está morta e desesperada intenta saltar da barca assim que possível, sem encarar aquela mãe diante de mais esse sofrimento. Enquanto se despede atabalhoadamente, a mãe percebe que a criança acordara e mostra à narradora, que parte dando sinais de que fora transformada positivamente pelo que presenciara.

O período recortado pelo conto é o do rito natalino e há o uso recorrente da simbologia religiosa, não apenas a cristã, mas também a grega. A imagem do rio que se atravessa, sombrio, com um bilheteiro de poucas palavras, lembra o rio grego que conduz os passageiros ao Hades. A narradora está ali fugindo, afirma que não quer nem deve *“lembrar por que me encontrava naquela barca.”* As figuras são também míticas, remontam a arquétipos. A mulher lembra a ela *“uma figura antiga”*. Naquela situação ritualística, a mulher remete a Nossa Senhora, conduzindo desamparada o filho nos braços, numa tentativa de protegê-lo e salvá-lo.

As sucessivas desgraças que aquela mãe narra remetem à pobreza e ao desamparo e vão aos poucos minando as intenções da narradora de manter-se à parte do que presencia<sup>59</sup>. Embora o leitor não saiba os motivos que mantêm a mulher tão arredia ao contato social, é possível identificá-la como a marginalidade. Devido a algum acontecimento ela tenta se afastar, não agregar-se e não envolver-se com o que ocorre ao seu redor. Provavelmente, deduzimos por sua fala, pretende evitar o sofrimento. Seu aprendizado naquela travessia de rio é o de que é necessário acreditar, é preciso insistir no contato com o outro.

Como é comum no imaginário da literatura, a travessia pelo rio é ritual, traz consigo aprendizagens. Faz lembrar a imagem de Diadorim e Rio-

---

<sup>59</sup> É importante frisar que, embora trate de forma bela a questão simbólica do Natal, o conto também apresenta algumas “sobras” sentimentais, de que trataremos no próximo capítulo.

baldo atravessando o São Francisco<sup>60</sup>. O rio que parece gélido, mas a mulher afirma ser “quente e verde” pela manhã, é representativo das transformações que a travessia possibilita. É possível apagar mágoas e recarregar as esperanças. É possível voltar a acreditar na religião e aceitá-la.

São muitos os símbolos da cristandade semeados ao longo do conto. Há a figura antiga de mulher, com um manto que lhe cobre a cabeça, há uma criança pequena, enrolada em panos e é Natal. A simbologia do nascimento de Cristo é complementada pela idéia da fé na vida após a morte que a mulher demonstra quando da morte do filho de quatro anos. Desesperada, ela pedira a Deus para sonhar com o menino e tivera seu pedido atendido. No sonho, ela vê seu filho brincando com o menino Jesus no jardim do Paraíso.

A situação desgraçada da mulher abandonada pelo marido, com um filho morto e outro que a narradora imagina também morto transtornam-na. A mulher que está na barca para esquecer e acaba envolvida pela situação presencia o “milagre” da “ressurreição” do bebê. As simbologias do nascimento e da ressurreição de Cristo misturam-se no conto e apresentam à narradora os caminhos da fé. O que a mulher demonstra não é conformismo, é a crença religiosa, ainda que vivendo tantas decepções.

Ao aspecto vida/morte no conto, soma-se o aspecto ritual que costuma congregar metaforicamente os mesmos elementos. No embate entre crença e decepção, vida, morte e renascimento, a narradora volta a acreditar. Sua marginalidade é superada e ela pode crer nas palavras da mulher ao caracterizar o rio como cheio de vida pela manhã.

A situação é, novamente, propiciadora ao rito: estão num período liminar, devido ao Natal, encontram-se isoladas na barca, saindo de algum lugar, a caminho. Além disso, a mulher encontra-se num estado de margi-

---

<sup>60</sup> As personagens de Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* passam também por um rito de aprendizagem ao atravessar o rio São Francisco. É a partir desse encontro que se firmam os laços que unem ambigua-

nalidade, evitando o contato social, não se sentindo parte de um comunidade, evitando laços. No período liminar que o rito natalino e a travessia de barco instauram, a narradora completa seu rito através da vivência de outrem.<sup>61</sup>

Como é comum à obra de Lygia há um tom melancólico de descrença na possibilidade de encontro com o outro. Ao mesmo tempo, como percebe a narradora, é difícil desistir e cortar os laços. Embora haja a desilusão, a busca do encontro com o outro dificilmente é abandonada em definitivo. Há nas personagens marginais de Lygia, portanto, um desejo de resolver sua crise, de integrar-se. Os caminhos para essa integração são diversos, como vimos, mas parecem ter suas raízes em questões individuais que atingem de algum modo o todo familiar. Os contos indicam, na maior parte das vezes, que é na construção do ser individual e também social que se encontram as soluções para essas crises. Este é o caso tanto de Laura, que revisita a família e se desculpa, quanto da mulher que descobre a esperança no filho de outra. Ambas partem de suas crises individuais para a resolução das mesmas a partir do reencontro com o outro, seja este outro a família ou a sociedade.

A maior parte dessas personagens marginais, como o moribundo de "O muro", encontra as raízes de sua crise no âmbito familiar, pois nele é que se dão, como vimos no capítulo um, os ritos de iniciação e, conseqüentemente, é nesse âmbito que surgem alguns problemas com a passagem para a vida adulta.

Embora haja essa possibilidade de superação da marginalidade trilhando diferentes caminhos, há contos que optam por permanecer na ambigüidade, sem que o leitor possa chegar a uma conclusão sobre o fim ou não

---

mente as mesmas até o fim do romance.

<sup>61</sup> O mesmo se dá com a garota de "O jardim selvagem", mas lá o rito é de iniciação e não de superação da marginalidade.

da crise marginal por que passa a personagem. Resta neles um sentimento de desistência da crença no encontro com o outro e no encontrar-se através do outro. Entre esses contos, encontramos “Tigrela”, e “A medalha”<sup>62</sup>.

Neles, até pelo final indefinido, aberto, o leitor segue sem a certeza da superação ou não das crises de marginalidade por que passam as personagens. Os dois casos são, no entanto, bastante distintos.

N’A medalha”, observamos uma situação de enfrentamento entre mãe/filha, bastante recorrente na obra de Lygia, principalmente em seus romances. A relação pai/filha é marcada, muitas vezes, pela cumplicidade, pelo conforto mútuo. Porém, quando há o distanciamento entre ambos, causado, seja pela morte do pai ou por seu abandono do lar, resta às filhas o difícil relacionamento com a mãe, que fica amargurada pela solidão e arrependida devido a um casamento com um homem “avoado”, de pouca confiança. Como consolo, resta à filha a saudade do tempo em que compartilhava sonhos com o pai, enquanto que lhe parece impossível estabelecer esse tipo de laço com a mãe, mais voltada à realidade.

É o que ocorre com Adriana do conto em questão. A mãe lhe censura as atitudes inconstantes, traindo o noivo mulato na véspera de seu casamento, o qual a mãe não aprova. As atitudes licenciosas da moça soam como uma vingança ao seu primeiro amor de juventude, um primo. É o único momento do conto em que Adriana demonstra um certo sentimentalismo, fora aqueles em que defende o pai frente às acusações da mãe. Ao amor de juventude, que foi marcado pela fuga do primo quando foram descobertos, Adriana reserva uma imagem de pureza. Nos demais relacionamentos demonstra um interesse carnal, que se afigura como uma vingança aos laços que se poderiam estabelecer caso houvesse amor.

Ao final do conto, a mãe lhe entrega uma medalha de família para que ela use no casamento e a moça realiza sua vingança final, pendurando a

---

<sup>62</sup> “Tigrela” in *Mistérios*, op. cit. e “A medalha” in *A estrutura da bolha de sabão*, op. cit.

medalha no gato e encaminhando o mesmo para o quarto da mãe, parálitica. A pouca importância que a moça dá aos valores familiares sustentados pela mãe é simbolizado nesse gesto. A tentativa de abandonar de vez os valores familiares que, no seu modo de ver, impossibilitaram seu relacionamento com o primo, não são indícios definitivos de que ela conseguiu concretizar seu momento de passagem, deixar de ser uma marginal. O casamento sem amor, assim como a recusa da medalha, indiciam muito mais tentativas constantes de vingança àqueles que ela imagina terem-na traído, seja o pai, o primo ou mesmo a mãe, do que propriamente indicam que ela estaria pronta para o rito de agregação à maturidade, com o casamento. Este soa mais como uma vingança à hipocrisia social e menos como uma aposta numa nova vida, a que ela se iniciaria.

A entrega da medalha, no entanto, pode instaurar uma nova fase na vida da personagem, com um relacionamento de outra ordem com a instituição familiar e suas recordações ou traumas anteriores. Na mesma medida, pode simbolizar sua incapacidade para aceitar, como a mãe faz questão de reiterar, que o primo não a amou, que sua vida é marcada por um amor que não existiu. Ambigualmente, o conto encerra na entrega da medalha tanto a perpetuação do passado como uma nova maneira de encará-lo. A personagem não demonstra, no entanto, que esteja preparada para reavaliar seu rito de ingresso na vida adulta, com o relacionamento com o primo e a partida do pai, e nem madura o suficiente para realizar seu rito de casamento.

Situação bastante interessante e ainda mais ambígua é a que se apresenta no conto "Tigreia". Nele, Lygia trabalha uma temática que aparece em momentos esparsos, mas não menos importantes em sua obra, a da homossexualidade feminina. Embora apareça claramente como temática

apenas no conto “Uma branca sombra pálida”<sup>63</sup>, a homossexualidade permeia seus contos e mesmo um de seus romances<sup>64</sup>.

Nesse conto permeado pela ambigüidade, Romana conta a um narrador não definido sobre seu relacionamento com uma tigresa cujo nome dá título ao conto. No diálogo que se estabelece vai aos poucos deslindando seu plano maquiavélico de eliminação da outra. Tudo foi armado com cuidado: a bebida que a outra aprecia foi deixada à vista, a porta que conduz à varanda deixada aberta, a simulação de um telefonema que a enlouqueceria de ciúmes é feita ao seu alcance. A Romana, só resta a dúvida: ao voltar para casa, “*nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço*”<sup>65</sup>.

O modo como é narrado o texto propõe uma leitura de idas e vindas entre o fantástico e o simbólico. A tigresa é humanizada ou essa é uma metáfora para a jovem que cultiva um amor selvagem e obsessivo pela outra? Não é fundamental, em nossa opinião, buscar na leitura os limites do fantástico que permeiam o conto. Acreditamos que o recurso de aproximá-lo de uma atmosfera fantástica seja usado pela autora como forma de ampliar as possibilidades de leitura do mesmo. Devido às questões amorosas, como a obsessão e o ciúme, bem como a dissolução do eu no outro, marcas da vivência desse amor, cremos que a leitura que funciona como uma metáfora das relações homossexuais é a mais interessante. Assim, o conto não precisa se ajustar às amarras da verossimilhança e pode seguir livremente ca-

---

<sup>63</sup> In: *A noite escura e mais eu*, op. cit.

<sup>64</sup> Em *Ciranda de pedra*, uma das descobertas que marcam a aprendizagem e o amadurecimento de Virgínia é a descoberta da homossexualidade de Leticia. No conto “Negra jogada amarela”(também in *Mistérios*) a recordação da amizade da narradora com a amiga de infância, parece remeter aos aprendizados amorosos, aos jogos de amor com regras próprias. Há ainda o conto “Papoulas em feltro negro” em que, como propõe Freud, a síndrome de perseguição que a personagem apresenta pode ser um indício de homossexualismo latente ou de indefinição sexual.

<sup>65</sup> “Tigrela”, op. cit., p. 99.

minhos metafóricos e simbólicos, permanecendo ainda na linha ambígua que caracteriza o fantástico<sup>66</sup>.

Para compor essa ambigüidade, a autora faz uma opção narrativa bastante apropriada: o narrador ouve o relato de Romana, mantendo-se, assim como o leitor, como um ouvinte que deve compreender as entrelinhas do discurso da outra, decifrar suas contradições. A personagem de Romana é apresentada como uma mulher manipuladora, misteriosa. Refere-se à tigresa como um animal, ao tratar da jaula e como uma jovem, ao imaginá-la morta<sup>67</sup>.

A situação do conto explora um interessante triângulo amoroso, envolvendo Romana, a tigresa e Yazbeck, um amante de Romana. As metáforas do relacionamento dos três passam pelos símbolos de liberdade e escravização a que o amor pode conduzir. A necessidade de possessão leva ao encerramento, ao “enjaulamento” da outra, ao mesmo tempo que Romana é que se vê enredada, aprisionada e força a situação da morte da outra.

A opção pelo amor e pela homossexualidade conduzem Romana à marginalidade, visto que lhe impossibilitam tanto a agregação social, a amada permanece oculta no apartamento, quanto a vivência plena de um amor sem culpas, já que este parece se encaminhar, como ela narra, para a obsessão. Os caminhos para a resolução desse impasse seriam ou a assunção de seu amor ou a eliminação do mesmo. Esta última é a opção da personagem que, mais que isso, decide-se pela eliminação de seu objeto de amor, de modo semelhante àquele por que opta a personagem de “Apenas um saxofone”. Ambas acreditam que o par amoroso não sobreviveria sem elas, daí a morte como forma radical de dissolução dos laços.

Esse morrer, embora admita a leitura metafórica de finalização do re-

---

<sup>66</sup> Os liames entre o fantástico e o simbólico na obra de Lygia Fagundes Telles serão abordados no capítulo 3.

<sup>67</sup> Note-se inclusive o trocadilho expresso pelo título: tigre-ela, Tigrela, que aponta para “ela”, um ser feminino que também é tigre.

lacionamento amoroso, do sujeito que “morre para o outro”, aponta para uma morte literal, o suicídio, para a negação da sobrevivência sem a complementação no outro. Nos contos de Lygia, e vale lembrar aqui de contos como “As cerejas” e “Herbarium”, a questão ritual da luta entre vida e morte e seus simbolismos é levada ao seu limite. Morrer para o outro parece significar a morte literal, ao menos no entender das narradoras. O embate amoroso entre os pares lembra o que se dá entre algumas espécies, em que o par é eliminado após cumprir sua função reprodutora. Descobrir a traição do outro, seja a física, seja a de valores, leva à eliminação da possibilidade de compartilhar e, conseqüentemente, à eliminação do par.

No caso do conto em questão é importante notar que se estabelece na narrativa um jogo especular. A relação amorosa homossexual põe frente a frente o par de mesmo sexo o que acaba por desencadear, além do embate amoroso, um embate pelo poder na relação. A luta amorosa é a luta por subjugar o outro, lembrando, assim como o simbolismo ritual do jogo vida/morte, a relação sexual, que busca a perda de sentidos momentânea, o orgasmo.

O incentivo ao suicídio de Tigrela é o meio que Romana encontra para livrar-se da marginalidade. O final do conto, porém, não indica se foi ou não possível a superação do envolvimento amoroso e a libertação do relacionamento obsessivo que se estabelecera entre ambas. Assim como no conto “A medalha”, o modo escolhido para a superação do rito de iniciação não é o da revisão do mesmo para um redirecionamento consciente dos atos no presente. Como vimos afirmando, essa revalorização do passado ritual e o processo de revisão do mesmo através da narratividade parece ser o caminho quase que exclusivo para a superação da marginalidade na obra de Lygia. Os outros caminhos trilhados com esse objetivo apenas apontam para a ambigüidade. Não há a certeza da agregação definitiva dessas personagens, não se estabelece um novo pacto com o passado que

lhes possibilite um redirecionamento no presente. Com a ambigüidade de seus finais, esses contos parecem indicar a permanência da marginalidade, ainda que indiquem possibilidades futuras de libertação.

Os matizes que a marginalidade assume nos contos de Lygia são variados. O estado marginal pode ser fruto tanto de um conflito racial quanto de uma inaptidão para lidar com as crises do passado. Tais crises surgem com os ritos de passagem e parecem ser frutos dos traumas que tais ritos causaram. Reviver o rito, atualizando-o, encará-lo por um viés diferente, gerado até mesmo pela vivência da marginalidade, amadurecer e superar experiências desagradáveis, são os caminhos da agregação. Nesse sentido as personagens serão bem ou mal sucedidas dependendo de sua disponibilidade para lidar com seu momento de passagem. Assim como ocorre na psicanálise, as personagens, tanto quanto os pacientes, devem estar preparadas para colocar-se frente ao seu passado e transformar em sua a história vivida.

Como vimos no capítulo 1, pouco importa se essa história é ou não a verdadeira, o importante é que a personagem a assuma como sua, que ela passe a compor seu passado e a ser aceita. Nesse processo fica clara a relevância da narrativa, já que é a partir dela que se moldam os fatos a partir das escolhas e das revisões por que o rito passou através do filtro da memória.

Assim como o leitor é iniciado às artimanhas da literatura e à malícia da leitura das “entrelinhas”, acompanhando os ritos de iniciação dos adolescentes do capítulo anterior, no presente capítulo os contos de Lygia o iniciam no universo da obsessão. O processo de passagem é sempre traumático, independentemente da marginalidade. Iniciar-se, passar, é descobrir a traição, a autora ensina ao leitor. Lidar com a traição e buscar superá-la é a herança dos processos de iniciação. Os modos como cada personagem aprende tal lição e a põe em prática é que fazem dela prisioneira da passa-

gem ou iniciada. Cabe ao leitor, então, tornar sua a lição aprendida, incorporando-a.

O rito na literatura de Lygia cumpre, assim, sua função ética e humanizadora, coloca-nos frente às sucessivas exigências de aprendizagem e agregação do individual ao social, num ir e vir de assunção e questionamento de valores. Numa função catártica, tal qual Aristóteles a concebeu, os contos da autora nos revelam a necessidade de vivenciar experiências múltiplas e nem sempre agradáveis, como maneira de superar os estados de “*communitas*” que a crise de valores da sociedade moderna nos traz. Através da literatura, partimos da “*communitas*” para uma estrutura redimensionada, em que não mais nos consideramos como meros iniciados, mas sim, como membros ativos da dimensão ético-social. Se a dispersão do rito moderno, em oposição à inteireza do rito primitivo, possibilita o diálogo, este tem um lugar privilegiado na literatura, em que passado e presente dialogam e convivem numa relação de tradição e ruptura que aponta para o decurso da humanidade e para o valor do passado nesse processo.

Utilizando as fragmentações do discurso e da moral para representar personagens em crise, a literatura de Lygia, ao eleger o aspecto ritual de passagem como fio condutor de grande parte de seus escritos, parece apontar, paradoxalmente, para a superação dessa mesma fragmentação. O caminho parece ser o do resgate do tempo da memória. O tempo valorizado é aquele em que os aprendizados são passados através das narrativas<sup>68</sup>, que viabilizam nossa vivência, catarticamente, das experiências de outrem que passam a constituir a nossa própria experiência.

---

<sup>68</sup> Tal pensamento relaciona-se com a função do narrador tal qual Walter Benjamin a estudou em seu artigo “O narrador”, in: *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. SP, Brasiliense, 1986, 2ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

### Capítulo 3

#### Os caminhos da tessitura ritual

As bolhas que eu soprava com o fino canudo do mameiro, tanto cuidado. Tanta paciência porque se o sopro saísse muito forte, a bolha estourava no nascedouro.(...) O sopro muito fraco também não funcionava, as bolhas subiam tímidas, não chegavam à plenitude. A medida exata. (...) já intuía que a imagem da bolha de sabão era a imagem do amor.

*(Oito contos de amor, p. 9)*

Depois de discutir as questões do rito e da marginalidade na obra de Lygia Fagundes Telles cumpre ainda, antes de concluir o presente estudo, tocar em alguns aspectos que ao lado dos ritos de passagem são relevantes em seus contos e discutir a partir deles quais são seus melhores escritos e os critérios definidos por nós como pertinentes para tal julgamento. Tal discussão nasce do próprio procedimento da autora na construção de sua obra. Lygia possui um rito de reescrita de alguns de seus textos e o que aqui pretendemos discutir é o que leva a autora a sentir-se insatisfeita com os mesmos, diferenciando-os daqueles considerados como “definitivos”. Nesse sentido acreditamos serem relevantes enquanto critérios de avaliação da obra da autora os ritos de passagem, o reconhecimento (anagnorisis) e a catástrofe, o conceito de fantástico e a constante reescrita de alguns contos.

### **O reconhecimento e a catástrofe**

Como ponto de partida para estudar a questão do reconhecimento e da catástrofe na obra de Lygia, tratemos de um dos contos mais bem acabados da autora, “A estrutura da bolha de sabão”<sup>1</sup>. Ele retrata uma mulher que reencontra um antigo amante – um físico que se dedica ao estudo da bolha do título. Este se acha casado com uma mulher que a narradora julga vulgar. Após dois encontros em que o ciúme da esposa se manifesta explicitamente, há um terceiro encontro, uma visita que a narradora faz a ele, que está doente. Ao ser deixada a sós com o físico, sem que o ciúme da esposa se manifeste, a narradora tem, então, a certeza de que ele vai morrer.

Neste texto bastante enxuto, em que os fatos são trabalhados em rá-

---

<sup>1</sup> In: *A estrutura da bolha de sabão*, op. cit.

pidos instantes que caminham para um desenlace pressentido pelo leitor tanto quanto pela narradora, a própria seqüenciação narrativa revela o rito.

Há uma narradora infiel que projeta seu ciúme sobre a rival e compõe o triângulo amoroso em que o físico aparece como o objeto da disputa entre mulher e ex-amante. Os encontros em que tal triângulo se apresenta ao leitor são pontuados por essa disputa e por um ciúme mútuo, que se apresenta concretamente nas dores de cabeça que a mulher do físico apresenta: *“Estou com dor de cabeça”, repetiu não sei quantas vezes.*<sup>2</sup> Na verdade, tal ciúme também se manifesta na narradora que, após o encontro, chora, telefona a um amigo, desabafa. Porém, detentora da narrativa, ela dissimula e reitera ao leitor apenas o comportamento ciumento da outra.

Reencontrar o físico representa, para ela, o reencontro consigo mesma e com um amor que até então ela idealizara: *“No escuro eu sentia essa paixão contornando sutilíssima meu corpo. Estou me espiritualizando, eu disse e ele riu(...).”*<sup>3</sup> A descoberta da outra, mesmo com a narradora estando afastada do físico, representa para ela uma dupla traição. A primeira, por não ser ela a sua acompanhante, a segunda constitui-se numa traição de princípios, visto que a mulher que ele escolhera lhe parece pouco adequada à sutileza daquele homem dedicado a algo tão imaterial: o estudo da estrutura da bolha de sabão. A idéia do amor e das aprendizagens ao longo da vida como descobertas sucessivas de traições aparece novamente na obra de Lygia com relevância.

A bolha de sabão e seus simbolismos permeiam o conto todo. Ora ela simboliza a brevidade da relação entre o físico e a narradora: *“Amor de transparências e membranas, condenado à ruptura.”*<sup>4</sup>; ora simboliza a imagem da infância que esse amor parecia trazer de volta a ela: *“Importante era*

---

<sup>2</sup> Idem, p. 199.

<sup>3</sup> Idem ibidem, p. 197.

<sup>4</sup> Idem, p. 198.

*o quintal da minha meninice com seus verdes canudos de mamoeiro, quando cortava os mais tenros, que sopravam as bolas maiores, mais perfeitas.*<sup>5</sup>

De modo mais sutil e metafórico, a bolha de sabão caracteriza a própria natureza do físico, sua fragilidade e, de certo modo, adianta o desenlace do conto, com sua morte pressentida pela narradora no quarto em que algo está ausente.

Assim como antes o amor entre ambos se desfizera, do modo sutil e repentino como uma bolha que explode no ar, o ciúme se desfaz no último encontro dos três, prenunciando o rompimento do triângulo amoroso com a morte de um de seus componentes. O amor, o ciúme e a vida aparecem retratados no conto de modo efêmero, remetendo à estrutura da própria bolha e, de modo mais abrangente, à estrutura do próprio conto. Condenado à mensagem breve, à ruptura, o conto parece lutar com as palavras para transmitir brevemente sua mensagem. Tudo é narrado de modo entrecortado, como pensamentos que vão surgindo e dando lugar a outros, mais importantes que ou complementares aos anteriores.

O conto apresenta três encontros que caracterizam o relacionamento das personagens de modo ritual. No primeiro deles, as personagens que compõem o triângulo se conhecem, há um embate mudo entre as mulheres e uma tentativa conciliatória na atitude do homem. No segundo, já com os papéis demarcados, há uma cordialidade ilusória, a narradora se afasta, evita provocar na outra o que ela denomina “a sinusite do ciúme.” No terceiro e definitivo encontro, a situação é bastante distinta. O local é a casa do físico, deixa de ser neutro como nos encontros anteriores. A narradora encontra-se na defensiva, pronta para sair assim que se manifestem os primeiros sinais do ciúme. Porém, a situação que se afigurara anteriormente não se repete. A sensação de desconforto a persegue o tempo todo. Algo estava faltando. Na tentativa da descoberta ela se questiona sobre dados mate-

---

<sup>5</sup> Idem, p. 197.

riais, o cigarro, para finalmente, descobrir o que falta, o ciúme. Diante desta descoberta, surge uma mais terrível: *“Agora eu sabia que ele ia morrer.”*<sup>6</sup>

Vários são os indícios que compõem o quadro que a leva a essa conclusão. O esquema padrão que se repetira anteriormente, desaparece: não há o ciúme, não há a dor de cabeça. Pelo contrário, a esposa parece bastante satisfeita com sua visita e lhe pede que cuide do marido por alguns instantes, deixando-os a sós no quarto. O símbolo do que é mais íntimo e reservado a um casal – o quarto – é liberado para a ex-amante do físico. Esta sente que penetra no proibido, que sua presença ali não poderia ser aceita com tamanha tranqüilidade. A não ser que, como ela pressente, a traição já não fosse possível, o quarto já não representasse a vida e o sexo, mas sim, delatasse a presença iminente da morte.

O rito definitivo de ruptura do relacionamento com o físico é presentificado para a narradora naquele instante em que ela se apercebe do que ocorre. Agora ela assiste ao rito final de seu amor, que a morte pressentida do físico vem pontuar. Se a narradora passara por um processo de retorno ao seu passado “ideal”, com a atualização de seu relacionamento com o físico, a revalorização do amor que por ele sentira, o rito final que se concretiza é o rito da ruptura, que a bolha tão bem simboliza. Rompem-se as possibilidades de reatar aquele amor idealizado que a narradora nutria pelo físico e as possibilidades da instauração de qualquer tipo de relacionamento entre ambos. A traição final do físico é a sua própria morte, que desfaz o triângulo amoroso, mas não traz o sabor da vitória a nenhuma das mulheres.

Os aspectos rituais do conto são basicamente o tempo e o modo como é trabalhada tanto a questão do amor quanto a da morte. O tempo reata o fio interrompido do relacionamento amoroso e instaura um tempo ritual, em que a repetição conduz a trama – não só há três encontros, como

---

<sup>6</sup> Idem, p. 203.

neles as situações de enfrentamento se repetem. No primeiro, estabelecem-se os papéis de cada um: a narradora torna-se a “invasora”, a esposa, a possessiva, e o marido é levado por ambas, sem se colocar realmente frente à situação. No segundo, os papéis parecem aceitos por todos, todos jogam de modo velado, aceitando as regras preestabelecidas. Já o terceiro inverte o esperado, quebra as regras e traz a transformação da situação, na medida em que os papéis já não são estereotipados. A esse tempo da repetição e da disputa amorosa soma-se o tempo da memória desse amor, em que, mesmo estando com o físico, a narradora percebia sua presença fluida, o amor espiritualizante. Na realidade, há dois encontros. Um primeiro que se deu nesse passado e um segundo que é trabalhado em três etapas. Os dois se complementam de certo modo, como se houvesse um caminho a ser trilhado pelo físico e a narradora que se interrompe, mas volta a ser significativo nesse encontro final com a morte. Há ainda o tempo da memória da infância. Recuperar o físico representa, para a narradora, recuperar de alguma forma o próprio paraíso infantil. O amor que ambos viveram se apresenta a ela como um amor em que a relação sexual, carnal, leva à espiritualização. O amor com o físico é um ritual de purificação, é o retorno da inocência que a passagem para a vida adulta deixou para trás.

Também o modo como foram tratados no conto o amor e a morte revelam aspectos rituais. O amor aparece revivificado pela narradora no reencontro com o físico. A partir da perspectiva da vida como uma sucessão de aprendizagens parece haver na obra de Lygia um lugar de destaque reservado às experiências que devem retornar para serem resolvidas definitivamente, ou então adquirirem um novo valor devido às transformações trazidas pelo tempo<sup>7</sup>. Mais madura, a narradora deve rever seu passado com o

---

<sup>7</sup> É importante lembrar aqui nossos apontamentos acerca dos contos “As cerejas” e “Noturno amarelo”. Neles, a narrativa também parece servir como modo de as narradoras, já maduras, reverem seu passado sob uma nova ótica, acrescentarem novos aprendizados àquele inicial, revivendo seus ritos de passagem. A dife-

físico, descobrir e aceitar a felicidade que ele vivencia e também a sua morte. Descobrir e aceitar a morte do parceiro apresenta-se à narradora como seu rito final de superação do antigo amor. Se o físico encontra-se na marginalidade, no limiar entre vida e morte, é dado a ela assisti-lo e participar de algum modo de seu rito final. Compartilhar com ele aqueles instantes finais concretiza a seus olhos a perda do parceiro, a insignificância da disputa anterior, o cumprimento de mais uma etapa de seus ritos de amadurecimento ao longo da vida. A consciência do rito de passagem que o físico está atravessando retira a mulher da vivência do rito individual amoroso e a coloca face a um rito social – o da perda definitiva. A ruptura que a bolha insinua atinge seu auge.

Além dos aspectos ritualísticos que aparecem no conto, contribui para sua tessitura algo de fundamental importância para revelar alguns dos melhores contos de Lygia – o processo de reconhecimento tal qual Aristóteles o definiu. Segundo o autor:

*“(...)O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio.(...)”<sup>8</sup>*

Das várias formas de reconhecimento apontadas por Aristóteles, aquelas que provêm do próprio enredo são as melhores, ou seja, aquelas que são necessárias e verossímeis, ao invés de simplesmente episódicas. Esse sentimento de necessidade que vem muitas vezes aliado a um sentimento catastrófico é definidor de alguns dos melhores contos da autora. É importante lembrar, porém, que não pretendemos realizar uma leitura aristotélica de sua obra, mas sim, buscar constituir critérios que possam definir as qualidades e os problemas de seus textos. É também importante frisar

---

rença central é que aqui há uma nova oportunidade, um novo encontro entre as personagens e lá só a memória é que atua na presentificação do rito.

<sup>8</sup>Aristóteles, *Arte retórica e arte poética*. RJ, Ediouro, sem data. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; p. 255.

que nos utilizaremos dos conceitos aristotélicos tomando-os de modo geral, assim como a crítica moderna tem se servido dos mesmos para abordagens literárias que excedam a da tragédia.

No conto em questão o reconhecimento da chegada da morte para o outro se dá pela ausência de um dos componentes marcantes da relação entre as três personagens – o ciúme. O reconhecimento ocorre, assim, a partir de um elemento componente do enredo do conto e não aparece de modo episódico, despregado do contexto. Do mesmo modo, o acontecimento catastrófico que se evidencia no final ressignifica os índices de sutileza e ruptura que a bolha de sabão fora semeando ao longo do conto. Há, na verdade, por parte da narradora, um reconhecimento do sentido trágico da existência quando se dá conta da presença da morte. Com essa apreensão, ela está pronta para mais uma passagem, para a conclusão de seu rito de iniciação à morte a partir da consciência da perda da pessoa amada. Reconhecer a passagem do amado da felicidade para o infortúnio, aceitar sua morte é um aprendizado no sentido de aceitar a própria morte, sem deixar de ser, como é característica da autora, um convite à vida.

O sentido do reconhecimento trágico aparece em outros contos de Lygia que também estão entre seus melhores. Um dos critérios pelos quais podemos avaliar sua obra parece ser este: o dos contos que caminham de modo irreversível para um desenlace catastrófico, o qual pode ou não ser reconhecido pela personagem. Em sentido contrário, alguns de seus contos parecem se esgarçar na medida que se aproximam do desenlace, dando ao leitor a impressão de que não seria aquela a única resolução possível, mas sim, uma delas. Tal procedimento quebra os laços que interligam a trama, dando ao leitor a impressão de que os fatos ocorreram meramente depois

de outros, poderiam ter ocorrido de modo distinto, e não por causa de outros, aí sim indicando um caminho único de resolução do conflito<sup>9</sup>.

O reconhecimento final que se dá nos contos “As cerejas” e “Herbarium”, por exemplo, é um dos elementos determinantes, somado ao aspecto ritualístico desses textos, que possibilita encará-los como parte da melhor produção contística da autora. O ato da garota que reconhece na rival a presença da própria morte, seja ela metafórica ou não, e sua incapacidade para detê-la ou evitá-la, entregando ao primo uma folha como forma de despedida e aceitação das leis da vida, ao lado do ato da garota que recebe o broche de cerejas como quem aceita e reconhece a importância da vivência da sexualidade, revelam ao leitor o sentido trágico da existência, visto que o aprendizado das garotas lhes desvenda perdas e sofrimento, apesar de torná-las mais fortes para vivências posteriores.

Somando-se ao reconhecimento e à catástrofe a idéia de que o conto retrata uma ação próxima de seu desfecho com uma unidade que não permite ações episódicas, fica ainda mais clara a importância de ambos como critérios definidores de valor. Principalmente nos contos de Lygia que, devido ao aspecto ritual, tratam de uma experiência que deve ser ritualizada, tornar-se mítica. Se qualquer dos traços componentes da tessitura do conto esgarçar-se, fica comprometido não só o valor do conto como o valor da experiência e do rito.

Um exemplo desse problema encontramos no conto “Biruta”, do qual já tratamos no capítulo dois. O modo como a trama do garoto órfão é conduzida provoca um reconhecimento parcial, por parte apenas do leitor, do que a história reserva ao garoto. Ele mesmo não é capaz de superar a ingenuidade e reconhecer os fatos que ocorrem à sua volta, passando assim, da ignorância ao saber. Ao fim do conto, chora, mas não indicia o mesmo aprendizado que as garotas dos contos acima tratados. Esse desnível entre

---

<sup>9</sup> Verificar as observações de Aristóteles acerca de ação simples e ação complexa, à página 254, op. cit..

as habilidades da personagem e do leitor no sentido de reconhecer as ações do conto evidencia o patético da situação, suscitando a piedade, já que expõe o sofrimento agudo da personagem. Por outro lado, a opção do foco narrativo em terceira pessoa, retratando o garoto “por detrás”, tratando-o todo o tempo como vítima e reiterando os índices de sua ingenuidade e de seu despreparo para a vida adulta, levam o leitor a proteger-se, distanciando-se da catástrofe que se aproxima juntamente com o final do conto – a perda do cão. Na medida em que não há uma inversão dos elementos propostos no conto, como ocorre em “As cerejas”, em que a garota percebe que sua leitura dos fatos fora equivocada até então, o conto esgarça-se e, num certo sentido, deixa escapar o leitor. É como se, desde o princípio, o leitor soubesse aonde a trama deseja conduzi-lo, manipulando suas emoções. Não há inversões, desde o início intuímos o que se passará com o garoto, sua extrema ingenuidade contraposta à extrema maldade da madrasta não nos deixam escapatória. Como já comentamos anteriormente, isso não significa que o conto não possa emocionar, mas sim que, esteticamente falando, o conto apresenta os problemas acima citados.

Nos contos em que Lygia não se preocupa com questões moralizantes ou maniqueístas, mas sim com questões éticas e as desenvolve numa direção única que aponta para o sentido catastrófico do conto e da existência humana, encontram-se seus melhores momentos. Os instrumentos que parecem auxiliá-la mais de perto nessa criação são os elementos rituais, que auxiliam seus contos extraindo-lhes do momento efêmero o valor da permanência de que Helder Godinho trata. Quando, no conto “O jardim selvagem”, a garota se apercebe dos fatos que se deram sob seus olhos, reconhecendo maliciosamente o que antes não fora capaz de perceber, Lygia trabalha não com o moralismo das atitudes certas ou erradas, furtan-

do-se a um julgamento das atitudes de Daniela, mas sim, com a apreensão da catástrofe no conto, retratando o espanto que a descoberta traz à garota. O leitor se dá conta de que não haveria outro caminho a ser trilhado no conto que não aquele, que revela de modo definitivo a natureza humana à antes inexperiente e curiosa narradora, iniciando-a<sup>10</sup>.

Alargando as possibilidades de reconhecimento que Aristóteles propôs, a literatura moderna trabalha, muitas vezes, com o reconhecimento da personagem acerca de si mesma, a descoberta de seu interior, o desvendamento de seus traumas. É o que busca grande parte das personagens dos contos estudados no capítulo 2.

Laura, de "Noturno amarelo", quando vivencia o extraordinário reencontro com sua família, passa por um processo de reconhecimento, juntamente com o leitor, de si mesma. A partir da retomada de seu trauma de passagem e a atualização ritualística do mesmo, Laura se reconhece com suas culpas, suas mágoas. Ao reconhecer-se, aceitar-se e desculpar-se de algum modo por suas atitudes é que ela prossegue seu caminho sem estar mais presa aos tormentos do passado. Já a personagem do conto "Gaby", ao negar o reconhecimento de sua culpa, buscando dividi-la com outros e forjando pretextos e desculpas para não reconhecer-se adulto e responsável por seus atos, forjando para si uma imagem de menino desprotegido, não consegue furtar-se ao círculo infernal da memória. O reconhecimento nesses textos não é mais aquele que se dá entre as personagens, mas

---

<sup>10</sup> É importante marcar a convergência desse nosso pensamento sobre a literatura como possibilidade de vivência e apreensão do ser humano que extrapola o maniqueísmo e o pensamento do crítico Antonio Candido, a saber: "(...) há conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver." ("O direito à literatura", in: *Vários escritos*. SP, Duas Cidades, 1995, 3ª edição revista e ampliada.). Assim como Candido, atribuímos à literatura em geral e, em especial à de Lygia, uma função humanizadora que discute as relações entre bem e mal de uma perspectiva ética. Na melhor literatura de Lygia, essa discussão é empreendida liberta de moralismos, numa perspectiva que relaciona ética e estética.

aquele que se evidencia ou não na descoberta de seu próprio eu, de sua identidade.

Muitas vezes, a ausência de reconhecimento de si mesma por parte da personagem, como a que ocorre em “Gaby”, também encaminha o conto para um sentido tão ou mais catastrófico do que aqueles em que se dá o reconhecimento. A razão disto está no fato de que a impossibilidade do reconhecimento da situação em que se encontra faz com que a personagem revele ao leitor sua situação angustiante, mas não encontre meios de libertar-se da mesma, conduzindo o conto a um grau máximo de tensão. Mesmo nos textos em que a catástrofe final parece dispersa, como é o caso do conto “Gaby”, que termina quase que num anti-clímax, se os elementos fundamentais do sentimento catastrófico forem trabalhados no sentido de reafirmarem o lugar do rito e da aprendizagem na literatura moderna, o texto dará conta dessa visão catastrófica. No caso de “Gaby” a repetição tediosa de sua preguiça, sem que o leitor possa vislumbrar modos de superação da marginalidade por parte da personagem, indica uma única e catastrófica direção do conto – o aprisionamento da personagem ao seu paraíso infantil idealizado.

Fundada sobre a questão ritual e crendo na construção de uma ética individual que abarque o social, a literatura de Lygia Fagundes Telles revela uma visão catastrófica da vida. Por meio de uma vivência ritual desse sentimento catastrófico é que a ética de suas personagens parece ser construída, reestruturando a chamada “*communitas*” social. Embora não haja a marca da tortura no corpo do iniciado, a vivência da catástrofe parece substituí-la, revelar ao iniciando a tragicidade da existência para que possa construir a partir dela seus valores e aproveitar a vida - *carpe diem* - ciente da passagem do tempo e das transformações físicas e mentais que ele ocasiona. Seu objetivo maior está na apreensão de uma ética que tem por

base um profundo sentimento existencial<sup>11</sup>, daí o valor dado por ela à experiência e à memória, revelados pelo rito.

Seus melhores contos parecem iniciar o leitor no universo dos desencontros e das frustrações para, a partir deles, evidenciar o valor do tempo e da memória, seja para aproveitar os instantes fugazes de prazer, seja para valorizá-los futuramente e, quem sabe, recuperá-los.

### Os limites do fantástico

Um outro ponto importante no sentido de construir um juízo de valor face aos escritos de Lygia são as nuances que o fantástico adquire em sua obra contística.

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico

*“(...) é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.”<sup>12</sup>*

Essa hesitação entre as explicações sobrenaturais ou racionais para os acontecimentos espantosos que a personagem vivencia deve ser compartilhada pelo leitor para que o fantástico se produza. Assim, se o leitor não se interrogar sobre a natureza dos fatos narrados, não há o fantástico e sim, o estranho, o maravilhoso. É necessária uma adesão entre personagem e leitor que os leve a uma mesma visão das possibilidades da narrativa para que o fantástico se produza. Além disso, a temática é também definidora dessa literatura.

Para construir essa hesitação no gênero fantástico o escritor deve estar atento à preservação da ambigüidade que pode ser alcançada, se-

---

<sup>11</sup> Nesse sentido, a literatura de Lygia aproxima-se da obra Sartreana e do existencialismo, principalmente quando supera uma certa tendência moralista, conforme expusemos acima. Seus contos, ainda que muitas vezes trabalhem com a religiosidade cristã e sua simbologia, parecem, em alguns momentos, buscar o âmago da existência que poderia reger de forma ética a conduta individual e social, de modo semelhante ao que o Existencialismo de Sartre propunha.

<sup>12</sup> <sup>12</sup> Tzvetan Todorov, “A narrativa fantástica”, in: *As estruturas narrativas*. SP, Perspectiva, 1969. Trad. Moisés Baumstein; p.148.

gundo Todorov, com o uso do imperfeito e de modalizações. A quebra dessa ambigüidade e o conseqüente abandono da hesitação fazem com que a obra trilhe outros caminhos, ou então diminuam o valor literário da mesma.

O estranho caracteriza as obras que, embora apresentem elementos fantásticos, recebem explicação racional em seu desenlace. Já o maravilhoso é o gênero em que as explicações sobrenaturais predominam na finalização, sobrepondo-se aos aspectos fantásticos anteriormente apresentados.

Após estas considerações iniciais, cremos ser fundamental estudar os liames do fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles. Como assinalamos nos capítulos 1 e 2, não julgamos ser esta a melhor abordagem para os contos da autora, já que acreditamos que sua literatura não preenche todos os requisitos do fantástico, embora seja importante estudar como a autora trabalha essa questão a fim de discutir a qualidade de seus textos.

Lygia faz um uso peculiar de elementos do fantástico, bem como do fluxo de consciência, este já discutido anteriormente. A partir de seus temas e pontos de vista de eleição a autora trabalha com aspectos do fantástico de modo próprio, sem a preocupação em filiar-se ao gênero. Assim, acreditamos que, embora seus contos possam apresentar “atmosferas fantásticas”, sua classificação no conjunto como contos fantásticos não é a mais acertada. Ainda que pareça paradoxal, acreditamos que é pertinente usar as relações da obra de Lygia com os elementos componentes da literatura fantástica como juízo de valor da mesma, ainda que não a classifiquemos como tal. Isso se justifica porque, no nosso modo de entender os contos em que a autora trabalha com alguns elementos do fantástico de modo próprio, ousando explorar seus limites, fazem parte de seus melhores escritos.

Tomemos a título de exemplificação dois de seus contos mais comumente tratados como fantásticos: “A caçada” e “Seminário dos ratos”<sup>13</sup>.

O primeiro trata de uma personagem que se sente extremamente atraída por uma tapeçaria antiga. A obsessão do homem faz com que ele busque explicações para seu apego à peça: teria sido ele o pintor de um quadro a partir do qual a tapeçaria foi realizada? Seria ele o caçador, a vítima? O conto termina com uma espécie de alucinação por parte do homem que sente a seta do caçador atingi-lo e tomba de joelhos, sofrendo.

Em princípio, os elementos indicadores do fantástico apresentam-se claramente no conto: o tema é a obsessão, a loucura do homem, há o uso de alguns modalizadores e de alguns verbos no imperfeito. Porém, outros elementos fundamentais conduzem o conto para uma leitura de estranhamento do leitor perante os fatos narrados e não de adesão e hesitação. Entre eles estão a opção pela voz narrativa e a questão temporal.

O conto é narrado em terceira pessoa, distanciando, assim, narrador e personagem. Na medida em que o narrador descreve as ações da personagem e mesmo seus pensamentos - “*sabia ter feito parte da caçada*”<sup>14</sup>, - diminuem as possibilidades de hesitação do leitor: ou acreditamos que se trata de fatos sobrenaturais ou atestamos sobre a sanidade mental da personagem e concluímos que o conto retrata seu delírio. Esse cerceamento das ambigüidades do conto leva o leitor mais a uma constatação do aspecto estranho da situação exposta que ao contato com o fantástico. O final do texto tenta recuperar sua ambigüidade, retratando tanto a dor do homem que se sente a vítima da caçada quanto seu delírio: ao mesmo tempo em que ele se sente dentro da tapeçaria está fora dela, já que tenta agarrar-se

---

<sup>13</sup> Ambos em: *Mistérios*, op. cit. No volume em questão encontram-se reunidos contos que apresentam o que acima denominamos “atmosfera fantástica”, sem que, ao nosso ver, nenhum deles preencha todos os requisitos necessários para sua classificação como fantásticos.

<sup>14</sup> “A caçada”, op. cit., p. 25.

a ela. O final, porém, não é suficiente para resgatar a atmosfera do fantástico. Resta a cena inusitada e o estranhamento do leitor.

Outro dado importante é a questão da alegoria. O caçador, que aparece retratado na tapeçaria, surge na obra de Lygia como um equivalente simbólico da morte<sup>15</sup>. Na medida em que tal leitura simbólica se sobressai frente à fantástica, elimina-se a hesitação, visto que somente à personagem é que ainda resta alguma. Para o leitor resta desvendar nas metáforas e entrelinhas o que representam os símbolos trabalhados no conto. Assim, valendo-se de uma atmosfera fantástica, de fatos que aparentemente não possuem explicação racional, a autora trabalha nos limites do fantástico, sem, no entanto, filiar-se a ele.

No outro conto em questão, "Seminário dos ratos", os elementos do fantástico se articulam de um modo um pouco diverso. Nele retrata-se a organização de um seminário dos altos funcionários do governo e de representantes estrangeiros para tentar resolver um problema gravíssimo: o crescimento extraordinário do número de ratos. Antes mesmo do início do seminário, ocorre um ataque dos ratos ao local de reuniões, bastante ermo por sinal. A única possível testemunha desses fatos seria o chefe das Relações Públicas, mas ele nada pode precisar ao certo, visto ter permanecido escondido na geladeira por muito tempo, só podendo relatar suas impressões acerca do ocorrido.

Embora o final do conto trabalhe com a ambigüidade que o título já anunciara - o seminário seria pertencente aos ratos ou sobre os mesmos? -, está presente o tom todo um tom paródico que elimina de certo modo a hesitação típica do fantástico, conduzindo a leitura a um viés alegórico e irônico.

---

<sup>15</sup> No conto "A mão no ombro", do mesmo livro, é também no caçador que encontramos o representante da morte.

Há no conto, por exemplo, muitas citações a aspectos burocráticos de nossa sociedade: há um responsável pela RATESP<sup>16</sup> que não dá conta de resolver o problema dos ratos, há um Diretor das Classes Conservadoras Desarmadas e Armadas, há um Delegado de Massachusetts. Este último, inclusive, é tratado com deferência, embora os demais acreditem que a intervenção estrangeira não é ideal: “Os ratos são nossos, as soluções têm que ser nossas.”<sup>17</sup> O tom jocoso em que são apresentadas tanto as mazelas políticas quanto a questão dos estrangeiros intervindo nessa mesma política revelam uma crítica à burocracia e ao descaso com que são tratadas importantes questões sociais no país.

Há citações que revelam também a denúncia a embates político-sociais da época e não apenas abusos burocráticos. É o caso da referência a Chico Buarque: “*Pode ser a gota d’água! Pode ser a gota d’água!*”<sup>18</sup> e a Pinochet: o vinho chileno que será servido é o de sua safra. O conto ironiza, assim, a situação política do Brasil e da América Latina no período que aborda – as ditaduras militares, a censura. Os ratos tornam-se alegorias, seja das ações violentas que se deram devido a esse regime, seja do limite em que se encontra essa situação e que, por isso mesmo, pode gerar a qualquer momento uma transformação, indicada no caso pela insurreição em massa dos ratos<sup>19</sup>.

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. Leitor e narrador observam de fora e se comprazem com os descaminhos a que as trapalhadas dessas personagens levam.

---

<sup>16</sup> Note-se a semelhança entre esse nome e o de outras estatais como Sabesp e Telesp.

<sup>17</sup> “Seminário dos ratos”, op. cit., p. 78.

<sup>18</sup> Idem, p. 84.

<sup>19</sup> A imagem dos ratos também apresenta relação com a metáfora trabalhada por Albert Camus em *A peste* (RJ, Delta, 1969. Trad. Graciliano Ramos). A discussão existencial que o autor empreende em seu romance não deixa de fazer parte do repertório de questões a que Lygia se dedica em sua obra.

Mais do que situar-se no terreno do estranho, o conto situa-se no terreno da paródia<sup>20</sup>. As resoluções tomadas no conto para solucionar problemas políticos e sociais do país revelam uma leitura paródia do que seriam os procedimentos sérios e adequados para lidar com uma situação tão grave e emergencial. Por outro lado, como cabe à paródia, evidenciam uma crítica mordaz ao momento que o país estava atravessando. O exagero e o humor contribuem para o distanciamento do leitor e sua assunção de um ponto de vista também crítico e não hesitante diante da situação descrita. Para os objetivos a que o texto se propõe, não seria adequado vincular o leitor a uma percepção ambígua, mas sim, deslindar os caminhos que poderiam levá-lo, mediante uma leitura atenta das entrelinhas, a uma tomada de consciência crítica diante dos fatos: a metáfora da proliferação dos ratos, sejam eles os políticos ou a população cansada dos desmandos destes.

Assim, a atmosfera fantástica do conto cumpre seu objetivo de causar um estranhamento no leitor, colocando-o diante de uma situação inusitada e desarmando-o contra prováveis questionamentos acerca da verossimilhança da mesma. Os limites do fantástico atuam na medida para a construção da paródia no texto, trabalhando a ambigüidade e a hesitação apenas para que se auxiliem na construção do subtexto. O estranhamento, portanto, assume um valor positivo, atuando no sentido de impactar o leitor e suscitar um tipo de atitude no ato de decifração do texto<sup>21</sup>.

Do mesmo modo, o conto "A caçada" parte de uma situação fantástica para nos pôr frente ao delírio do homem diante da aproximação da morte ou de um sentimento violento de morte. A ambigüidade permanece mais no nível das crises que levaram o homem ao delírio do que propriamente no

---

<sup>20</sup> A construção desse conto revela procedimentos bastante semelhantes aos de "Pomba enamorada ou uma história de amor", já abordado na Introdução.

<sup>21</sup> Normalmente, como afirma Todorov (op. cit., p. 157), o gênero estranho foi condenado pela crítica, mas, como vemos aqui, ele pode ser positivo na criação de atmosferas ambíguas em contos que se encontram nos limites do fantástico.

questionamento de se ele teria ou não adentrado a tapeçaria.

Os elementos fantásticos, assim, coadunam com atmosferas inusitadas e revelam facetas menos apegadas ao realismo na obra da autora, mas isto não é suficiente, na nossa opinião, para classificar seus contos como pertencentes ao fantástico.

Mesmo em contos em que há uma tentativa de preservar a ambigüidade e a hesitação até o desenlace, como em "Noturno amarelo", os elementos fantásticos encontram-se mais no nível temático do que no nível da construção do texto. O clima onírico desse conto remete ao momento liminar que a personagem atravessa, visto estar atualizando um rito de passagem que ela só vivenciou pela metade, tornando-se prisioneira do mesmo. O desejo de deter o tempo e modificar os fatos passados põe-na numa situação de semiconsciência, em que ela pressente o que se passa ao mesmo tempo em que tenta não romper a atmosfera mágica que viabiliza o momento. Já na construção do texto observamos aspectos muito menos ambíguos, como a opção quase que constante pelo uso do perfeito. Tal fato se dá devido às constantes comparações que a narradora faz entre seu passado e esse momento que está "fora do tempo", não pertence ao passado, ao presente ou ao futuro. É preciso assinalar o passado e compará-lo ao momento vivido, é preciso distinguir passado e presente no mesmo sentido em que é preciso distinguir entre o que ocorreu e o que ela quer modificar agora. Assim, os elementos do fantástico localizam-se 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.

A necessidade que alguns contos da autora, inclusive o acima citado, têm de se valer de objetos significativos para retomar a hesitação que ao

longo da leitura foi se esgarçando revela esse limiar em que se encontram os contos de Lygia: mergulhados numa atmosfera extraordinária, mas sem trabalhá-la em todas as possibilidades que o fantástico sugere. Exemplo disso vemos na pulseira que permanece no braço de Laura, como que a afirmar-lhe que o reencontro com os familiares realmente ocorreu. A necessidade desse artifício exterior à tessitura do conto já demonstra o quão tênue ele é no sentido de afirmar o aspecto fantástico no conto.

Há também nesses contos a opção por uma forma de expressar-se mais racional por parte do narrador, colocando os fatos no universo do estranho. É o que acontece no final de “A caçada” com a tentativa do homem de apegar-se à tapeçaria; com a mulher que tem consciência de que é seu duplo que vê despencar do abismo e grita, em “O encontro”<sup>22</sup>; com a revelação de que uma jovem poderia ser encontrada morta, ao invés de uma tigresa, em “Tigrela”; entre outros. Se fossem suprimidas essas espécies de “explicações” que se revelam no final dos contos, a ambigüidade e a hesitação seriam preservadas com maior sucesso. Porém, não parece ser essa a intenção da autora. O que Lygia pretende em seus contos é muito mais empreender uma discussão sobre o valor do tempo e as nuances da memória, levando o leitor à compreensão da importância destes, do que preservar a hesitação, ampliando as possibilidades de leitura de seus textos. Há um caminho que deve ser seguido na leitura e é na indicação do mesmo que a autora parece se esmerar, em detrimento de gêneros ou de uma maior ou menor ambigüidade em seus contos.

A estrutura ritual que se apreende nos contos de Lygia, a qual nos dedicamos a analisar no capítulos anteriores, parece indicar ao leitor o caminho da desconfiança e não a adoção de uma atitude hesitante, como a

---

<sup>22</sup> In: *Mistérios*, op. cit.

que demonstram algumas de suas personagens, como as de "As formigas". O leitor deve agir como um iniciado, desconfiando dos fatos tais como eles se apresentam a uma primeira vista, vislumbrando por trás deles outros sentidos e outras explicações, sem necessariamente hesitar, vinculando-se aos aspectos de iniciação e passagem, principalmente. Há uma diferença central entre desconfiar e hesitar. Ao desconfiar, o leitor acompanha o narrador mas intenta a construção de um sentido que se encontra por trás daquilo que lê, camuflado nas entrelinhas. Desconfiar situa-se, portanto, no campo investigativo, o leitor busca respostas para aquilo que lê. Ao hesitar, o leitor se vê dividido, sem saber qual caminho trilhar em sua leitura, permanecendo em dúvida sobre se aceita as explicações racionais ou as sobrenaturais para os fatos aparentemente inexplicáveis que presencia. O leitor ideal da obra de Lygia é que aquele que aprende com seus narradores a desconfiar e em seu processo de leitura adquire certa malícia que o torna um iniciado nas artimanhas literárias.

A importância da memória e da constante atualização de experiências passadas auxilia na ambigüidade inicial dos contos de Lygia na mesma medida em que, no momento em que o rito se completa e se dá a etapa de agregação, a hesitação é minimizada. Portanto, se há um aspecto fantástico na obra de Lygia, ele está profundamente relacionado ao aspecto ritual e suas implicações, como a questão da liminaridade e da memória.

Não se constituindo em um aspecto central e mesmo determinante de temas ou situações na obra da autora, o fantástico atua como viabilizador de certas experiências extraordinárias por que passam suas personagens. É das atmosferas fantásticas que a autora se vale quando pretende questionar os limites da realidade aparentemente apreensível.

Como afirma Todorov, a função social do fantástico foi a de subtrair o texto à lei e com isso transgredi-la. Ou seja, o modo encontrado pelos escritores do século XIX para fugir à censura institucionalizada e também

àquela a que eles mesmos, inconscientemente, se submetiam, foi a escrita da literatura fantástica. Seus temas remetiam com constância ao proibido: o incesto, o amor homossexual, o amor a vários, a sensualidade excessiva, entre outros. Ora, alguns desses temas fazem parte do repertório dos contos de Lygia, muitas vezes aliados à culpa e a questões familiares. A diferença está no fato de que a autora trata dos mesmos na tentativa de furtar-se a percepções moralizantes e restritivas dos mesmos, objetivando a uma discussão ética<sup>23</sup> e não a superação de censuras. Para tanto, opta pelo tratamento ritual desses temas, que faz com que eles se relacionem menos com aspectos morais e mais com os valores de nossa sociedade. O lugar da culpa nesses ritos e nessas iniciações, bem como as traições que se originam dos mesmos estão no centro de seus questionamentos.

Por si só, a utilização de elementos do fantástico neutraliza o maniqueísmo, pois onde há hesitação não pode haver uma distinção radical entre o bem e o mal. Nesse sentido o aspecto ritual se aproveita da atmosfera fantástica para empreender a passagem e revelar leituras da realidade que nos apresentam nuances interessantes e misturadas, ambíguas.

Segundo Todorov,

*"(...)A narrativa elementar comporta pois dois tipos de episódio: os que descrevem um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio e os que descrevem a passagem de um a outro."*<sup>24</sup>

Assim, narrar é de certo modo narrar passagens. Tal afirmação remete tanto à função ritual da literatura quanto à sua função educativa. É no sentido da educação do leitor nas artimanhas literárias e na discussão de valores que caminham os escritos de Lygia.

## **As sobras emotivas**

---

<sup>23</sup> Sobre o sucesso ou não de tal empreitada trataremos nos itens subseqüentes do presente capítulo.

<sup>24</sup> Todorov, op. cit., p. 162.

Outro dado importante a ser levado em conta na construção de critérios de valor para o julgamento estético da obra de Lygia é o que anteriormente nomeamos como “sobras sentimentais” de seus contos.

Lygia é uma autora insatisfeita, que modifica alguns de seus contos de uma edição a outra com uma certa freqüência. É como se a autora não considerasse dados textos como sendo definitivos e buscasse através da reescrita traduzir suas idéias na exata medida, pressentindo a necessidade de livrá-las de preconceitos ou sentimentalismos. Vejamos como tal fato se dá em alguns textos da autora.

O conto “Biruta”, como já afirmamos, apresenta diferenças em suas duas publicações: a primeira em *Histórias do desencontro*, de 1958, e a segunda em *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*, de 1995<sup>25</sup>.

Algumas modificações dizem respeito à entonação que a autora deseja imprimir ao enunciado. Assim, algumas reticências são substituídas por pontos finais.

O enunciado: “(...) Vai, vai jantar...” é substituído por “(...) Vai, vai jantar.” O mesmo se dá em: “- O Biruta, doutor...”, que se modifica para: “- O Biruta, doutor.”<sup>26</sup> Desse modo, o tom mais sentimental e ambíguo que as reticências poderiam trazer a essas frases é substituído por um modo mais isento de dizer o mesmo.

Outro tipo de modificação promovido pela autora é o de contenção em algumas frases que podem expressar um excesso de sentimentalismo e de comprometimento do narrador em relação à personagem. É o caso do pa-

---

<sup>25</sup> Essas são as publicações de que dispomos, não podendo nos certificar se há outras disponíveis em antologias.

<sup>26</sup> A primeira e a terceira frases encontram-se em *Histórias do desencontro* (RJ, José Olympio Editora, 1958), respectivamente nas páginas 36 e 33. A segunda e a quarta frases encontram-se em *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos* (SP, Ática, 1995), respectivamente nas páginas 59 e 57.

rágrafo final em que se lê na primeira versão do conto:

*“Muito tempo ele ficou ali ajoelhado, imóvel, segurando a bola. Depois apertou-a fortemente contra o peito, como se quisesse enterrá-la no coração.”*<sup>27</sup>

O perfil estilístico da frase revela uma proximidade sentimental entre narrador e personagem, que se percebe em: *“como se quisesse enterrá-la no coração”*. A frase demonstra a tentativa do narrador de investigar as ações da personagem, descobrir seu estado de espírito, mas sem a utilização do fluxo de consciência, que seria capaz de revelar ao leitor o que se passa na mente da personagem sem o risco do sentimentalismo. Do modo como está, a frase é uma tentativa do narrador de despertar no leitor a assunção de um ponto de vista que, assim como o seu próprio, se compeadeça da situação dramática vivenciada pelo garoto. A segunda versão desse final apresenta-se mais isenta:

*“Muito tempo ele ficou ali ajoelhado, segurando a bola. Depois apertou-a fortemente contra o coração.”*<sup>28</sup>

Mais enxuta, essa segunda versão apresenta de forma mais distanciada as observações do narrador. Ele apenas relata o que observa, sem vincular suas inferências à descrição das atitudes da personagem, ainda que o uso do advérbio *fortemente* e do substantivo *coração* tragam ao texto um certo tom sentimental.

Aliadas a outras modificações de estilo, como a substituição de “para o” por “pro”, que tentam dar ao texto um tom mais coloquial, a maior parte das transformações promovidas pela autora no texto tentam diminuir no mesmo o sentimentalismo. Este tem suas raízes em dois pontos fundamentais utilizados para a abordagem do tema do garoto órfão: a narração em terceira pessoa e a ausência do fluxo de consciência.

---

<sup>27</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 36.

<sup>28</sup> In: *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*, op. cit., p. 59.

A narrativa em primeira pessoa permite que o leitor acompanhe as ações e os motivadores internos da personagem narrados de seu próprio ponto de vista. Já o fluxo de consciência permite ao leitor acompanhar os pensamentos da personagem sem o filtro do narrador. Leitor e personagem encontram-se em igualdade de condições na apreensão caótica da consciência desta última. No conto em questão, a autora acaba por rejeitar esses dois caminhos de apreensão da personagem e enfrenta alguns problemas decorrentes dessa escolha. A narração em terceira pessoa retrata a personagem de modo distanciado, embora, por tratar-se de um garoto, a escolha seja interessante, pois sua ingenuidade é exposta ao leitor a todo momento, principalmente em seus diálogos com o cão e a empregada. Por outro lado, a apreensão de seus sentimentos chega, na maior parte das vezes, por meio de inferências do narrador, o que, em alguns momentos, imputa ao texto a ênfase ao dado sentimental, já que centra o discurso a maior parte do tempo na personagem e em seus problemas, acompanhando-a e compadecendo-se dela na mesma medida em que busca a cumplicidade do leitor, enfatizando a função conativa da linguagem. Já o fluxo de consciência não é utilizado, em alguns momentos há o uso do discurso indireto livre, mas de um modo tímido, que não permite ao leitor adentrar a consciência da personagem de modo a conhecer a fundo suas frustrações e revoltas. Na tentativa de cobrir essa brecha, novamente, há trechos em que o narrador resvala no excesso de sentimentalismo, na tentativa de convencer o leitor de que a situação por ele descrita contém certa dramaticidade, é uma situação patética.

Outro conto que também passou por modificações demonstrando a insatisfação da autora e sua busca da escrita definitiva para o mesmo é “Natal na barca.” As três versões de que dispomos apresentam alterações<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> “Natal na barca” in: *Histórias do desencontro*, op. cit., 1958; in: *Mistérios*, op. cit., 1991; in: *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*, op. cit., 1995.

O início do conto, por exemplo, que na primeira das três versões era bastante descritivo, pintando com cores fortes a noite em que a narradora esteve na barca

*“A barcaça varava a noite. Era uma noite gelada e negra. E as águas do rio eram também negras como tinta, escorrendo obstinadamente por entre as árvores.”<sup>30</sup>*

passa a ter uma escrita mais sóbria que remete ao aspecto mítico dos fatos que se darão na barca. Além de cortar o início acima citado, a autora também promoveu alterações nos parágrafos que vinham a seguir, alterando-os e unindo-os:

*“Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.”<sup>31</sup>*

É importante assinalar que dentre as alterações promovidas na reformulação dos parágrafos iniciais, a autora busca um texto mais enxuto, deixando de lado adjetivos – *“eu sentia um feroz bem estar naquela solidão”* – e detalhes que julga acessórios – *“uma mulher com uma criança de colo e eu.”<sup>32</sup>*

De modo semelhante ao como rearranjou o parágrafo inicial, o conto todo parece ser reescrito na passagem da primeira para a segunda versão. Metáforas que na segunda versão se insinuam, como a aproximação entre a mulher que carrega o filho e a mãe de Jesus, aparecem literalmente na primeira versão: *“o longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura bíblica.”<sup>33</sup>* A modificação que a segunda versão apre-

---

<sup>30</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 169.

<sup>31</sup> In: *Mistérios*, op. cit., p. 103.

<sup>32</sup> Ambas frases encontram-se na primeira versão do conto, à página 169.

<sup>33</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 169.

senta, embora sutil – bíblica é trocado por mítica – é bastante importante, pois amplia as possibilidades de leitura daquela mulher, como alguém pertencente ao passado da humanidade, aliando o conteúdo bíblico a mitos, como o do rio Letes grego ou mesmo à imagem do rio como propiciador de passagens físicas e psicológicas.

Outras afirmativas, que tentam ressaltar o lado fantástico do conto, são também minimizadas na segunda versão deste. Desse modo, a mulher cujas roupas se revestiam de “*uma estranha dignidade*”, passa a tê-las revestidas de “*uma certa dignidade.*”

Também o comando da conversa, que antes era da mulher que carregava o filho, passa a ser da narradora. Fica mais claro, assim, o paradoxo das atitudes desta que, ainda que afirme estar satisfeita com a solidão em que se encontra na noite de Natal, em que deseja não sentir piedade, acaba entabulando uma difícil conversa com a mulher, em que se sente enredada, sem escapatória ou alívio das desgraças da outra, mas que acaba por conduzi-la à esperança perdida.

Outras alterações referem-se ao estilo e a uma tentativa de condensação no texto de idéias que podem ser agrupadas. Ao invés de “*Voltei-me. A mulher embalava a criança coberta com um xale.*”, da primeira versão, a autora opta por “*Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso.*”<sup>34</sup> Como podemos observar, além de alterar o estilo de enunciação da frase a autora também acrescenta uma informação sobre a feição da mulher que já adianta sua serenidade frente às desgraças da vida, a fé que irá impressionar mais adiante a narradora.

Nesse processo de construção e reconstrução de seus contos, Lygia retoma, por vezes, o que já escreveu. Na terceira versão do conto, lemos:

---

<sup>34</sup> As frases encontram-se respectivamente na primeira e na segunda versões do conto, às páginas 170 e 104.

*“Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível.”*<sup>35</sup>

Esta forma é uma mistura do que aparece na primeira versão e do que foi modificado na segunda versão:

*“Fixei-me nas nuvens negras que corriam na mesma direção do rio. E em seguida encarei-a.”*<sup>36</sup> (primeira versão).

*“Olhei as nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível.”*<sup>37</sup> (segunda versão).

Embora a segunda versão tenha apresentado uma escrita mais enxuta e o adjetivo “tumultuadas” caiba melhor à situação descrita que “negras”, a forma “fixei-me” é mais adequada que “olhei”, o que a autora percebe ao retomar a antiga forma, mesclando-a às modificações posteriores.

Há algo comum a este texto e a “Biruta” que leva os mesmos a de certa forma exigirem mais quanto à busca da forma mais equilibrada de suas escritas. Ambos apresentam temas trabalhados de modo a enfatizar a função conativa da linguagem, ainda que nos pareça mais difícil resolver tal impasse no primeiro. Na medida em que tal ênfase tenta se dar “de fora”, com a narrativa em terceira pessoa de “Biruta”, acreditamos que a autora se vê frente a questões que podem fazer com que o conto deslize mais facilmente do sentimental ao piegas. Já em “Natal na barca” a narrativa em primeira pessoa possibilita outras formas de escrita e de acompanhamento dos motivadores das personagens que parecem ser mais eficientes no sentido de salvar o conto de um excesso de sentimentalismo.

As transformações realizadas neste último texto caminham mais no sentido de reformular a escrita na tentativa de torná-la mais isenta, livre de certas descrições e mesmo de certos diálogos carregados demais no senti-

---

<sup>35</sup> In: *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*, op. cit., p. 23.

<sup>36</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 172.

<sup>37</sup> In: *Mistérios*, op. cit., p. 106.

do de tocar o leitor, arrebanhá-lo para o ponto de vista que se apieda e se transforma, assim como a narradora. Há também um outro objetivo: a passagem da condução da trama do texto para a narradora e não mais para sua interlocutora. O mistério que envolve a outra aumenta e a curiosidade crescente da narradora choca-se com seu desejo de isolamento, revelando seu lado mais humano, mais ambíguo. O conto tenta assim alcançar o equilíbrio entre o patético da situação que expõe e a isenção da personagem que se transforma com o que ouve, mas não necessariamente vivencia o mesmo que a mulher que narra suas desgraças a ela. Firma-se a distinção entre o narrador e a personagem na mesma medida em que é fundamental distinguir entre personagem e leitor para que este possa tomar uma mesma atitude diante do texto e fruí-lo, iniciando-se.

Já em “Biruta”, devido ao fato de o narrador em terceira pessoa aliar-se excessivamente à personagem, compadecer-se dela, ocorre o contrário, o leitor sente-se tentado a proteger-se, distancia sua experiência como leitor da experiência da personagem. Além disso, esteticamente o conto se vê prejudicado. A função conativa fica em primeiro plano e prejudica as demais, principalmente a poética no nosso entender, já que o narrador se esforça por convencer o leitor de seu ponto de vista, limitando, assim, a atuação da ambigüidade e da leitura nas entrelinhas.

Há contos também que apresentam modificações que parecem desejar apenas atualizar o texto e sua linguagem, além de promover algumas alterações no estilo. Tais alterações, no entanto, acabam atuando também na estrutura fundamental do conto, que se vê transformada. É o caso do conto “A ceia”<sup>38</sup>.

Nele, um casal que rompera se reencontra num restaurante para a definitiva despedida. A mulher, mais velha que o homem, forceja por ocul-

---

<sup>38</sup> Dispomos de duas versões desse conto. A primeira em *Histórias do desencontro*, op. cit., 1958, e a segunda em *Antes do baile verde*, op. cit., 1986.

tar-se da luz, pergunta sobre a outra, demonstra não estar conformada com o término da relação. Ao final, o isqueiro, que parecia ser significativo para o homem e cuja chama forte incomodava a mulher, é esquecido por este e ela o retém. É como se uma parte do destino que ela não pode modificar – perdeu o homem que ama para uma mulher mais jovem – voltasse ao seu domínio.

Algumas alterações remetem a opções de estilo. O início do conto na primeira versão

*“Era um restaurante modesto e pouco freqüentado, pitoresco com suas mesinhas ao ar livre, espalhadas sob algumas árvores.”<sup>39</sup>*

é modificado para

*“O restaurante era modesto e pouco freqüentado, com mesinhas ao ar livre, espalhadas debaixo das árvores.”<sup>40</sup>*

A exceção do adjetivo “pitoresco” que é retirado e que conseqüentemente transforma o restaurante em um lugar menos interessante do que ele parecia ser antes, o restante das alterações é apenas uma questão de estilo.

Há ainda alterações no diálogo, que se torna mais entrecortado, configurando melhor o ritmo coloquial da conversa no conto e ajudando a caracterizar a impaciência do homem e a tensão que impera nesse reencontro forçado pela mulher. Assim, a frase que antes ela dizia por completo: “(...) A última vez foi tão horrível, eu queria fazer uma despedida mais digna.”<sup>41</sup>, na segunda versão é interrompida pelo homem: “(...) A última vez foi tão horrível, me arrependi tanto! Queria fazer hoje uma despedida mais digna. Queria que você...”<sup>42</sup> Ao contrário do uso para demonstrar hesitação, as reticências são usadas aqui visando a representar a interrupção da fala da mulher,

---

<sup>39</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 96.

<sup>40</sup> In: *Antes do baile verde*, op. cit., p. 143.

<sup>41</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 97.

<sup>42</sup> In: *Antes do baile verde*, op. cit., p. 144.

a interferência abrupta do homem: “*Não pense mais nisso, Alice, que bobagem, você estava nervosa (...).*”<sup>43</sup>

Em outros momentos, novamente o sentido que seria literal é substituído por uma forma mais metafórica de expressão. O termo “hipócrita” que Alice usa para se referir à nova namorada de Eduardo é substituído na segunda versão por “raposinha”. O arroubo com que Alice critica a mulher na primeira versão também se encontra mais moderado, menos exaltado na segunda. A linguagem mais contida trabalha a tensão do conto, que se torna mais sutil e ao mesmo tempo mais carregado. Da mesma forma algumas comparações são sugeridas e não apontadas reiteradamente: as lágrimas “*pesadas e duras como granizo*”, da primeira versão, tornam-se apenas lágrimas “*pesadas*”, na segunda. Há uma economia do que é escrito que garante uma aposta nas entrelinhas maior do que a que havia anteriormente. Acreditamos, inclusive, que, quanto mais a autora, ao longo do seu amadurecimento como escritora, foi confiando em sua capacidade de sugerir em oposição a uma certa necessidade por ela demonstrada de afirmar literalmente alguns dados, mais sua escrita se tornou esteticamente bem sucedida.

Em outros momentos, surge uma necessidade de modernizar de certa forma a linguagem do conto, escrito há muitos anos, abandonando termos algo fora de uso e substituindo-os por outros mais coloquiais. Assim, “enfurou” na primeira versão é substituído por “enfiou”. Do mesmo modo, “meneou” é substituído por “sacudiu”.

Ou ainda, há momentos em que formas verbais são alteradas, numa busca minuciosa da forma mais adequada de expressar, no caso, o momento psicológico vivido pela personagem. O presente do subjuntivo é substituído pelo gerúndio, o que reitera a idéia de processo que a frase ex-

---

<sup>43</sup> Idem, p. 144.

põe: “(...)É preciso que eu me acostume com a idéia de te perder (...)”<sup>44</sup>, transforma-se em: “(...)É preciso que eu vá me acostumando com a idéia de te perder (...)”<sup>45</sup>.

As incansáveis alterações que Lygia promove em seus contos merecem ser alvo de um estudo apurado, pois parece ser uma constante em seu processo de escrita a busca da forma ideal de expressão de suas idéias, mesmo nos textos já publicados, que poderiam ser considerados “definitivos”. Há, no nosso entender, uma relação direta e bastante importante entre os contos que aparecem com várias versões iguais, como se já estivessem definidos e considerados como “prontos” pela autora e seus melhores contos. A grande maioria dos textos que consideramos dentre os melhores de Lygia aparecem em versões praticamente idênticas, com pouquíssimas alterações e, assim mesmo, em um número reduzido deles.

Ao contrário disso, contos em que identificamos alguns problemas de construção, principalmente em relação a um excesso de sentimentalismo, contos que afirmamos apresentar certa ingenuidade narrativa, certas “sobras” sentimentais, aparecem com várias versões que, na maior parte das vezes, almejam tornar a narrativa mais isenta, buscando um maior equilíbrio entre o tema e sua expressão. É nos textos em que o narrador é menos ingênuo e menos propenso a moralismos, mais dissimulado, que a narrativa supera seus problemas de construção.

Contos como “A estrutura da bolha de sabão”, “Pomba enamorada ou uma história de amor”, “Antes do baile verde”, aparecem sem alterações em suas várias edições e estão entre os melhores da autora, ao nosso ver. Acreditamos, assim, que exista uma relação entre a insatisfação da autora com alguns de seus textos e a qualidade dos mesmos. Os critérios para se definir essa qualidade são, no entanto, um pouco fluidos e, embora já te-

---

<sup>44</sup> In: *Histórias do desencontro*, op. cit., p. 103.

<sup>45</sup> In: *Antes do baile verde*, op. cit., p. 150.

nhamos abordado alguns deles de passagem, cumpre retomá-los e defini-los de modo mais criterioso. É ao que nos dedicaremos a seguir.

### **Os melhores contos de Lygia**

Alguns escritos de Lygia fogem à excelência percebida em muitos de seus textos. Tanto em seus romances<sup>46</sup> quanto em seus contos podemos observar textos mais equilibrados que outros. Fica difícil em certos casos, no entanto, precisar o que torna alguns de seus escritos melhores do que outros. Apesar das dificuldades, cremos que se faz necessário, após o nosso estudo de como se articulam em seus contos certos temas e certas estruturas, buscar alguns critérios que possam indicar caminhos para um juízo crítico da obra da autora.

Se é difícil identificar o que faz alguns contos menos equilibrados do que outros, é tarefa mais simples delimitar quais são seus melhores textos. Eles parecem ter como característica comum a linguagem enxuta, sem a ênfase exaustiva na função conativa da linguagem que alguns de seus contos evidenciam. Além disso, eles parecem se entregar com maior vigor à ambigüidade, vencendo certa tendência da autora em indicar, em alguns momentos mais do que deveria, os caminhos de decifração de seu texto. Seus melhores contos também parecem ser conduzidos de modo catastrófico, por um narrador irônico ou ao menos não ingênuo, indicando um viés que conduz o leitor para um clímax que, ainda que não se apresente como o único possível, parece ser o mais viável. Alguns desses contos trabalham com os limites entre o fantástico e o estranho e, quanto mais se aproximam do primeiro, mais bem sucedidos são. A essas questões soma-se fundamental do rito que, no nosso entender, trabalha muitas vezes no sentido de arranjar e significar as demais, forcejando o conto a trabalhar no nível ético

---

<sup>46</sup> No âmbito dos romances cremos que sua obra prima seja *As meninas*, RJ, José Olympio Editora, 1982, 13ª edição.

e estético, salvando-o das tendências moralistas e sentimentais que outros contos apresentam.

Quando a questão central que Lygia pretende desenvolver em seus contos é a da iniciação, não só da personagem como também do leitor, a questão ritual impede a visão moralista da realidade e potencializa as ambigüidades do texto. Não há como discutir ritos de passagens sem tocar em questões tabu ou mesmo em valores de nossa sociedade. Por outro lado, tratá-las a partir da questão ritual possibilita desenvolver a partir delas uma visão sem vícios.

Desse modo, contos como “As cerejas”, “Herbarium”, “Antes do baile verde” e “O jardim selvagem” encontram-se entre os melhores da autora pois problematizam os ritos de ingresso de jovens à vida adulta apresentando os aspectos rituais sem a preocupação de indicar os caminhos “certos” a serem trilhados, mas sim, expondo e problematizando questões tratadas normalmente com certo pudor, como a descoberta do sexo, as escolhas morais que a sociedade impõe a seus iniciados. Seu objetivo é o de que tanto personagem quanto leitor se apropriem dessas experiências na construção de seus valores pessoais, sem caminhos fáceis, como a assunção de um ponto de vista maniqueísta. Do ponto de vista estético, esses contos se utilizam com bastante propriedade da narração em primeira pessoa para aproximar ou distanciar a personagem-narradora e o leitor dos fatos narrados nos momentos adequados. Não há sentimentalismos, não há moralismos. Há, inclusive, certa dissimulação narrativa que caracteriza tanto a personagem quanto o próprio trabalho de escrita da autora em seus melhores momentos.

Outros contos que estão entre os melhores da autora, como “As formigas” e “Noturno amarelo”, fundam-se na questão ritual para a conquista de uma maior liberdade narrativa. As questões do tempo e do ponto de vista, bem como a escrita que se encontra nos limites do fantástico, trazem a

esses contos um jogo de possibilidades que se funda no rito de passagem, mas que o extrapola na medida em que fornece outras possibilidades interpretativas. A quebra das amarras do verossímil, com o estabelecimento da escrita em primeira pessoa, a caracterização ambígua das narradoras que aponta para uma desconfiança por parte do leitor daquilo que lê, o questionamento tanto dos fatos que presenciamos quanto da percepção do tempo em que se deram fazem desses textos um emaranhado de possibilidades que parece apontar para os momentos que sobressaem no cotidiano como aqueles em que, através de lapsos de tempo e espaço convencionais, vivenciamos experiências reveladoras, que fazem personagem e leitor passarem da descrença absoluta para uma atitude desconfiada, investigativa, da inocência para a experiência.

Há ainda o uso da ironia, viés pouco estudado na obra da autora, mas que, como vimos em “Pomba enamorada ou uma história de amor”, transforma o que seria uma narrativa kitsch numa apreensão paródica e crítica dos valores de nossa sociedade.

Em outros textos é a construção catastrófica do enredo dos textos que nos indica estarmos diante do melhor de Lygia. Tal sentimento se dá diante de contos como “A estrutura da bolha de sabão” e “Verde lagarto amarelo”. As opções que são dadas às personagens revelam um encamiñamento catastrófico do enredo. Os fatos se encadeiam de tal modo que nos revelam as escolhas das personagens e ao mesmo tempo o conflito que advém da necessidade de optar. A partir de determinados nós presentes nos contos, só há um caminho a ser trilhado, que se precipita de modo tal que constrói a consciência do trágico nas personagens e o despertar do sentimento de reconhecimento nelas e no leitor. Não há ações episódicas, a causalidade amarra ações e desenlaces.

São contos em que a ética atua diretamente na construção estética. Há uma perspectiva de que diante de certos fatos não cabem questiona-

mentos, mas faz-se premente a necessidade de posicionar-se, aprender a lidar com eles. Se há um sentimento do trágico na obra de Lygia, é no aprendizado dos modos de lidar com ele e de construir a partir dele valores individuais e sociais que tal sentimento pode ser visto como uma mensagem de *carpe diem*.

Portanto, não é a presença deste ou aquele aspecto – rito, catástrofe, fantástico – que determina os melhores textos de Lygia Fagundes Telles, mas sim, o modo como ela os conduz a partir destes. Há porém, uma importância fundamental desses aspectos em alguns de seus melhores textos, o que não se vê naqueles que apresentam alguns problemas.

O modo enxuto e tocante como é narrada a história do homem que decide escapar de sua rotina aniquiladora em “História de passarinho”, em que desvendamos importantes aspectos de sua personalidade através de sua mulher e seu filho e que acaba por trazer novas experiências não só ao leitor, mas também ao filho da personagem está entre os melhores contos da autora por se revelar, através da construção de perspectivas, como um lugar de questionamento do papel do homem na sociedade moderna, trazer à tona a discussão da configuração ou da “desconfiguração” familiar. Tudo isso envolto numa aparente inocência que o título traduz “História de passarinho”. Se há no conto a história do passarinho, há também a história das frustrações de uma família, as quais parecem funcionar em cadeia, revelando a dependência e a vinculação de cada um ao todo. Somente a quebra dessa estrutura é que poderia revitalizá-la, como ocorre no desenlace do conto – garoto e homem crescem e se iniciam, de modos diferentes.

O aspecto ritualizante de alguns dos contos de Lygia faz com que estes possam se desligar de questões morais e adentrar o universo do posicionamento ético. Além disso, a estrutura ritualística favorece um trabalho menos linear e mais ambíguo com as questões da linguagem e do tempo, características que o rito preservou de suas raízes primitivas, congraçando

o sagrado e o profano. Nos contos em que Lygia preocupa-se em educar seu leitor expondo suas personagens a ritos de passagem difíceis e dolorosos, como os ritos que lidam com perdas amorosas e, principalmente, morte, a partir de narrativas aparentemente inocentes, mas que enredam e fisgam seu leitor, Lygia escapa do maniqueísmo que busca identificar e separar radicalmente bem e mal e desvenda um mundo misturado, em que a construção de valores depende dos enfrentamentos sucessivos que parecem provas a que se submetem os iniciandos. Não há um estágio ideal a ser alcançado. Sempre há novas experiências, novos aprendizados, novas perdas.

Nesse sentido a autora é muitas vezes denominada uma autora dos desencontros, ainda que seja à busca dos encontros ou dos reencontros que muitas de suas personagens se dediquem. Há a eterna busca da recuperação do paraíso perdido da infância, há a busca de reencontro com o passado de uma nova forma, há a busca de encontro do próprio eu. Na construção desses encontros e desencontros é que Lygia vai conduzindo suas personagens e seus leitores, numa luta que, como já apontamos, parece ser encarada por ela como o suplício de Sísifo, eternamente cumprindo a tarefa que recomeça a cada novo conto – a busca da expressão mais acertada da experiência fundamental da literatura.

Antes de finalizar, há uma questão final importante na determinação dos melhores contos de Lygia, o trabalho com a linguagem em seus limites de expressão. De forma indireta, essa questão aparece tanto na reescrita de seus contos quanto no coloquialismo e no ritmo frasal que a autora tenta imputa aos seus textos. Nas experimentações com a linguagem e na mistura de sagrado e profano através dela encontram-se as principais qualidades de outro conto seu que está entre os melhores – “Anão de jardim”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> In: *A noite escura e mais eu*, op. cit.

Nele surge novamente a figura do anão, obsessão da autora, que, para ela, representa

*“(...) a impossibilidade de justiça, a impunidade, e a impossibilidade de liberdade.”<sup>48</sup>*

A diferença é que nesse conto o anão passa de personagem coadjuvante a protagonista. É ele, inclusive, o narrador. Sua situação é limite. Sendo um anão de pedra, ele prepara-se para a destruição, já que, com a demolição da casa onde ficava, é iminente que as picaretas o destruam. Seus últimos pensamentos remetem-se à história da casa e do assassinato daquele a quem dedicava profundo afeto, seu dono, e a Deus, a quem pede o “inferno do corpo”.

Símbolo das injustiças e da impossibilidade de liberdade, neste conto o anão representa também o desejo humano de permanência, a luta contra a morte e o aniquilamento. Se o conto se inicia enredando o leitor numa história de amores e traições, folhetinesca, com a mulher tramando, inclusive, a morte lenta e insuspeita do marido, aos poucos vai desvendando ao leitor o drama da ausência de vida e de corpo a partir do relato do anão.

A ironia narrativa se faz presente no discurso da personagem, que revela uma outra face em todos, sarcasticamente: Marieta, a empregada chantagista; Hortênsia, a assassina ambiciosa; o amante de Hortênsia, cúmplice e covarde; o professor, bom e bobo. Nada escapa ao olhar do anão, que procede a uma espécie de julgamento de caráter daqueles com quem “conviveu” em seus últimos instantes. As crianças são vistas como “sementes ruins”. Embora não haja consolo na investigação do caráter do ser humano, sua luta é pela vida, pelo corpo.

Sua vida sem vida o atormenta:

*“(...) o que me restou foi apenas isto, juntar as lembranças do que vi*

---

<sup>48</sup> In: *Cadernos de Literatura brasileira*—Lygia Fagundes Telles, op. cit., p. 37.

*sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. (...)*<sup>49</sup>

De modo metafórico, semelhante ao que já ocorrera em contos como “Verde lagarto amarelo” e “WM”, a questão do escritor aparece camuflada. Escritora e anão padecem do mesmo “inferno do corpo”, narrando lembranças que não viveram realmente, mas que de algum modo experimentaram. Assim como o anão, a autora também “inventa”. A passagem em que o anão revela isto é das mais comoventes:

*“(...) 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. Meu peito rachado continua oco.(...)”*<sup>50</sup>

Não há como existir, nem como se livrar do desejo de existência<sup>51</sup>. A morte não o assusta, mas sim, a impotência. É no desejo de criação, de domínio do divino, que o anão mergulha, provocando o choque entre o sagrado de seus desejos e o profano do discurso que os revela. Do mesmo modo o escritor deseja permanecer através de suas palavras, ainda que crie fantasias que não têm “corpo” real. Do mesmo modo apesar de dominar em seus escritos o destino de personagens e sua vida ou morte, o escritor não domina realmente a morte. O conto parece revelar um pouco dessa surpresa do escritor diante da possibilidade da morte e do esquecimento.

A oposição entre sagrado e profano que se mantém tênue em grande parte do conto passa aos poucos a um primeiro plano, revelando-se numa linguagem que beira o obsceno. O erotismo adentra o conto e vai se entremeando ao sagrado. O anão sonha com Deus, mas deseja o inferno e o gozo de um corpo; o escorpião surge como símbolo erótico, com sua “*cauda (rabo) erguida e pronta para o combate (...)*”<sup>52</sup>, mesmo que, no caso, tal

---

<sup>49</sup> In: *A noite escura e mais eu*, op. cit., p. 188.

<sup>50</sup> Idem, p. 192.

<sup>51</sup> Tal perspectiva nos remete ao conto de Machado de Assis, “Viver” (In: *Obra completa*, vol. 3, pp. 563-9. RJ, Nova Aguilar, 1992), em que no final dos tempos, o último homem que morre ainda sonha com a vida, angustiadamente.

<sup>52</sup> In: *A noite escura e mais eu*, op. cit., p. 201.

metáfora se refira à sua capacidade de luta e preservação da vida. A metáfora da arma de defesa estende-se à da possibilidade de gozo, reiterando a oposição anterior entre vida e morte, sagrado e profano. Detentora de uma alma, a personagem dedica-se a opô-la ao corpo que gostaria de ter e vai construindo uma rede de sentidos que se diferenciam e convergem em momentos distintos a aspectos do corpo – sexo – e da alma – desejo de permanência, de transcendência.

O parágrafo final, construído em discurso indireto-livre, concretiza a mistura entre sagrado e profano, tratando do zodíaco e de Deus, de escorpião e do *“Pai nosso que estais no céu”*, do demolidor jovem que se aproxima para concretizar seu fim e o desejo de fazer parte do todo, de também brilhar na Constelação de Escorpião. O discurso caminha para o êxtase, a aceitação do profano, a entrega e ao mesmo tempo para o encontro sagrado com Deus.

Há tanto na discussão do tema da busca do sagrado, do êxtase divino, quanto na forma engendrada para descrever tal busca, muitos aspectos rituais. Através da narração de tantos fatos “repugnantes”, o anão acaba, num rito de passagem, convencendo-se da necessidade do corpo, de acreditar em Deus e de viabilizar o “eu sou” anterior. Suas descobertas são permeadas pelo profano, pela mistura, num rito que agrega e significa de modo distinto elementos dispersos anteriormente: o escorpião, o infinito e o zodíaco, a necessidade do corpo, o êxtase do encontro com Deus, o êxtase do corpo.

A ritualização da linguagem é que possibilita transformar o modo de ver anterior, desloca os sentidos usuais, evidencia a passagem de um estado a outro. A própria escolha da personagem – um anão de pedra – demonstra a experimentação literária que a autora parece buscar no conto. Não há estereótipos possíveis, existe a necessidade fundamental de leitor e narrador assumirem uma mesma atitude em relação às convenções do

conto, aliarem-se numa mesma busca do sagrado e do profano, dos sentimentos de vida e morte que o conto e mesmo o rito problematizam.

Até onde chegam os desejos do anão e do homem em permanecer e o do escritor em relatar essa angústia? É a esses limites que o conto e a linguagem do mesmo nos conduzem. Através do conto e de sua ritualização de questões transcendentais, os limites da vida e do corpo são trabalhados. Forma e conteúdo, desejo e frustração forjam um casamento perfeito, remetendo a um questionamento que extrapola o imediato. Já não é importante discutir a viabilidade de um anão de pedra enquanto personagem, mas sim, o conteúdo de sua narrativa e os elementos que a opção por esse narrador expuseram. Não se trata de um conto fantástico, embora retrate personagem tão imponderável, trata-se da narrativa das angústias do homem em sua busca de um sentido transcendente para sua existência. Trata-se de um questionamento da Ordem e não de uma adesão a ela. Trata-se da discussão dos limites da escrita no sentido de tentar revelar os desejos e angústias humanos e transcender através deles.

Assim, o questionamento ético volta a vincular-se ao questionamento existencial e ambos têm papel fundamental na experimentação lingüística e literária. Os melhores contos de Lygia são aqueles que, enfim, não obedecem a regras fixas, desejam ousar e extrapolar caminhos pré-determinados. Contos em que estética e ética fundam-se numa só iniciação do leitor, narrando passagens que desvendam aprendizagens.

## Conclusão

E o escritor que pode ser louco mas não enlouquece o leitor, ao contrário, pode até desviá-lo da sua loucura. O escritor que pode ser corrompido mas não corrompe. Que pode ser solitário e triste mas ainda assim vai alimentar o sonho daquele que está na solidão.

*(Oito contos de amor, p. 11)*

Na Introdução a esse trabalho nos propusemos realizar o estudo das opções narrativas de Lygia Fagundes Telles a fim de caracterizar suas construções e estudar como sua obra se dedica à iniciação não só de personagens, mas principalmente do leitor. Mas para o final, dedicamo-nos a estabelecer critérios para um juízo de valor de seus escritos. Dentre as conclusões a que chegamos há uma fundamental: um dos caminhos mais eficazes que conduzem aos melhores textos de Lygia e a essa iniciação é o da opção pelo foco nos ritos de passagem.

Ainda que, como observamos anteriormente, o rito tenha perdido sua condição religiosa e mesmo sua inteireza na sociedade moderna não podemos ignorar que muitos de seus princípios e delineamentos continuam a ter importância como marcas de momentos de passagem e amadurecimento também hoje em dia. O que ocorre é que não há uma uniformização social para os procedimentos ritualísticos, o que prejudica o senso de pertença ao todo e o sentimento de igualdade e justiça que o rito costumava despertar nos iniciandos.

Há também uma diversidade nos modos de se iniciar atualmente. Um jovem pode ser considerado adulto tendo em vista diferentes experimentações por que tenha passado: a entrada na faculdade, a primeira bebedeira, a retirada da carteira de motorista, o primeiro emprego, a primeira menstruação, a primeira relação sexual, entre outros. Se há a diversidade de critérios para se considerar o jovem como adulto, "iniciado", há também uma diversidade nos modos como cada jovem se inicia a essas práticas convencionalmente pertencentes à esfera adulta, bem como distintas reações a elas. Não é à toa que nossa sociedade atravessa um momento de questionamento se o jovem poderia ou não responder criminalmente por seus atos aos dezesseis ou dezoito anos, bem como qual seria a melhor idade para iniciá-lo no trânsito. Os limites e mesmos ritos que marcam a diferenciação

entre uma etapa e outra da vida apresentam-se tênues, dificultando sua apreensão como tal.

Como afirma Victor Turner

*“(...) a sociedade (societas) parece ser mais um processo do que uma coisa, um processo dialético com sucessivas fases de estrutura e de “comunidades”.*<sup>1</sup>

Se há um constante alternar entre momentos de estrutura e de “comunidades”, Lygia parece apreender tal movimento muito acertadamente, seja nos contos em que aborda a passagem e conseqüentemente as etapas de liminaridade e de agregação, seja na discussão de questões como a da (des)organização familiar, pertinente numa época em que se discute qual o papel da mesma na sociedade, agora que se reconfigurou de modo a flexibilizar em grande parte a autoridade de pai e mãe. Lygia aborda com sensibilidade tais transformações, situando na micro-estrutura familiar muitos dos ritos que trabalha em seus contos. Suas personagens, principalmente as femininas, almejam uma outra colocação social, questionam os valores e procedimentos familiares quando de sua iniciação.

Tal consciência de seu lugar social advém, muitas vezes, da vivência do rito de passagem. No dizer de Roberto Da Matta

*“(...) se os ritos não resolvem a vida social, sabemos que sem eles a sociedade humana não existiria como algo consciente, uma dimensão a ser vivenciada e não simplesmente vivida, como ocorre com os gestos mais pesados da vida cotidiana.(...)”*<sup>2</sup>

O rito retira o homem do automatismo, da rotina e concede um valor diferenciado ao que poderia ser banal. Os momentos que são selecionados a fim de receber tal distinção representam de certa forma aqueles que a sociedade definiu como fundamentais. Refletir sobre eles é refletir sobre os

---

<sup>1</sup> Victor Turner, op. cit., p. 244.

<sup>2</sup> Roberto da Matta, “Apresentação”, in: *Os ritos de passagem*, Arnold Van Gennep, op. cit.

valores e sobre o lugar de cada um no todo social, é estar consciente das escolhas efetuadas. Mais uma vez citando Da Matta, *“falar em vida social é falar em ritualização”*.<sup>3</sup>

O rito tem o poder não apenas de iniciar a novas fases como também de proporcionar ao iniciando a vivência da liminaridade. O período liminar possibilita o rompimento com certos procedimentos ordinários e com isso amplia a visão do iniciando acerca da estrutura social. Com essa experiência e com o cumprimento do rito de agregação é que se retoma a rotina, que não será a mesma, revitalizada que foi com a vivência da passagem em todas as suas etapas. Para permanecer é preciso passar<sup>4</sup>, ou seja, para que sejam preservadas estruturas sociais e individuais, para que o indivíduo alcance sua expressão na sociedade é fundamental vivenciar a experiência da passagem, atravessar o período de suspensão das regras que a liminaridade representa para o rito assim como a *“communitas”* representa para a sociedade como um todo.

Se as experiências iniciatórias sofreram certa dispersão modernamente, parecem ter sido substituídas por outros modos de vivenciar passagens. Uma delas, talvez a principal, é a literatura. Como afirma Antonio Candido

*“(...) Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.(...)”*<sup>5</sup>

Vivência fundamental, a literatura também trabalha com um aparente paradoxo: discute valores sem necessariamente optar por uma distinção radical entre bem e mal, transcende as normas estabelecidas socialmente

---

<sup>3</sup> Idem, p. 12.

<sup>4</sup> Afirmação não só de Roberto Da Matta no texto acima citado à página 21, como também de Renato da Silva Queiroz, como já afirmamos anteriormente.

<sup>5</sup> Antonio Candido *“O direito à literatura”*, op. cit. , p. 242.

mas amplia a discussão sobre as mesmas, suscitando um diálogo com a ética, educando.

A literatura não é uma experiência inofensiva, afirma Candido. A boa literatura não se faz com boas intenções, mas com a busca do ajuste entre ética e estética, forma e conteúdo, coerência e organização. A literatura amplia nossa capacidade de ver e sentir e viabiliza um outro olhar sobre a sociedade. A literatura, enfim, humaniza, no sentido de que:

*“(...) confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento as emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor.(...)”<sup>6</sup>*

A disposição de Lygia é a de testemunhar seu tempo e discutir sobre ele, trazendo para a literatura experiências de passagem. Seu leitor não deve apenas entender seus escritos, mas interagir com eles de modo a, através da iniciação das personagens, iniciar-se tanto na literatura quanto na discussão de valores. Não é à toa que é nos contos em que Lygia se propõe a essa discussão sem preocupar-se em garantir uma via única de aprendizado a suas personagens e, por extensão, a seus leitores, que ela é melhor sucedida. Na medida em que aponta caminhos que suas personagens trilham com incertezas, curiosidades, mesquinhas, medos, desvenda aos olhos do leitor a própria alma humana. Não há modelos de perfeição, mas a necessidade da constante reflexão sobre cada atitude, para o alcance de uma dimensão existencial da vida e das ações quotidianamente realizadas e mesmo banalizadas. Há o embate entre o momentâneo e o permanente a indicar o decurso, a desvendar a morte em seu sentido amplo (incluindo perdas) a fim de valorizar o momento e a própria vida.

---

<sup>6</sup> Idem, p. 249.

Northrop Frye afirma que é impossível “estudar literatura”:

*“(...) uma pessoa a aprende (a literatura) em certo sentido, mas o que se aprende, transitivamente, é a crítica da literatura. Similarmente, a dificuldade que amiúde se sente de “ensinar literatura” nasce do fato de que isso não pode ser feito: a crítica da literatura é tudo o que pode ser ensinado diretamente. A literatura não é disciplina, mas objeto de estudo.(...)”*<sup>7</sup>

O que se ensina e o que se aprende é a crítica literária, é a busca dos instrumentos adequados para a fruição da literatura em suas potencialidades. Nesse sentido, a obra de Lygia, já que inicia a personagem com olhos na iniciação do leitor. De algum modo, a conjunção entre os relatos da autora e a forma em que ela os apresenta contribui para uma maturação do leitor, para que ele adquira maior desenvoltura e malícia no trato com a literatura.

O ritual literário, que comunica simbolicamente escapando à rotina dos atos comuns e recorrentes, introduz à dialética do desejo e aversão de que habitualmente a literatura e o rito têm tratado. Muitas vezes a transgressão choca mais quando exposta literariamente, criando uma reação que pode levar mais contundentemente ao seu combate do que a mera imposição de regras. Assim também funcionava o rito na sociedade primitiva: ao presentificar atos considerados repugnantes e recriá-los, atualizava aos olhos dos iniciandos os perigos a que a conduta inadequada poderia conduzir. Além disso, a proposição da transgressão leva de certo modo a uma discussão sobre a mesma que pode fazer com que o que habitualmente era assim considerado, deixe de sê-lo. Portanto, na mesma medida em que tenta impedir a transformação dos costumes e dos valores, ao trazê-los à tona, literatura e rito podem conduzi-los à sua modificação. Há novas perspectivas sobre transgressões e valores dependendo da época e é preciso

---

<sup>7</sup> Northrop Frye, op. cit., p. 19.

garantir espaços de reflexão sobre eles.

Na perspectiva escolhida por Lygia para enfocar o rito, podemos afirmar que, se há, segundo Frye, categorias narrativas mais amplas que os gêneros literários<sup>8</sup>, a obra da autora se encaixa na categoria do trágico quase que em sua totalidade. O leitor mais assíduo lê os textos de Lygia na expectativa de uma estrutura trágica. Não há heróis em sua obra, há personagens que enfrentam constantemente provas, quedas, desenlaces que apontam para a catástrofe. A sensação de desamparo que advém da leitura de seus escritos se deve, em grande parte, aos constantes desencontros e às constantes decepções por que suas personagens passam. A malícia e a dissimulação, mais do que resolução para tais problemas, tornam-se quase que essenciais para a sobrevivência, principalmente na vida adulta. É claro que há uma faceta irônica em sua obra, que distancia o leitor o suficiente para que ele possa “divertir-se” junto ao narrador com as situações aflitivas por que passa a personagem, mas nem aí deixa de aparecer o gosto pela perspectiva trágica revelado pela autora.

A assunção de uma perspectiva trágica da existência sem abandonar o gosto pela vida, pela descoberta, o ideal do *carpe diem*, parece ser a lição central deixada pela autora em cada um de seus textos. O caminho para tornar momentos significativos parte da história de cada um, ainda que dolorosos, é a valorização do tempo em que se encontram inseridos e da memória. O tempo deve adquirir assim um movimento circular, em que a memória revitaliza o presente do mesmo modo que a “*communitas*” revitaliza a estrutura.

Lygia, portanto, apreende o momento de questionamentos e fragmentações por que passa nossa sociedade, fazendo sua opção pelo rito de passagem de modo a revelar o embate que se dá entre os momentos de

---

<sup>8</sup> As categorias seriam: romanesco, trágico, cômico, irônico ou satírico. Conferir tais informações in Frye, op. cit., p. 162.

estrutura e “communitas”. A opção da autora pelo foco no rito, bem como o trabalho com a própria literatura, em si um procedimento ritual, conduzem o leitor a uma maior consciência de si mesmo, a uma ampliação de sua visão de mundo e a uma reflexão sobre seu lugar social.

Na busca dessa iniciação do leitor, Lygia parece contar uma mesma história, que se desdobra em muitas outras. Ao ler sistematicamente sua obra, apreendemos a história de uma garota ingênua, quase sempre criada sem o pai, sentindo imensa falta deste. Essa garota em dado momento deve aprender a lidar com perdas, com a rejeição e iniciar-se à vida adulta. A crueldade que costumava demonstrar como meio de proteger-se vai ser substituída pela dissimulação, mais eficaz porque é mais dificilmente apreensível. Mais velha, essa garota vai lembrar-se de sua infância com um saudosismo que traz consigo a negação da possibilidade de recuperação desse passado. Só a memória é capaz de consolar porque rememorar é também recriar.

Essa história consta de inúmeros escritos de Lygia Fagundes Telles. Está na narradora de “A estrutura da bolha de sabão”, nas narradoras de “As cerejas”, “Herbarium” e “Noturno amarelo”, em Lorena de *As meninas*, na Virgínia de *Ciranda de pedra*, na Raíza de *Verão no Aquário*, na Rosa de *As horas nuas*. Há uma garota assustada com as descobertas da vida adulta ou arrependida de suas atitudes no passado na maior parte das personagens femininas de Lygia. As personagens masculinas e suas vivências diferenciadas parecem vir apenas para nos remeter a elas.

A história que Lygia conta insistentemente nas entrelinhas de sua obra é a da busca do Paraíso Perdido por uma garota antes cruel, mas ingênua, agora iniciada, mas dissimulada. O aprendizado que a autora busca passar ao leitor é um aprendizado que carrega em si a dialética da literatura: ao mesmo tempo em que é pessimista, revelando catastroficamente a falência dessa empreitada, descerra a possibilidade da vivência plena de tal

conquista, na valorização dos momentos vividos e rememorados. Na atualização dos ritos experimentados encontra-se a saída para tal encruzilhada – os ritos presentificam a dor, introduzem às perdas, mas trazem a recompensa do saber.

## **Bibliografia Consultada**

## **1. De Lygia Fagundes Telles**

### **1.1. Contos**

*Porão e sobrado.* 1938.

*Praia viva.* SP, Martins, 1944.

*O cacto vermelho.* SP, Mérito, 1949.

*Histórias do desencontro.* RJ, José Olympio, 1958.

*Histórias escolhidas.* SP, Martins, 1964.

*O jardim selvagem.* SP, Martins, 1965.

*Seminário dos ratos.* RJ, José Olympio, 1977.

*Filhos pródigos.* SP, Cultura, 1978.

*A disciplina do amor* (fragmentos). RJ, Nova Fronteira, 1980, 4ª edição.

*Mistérios.* RJ, Nova Fronteira, 1981, 6ª edição.

*Antes do baile verde.* RJ, Nova Fronteira, 1986, 14ª edição.

*Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles.* Seleção e prefácio de Eduardo Portella. SP, Global, 1988, 6ª edição.

*A estrutura da bolha de sabão.* RJ, Nova Fronteira, 1995, 2ª edição revista.

*Venha ver o pôr-do-sol e outros contos.* SP, Ática, 1995, 10ª edição.

*Oito contos de amor.* SP, Ática, 1996.

*A noite escura e mais eu.* RJ, Nova Fronteira, 1995.

### **1.2. Romances**

*Ciranda de pedra*. RJ, O Cruzeiro, 1954.

*Verão no aquário*. SP, Martins, 1963.

*As meninas*. RJ, José Olympio, 1973.

*As horas nuas*. RJ, Nova Fronteira, 1989.

### **1.3. Contos em antologias**

“Gaby” in: *Os sete pecados capitais*. RJ, Civilização Brasileira, 1954.

“Trilogia da confissão” in: *Os 18 melhores contos do Brasil*. RJ, Bloch Editores, 1968.

*Seleta*. RJ, José Olympio, 1971.

“Missa do galo” in: *Missa do galo* (variações sobre o mesmo tema). SP, Summus Editorial, 1977.

“O muro” in: *Lições de casa* (exercícios de imaginação). SP, Cultura, 1978.

“As formigas” in: *O conto da mulher brasileira*. SP, Vertente, 1978.

“Pomba enamorada” in: *O papel do amor*. SP, Cultura, 1979.

“Negra jogada amarela” in: *Criança brinca, não brinca?* SP, Cultura, 1979.

### **1.4. Outros**

“Capitu” - roteiro para filmagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Escrito em parceria com Paulo Emílio Salles Gomes. SP, Siciliano, 1993.

*Cadernos de Literatura Brasileira – Lygia Fagundes Telles*. SP, Instituto Moreira Salles, nº 5, março de 1998.

## 2. Sobre a obra de Lygia Fagundes Telles.

ATAÍDE, Vicente. "A narrativa de Lygia Fagundes Telles" in: *A narrativa de ficção*. SP, Mc Graw-Hill do Brasil, 1974, 3ª edição revista.

BARBOSA, Leila M. Fonseca. "O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles". *Letras de hoje* nº 38, dezembro de 1979.

CARVALHO, Alfredo L. Coelho. "O senso moral de Karsten, também chamado Paulo Silva". *Letras de hoje* nº 11, março de 1973.

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

\_\_\_\_\_. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. SP, Siciliano, 1993.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. "O ódio caímico em Lygia e Unamuno". *Letras de hoje* nº 11, março de 1973.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. RJ, José Olympio, 1973.

LUCAS, Fábio. "Mistério e magia" in: *Antes do baile verde*. RJ, José Olympio, 1975, 3ª edição.

MEDINA, Cremilda Araújo. *A posse da terra - escritor brasileiro de hoje*. SP, Secretaria da Cultura de São Paulo, 1985.

PAES, José Paulo. "Ao encontro dos desencontros", in: *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*. SP, Instituto Moreira Salles, nº 5, março de 1998.

PORTELLA, Eduardo. "As ficções da realidade" in: *LFT, Os melhores contos*. SP, Global, 1985, 4ª edição.

RÉGIS, Sônia. "Mistérios". *O Estado de São Paulo*, 12/12/1982. Caderno de Cultura, p. 10, c4.

RÉGIS, Sônia. "A densidade do aparente", in: *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*. SP, Instituto Moreira Salles, nº 5, março de 1998.

RONAI, Paulo. "A arte de Lygia Fagundes Telles", in: *Histórias escolhidas*. SP, Martins, 1964.

SANTIAGO, Silviano. "A bolha e a folha: estrutura e inventário", in: *Cadernos de literatura brasileira – Lygia Fagundes Telles*. SP, Instituto Moreira Salles, nº 5, março de 1998.

SILVA, V. M. Tietzmann. *Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (tese de mestrado). RJ, Presença, 1985.

WAGNER, Elza C. *A configuração da relação homem-mulher nos contos de Maria Judite de Carvalho e Lygia Fagundes Telles*. (tese de doutoramento). SP, FFLCH/USP, 1990.

*Literatura comentada - Lygia Fagundes Telles*. SP, Abril Cultural, sem data.

### **3. Ritual, mito e tempo.**

CAIOLLOIS, Roger. "De la féerie à la science-fiction", in: *Anthologie du fantastiques*. Paris, 1966, 2ª edição.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. SP, Perspectiva, 1985, 2ª edição.

CLASTRES, Pierre. "Da tortura nas sociedades primitivas", in: *A sociedade contra o Estado*. RJ, Francisco Alves, 1978, 4ª edição. Trad. Theo Santiago.

Da MATTA, Roberto. "O carnaval como rito de passagem", in: *Ensaaios de antropologia estrutural*. Petrópolis, Vozes, 1977, 2ª edição.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. SP, Perspectiva, 1991, 3ª edição.

FERNANDES, Florestan. "Tiago Marques Aipobureu: um bororo marginal", in: *Mudanças sociais no Brasil*. SP, Difusão Européia do Livro, 1ª edição.

FRAZER, James. *O ramo de ouro*. Trad. Waltensir Dutra. RJ, Guanabara, 1982.

FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. SP, Cultrix, 1973.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978. Trad. Mariano Ferreira, apresentação de Roberto da Matta.

GODINHO, Helder. *O mito e o estilo*. Lisboa, Editorial Presença/Martins Fontes, 1982.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa, LBL, sem data.

HENDERSON, Joseph. "Os mitos antigos e o homem moderno". In: JUNG, C. G. et alii. *O homem e seus símbolos*. RJ, Nova Fronteira, Edição especial brasileira, 14ª impressão.

LEACH, Edmund Ronald. "Os ritos de transição", in: *Cultura e comunicação*. RJ, Zahar Editores, 1978. Trad. Carlos Roberto Oliveira.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. SP, Companhia das Letras, 1996. Trad. Rosa Freire D'Aguiar.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972. Trad. Flávio Wolf de Aguiar.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. SP, Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. SP, Cultrix/EDUSP, 1974. Trad. Heloysa de Lima Dantas.

QUEIROZ, Renato da Silva. "Matraga, seu pai, seu filho", in: *Imaginário* nº 3, USP, 1996.

STONEQUIST, Everett V. *O homem marginal*. SP, Martins, 1948. Trad. Asdrúbal Mendes Gonçalves.

TURNER, Victor W. *O processo ritual – Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974. Trad. Nancy Campi de Castro.

#### 4. O conto.

AGUIAR, Flávio Wolf. “Especial – Contos”.

BARBOSA, Lima Sobrinho. “Introdução”, in: *Panorama do conto brasileiro*. RJ, Civilização Brasileira, 1960.

BOSI, Alfredo, org. *O conto brasileiro contemporâneo*. SP, Cultrix, 1975. Texto introdutório: “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, p. 7-22.

CORTÁZAR, Júlio. “Algunos aspectos del cuento” in: *Obra crítica/2*. Madrid, Alfaguara, 1994. Edição de Jaime Alazraki.

GOTLIB, Nádía Battlella. *Teoria do conto*. SP, Ática (Série Princípios), 1990, 5ª edição.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. RJ, MEC- Serviço de Documentação, 1952.

O’CONNOR, Frank. *The lonely voice*. New York, Harper & Row Publishers, 1985.

O’FAOLAIN, Sean. *The short story*. Bristol, Mercier Press, 1972, 3ª edição.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa, Editorial Veja, 1978.

## 5. Obras literárias.

CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Graciliano Ramos. RJ, Editora Delta, 1969.

\_\_\_\_\_. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. RJ, Editora Record, 1957, 8ª edição.

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Porto Alegre, Globo, 1945.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. RJ, Record, 1989, 12ª edição.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. SP, Círculo do livro, sem data.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Nova Fronteira, 1978, 7ª edição.

\_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mário Quintana. RJ, Nova Fronteira, 1980.

## 6. Leituras complementares.

ARISTÓTELES. "Arte poética", in: *Arte retórica e arte poética*. RJ, Ediouro, sem data. Trad. De Antônio Pinto de Carvalho, introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle, estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior.

ARRIGUCCI Júnior, Davi. *O escorpião encalacrado*. SP, Perspectiva, 1973.

AUERBACH, Erich. "A meia marrom", in: *Mimesis*. SP, Perspectiva, sem data.

BENJAMIN, Walter. "O narrador", in: *Magia e técnica, arte e política Ensaio sobre literatura e história da cultura*. SP, Brasiliense, 1986, 2ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

BERENDT, Joachim E. *O jazz, do rag ao rock*. SP, Perspectiva, sem data.

BILLARD, François. *No mundo do jazz*. Trad. Eduardo Brandão. SP, Companhia das Letras, 1990.

BROOKS, Peter. "Constructions psychanalytiques et narratives", in: *Poétique*, nº 61, fevereiro de 1985.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. SP, Perspectiva, 1990.

CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura", in: *Vários escritos*. SP, Duas Cidades, 1995, 3ª edição revista e ampliada.

FREUD, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, 20ª edição.

\_\_\_\_\_. *Totem and taboo*. London, Routledge & Kagan Paul, 1930.

GRÉSILLON, Almuth. "Alguns pontos sobre a história da crítica genética", in: *Estudos Avançados* 11(5), 1991.

REIS, Zenir Campos. "O trabalho da escrita", in: *Estudos Avançados* 11(5), 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & CIA*. SP, Ática, 1988, 3ª edição.

TODOROV, Tzvetan. "A narrativa fantástica", in: *As estruturas narrativas*. SP, Perspectiva, 1969. Trad. Moysés Baumstein.

WILLEMART, Philippe. "A quarta dimensão do manuscrito", in: *Estudos Avançados* 11(5), 1991.