

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA- PGLL

NILTON JOSÉ MELO DE RESENDE

**A caça em marcha:
leituras e edição crítica do livro *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles**

Maceió/AL

2014

NILTON JOSÉ MELO DE RESENDE

**A caça em marcha:
leituras e edição crítica do livro *Antes do baile verde*, de Lygia Fagundes Telles**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Linguística (PGLL), da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

Maceió-AL

2014

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

R433c Resende, Nilton José Melo de.
A caça em marcha: leituras e edição crítica do livro *Antes do baile verde*,
de Lygia Fagundes Telles / Nilton José Melo de Resende. – 2014.
374 f. : il.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Tese (doutorado em Estudos literários) – Universidade Federal de
Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2014.

Bibliografia: f. 370-374.

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923- . 2. *Antes do baile verde* – Edição crítica.
3. Crítica literária. 4. Autor-modelo. 4. Leitor-modelo. 5. Literatura brasileira –
Crítica e interpretação. I. Título.

CDU: 82.091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA



TERMO DE APROVAÇÃO

NILTON JOSÉ MELO DE RESENDE

Título do trabalho: “A CONSTRUÇÃO: LEITURA E EDIÇÃO CRÍTICA DO LIVRO ANTES DO BAILE VERDE, DE LÍGIA FAGUNDES TELLES”.

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profª. Drª. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Profª. Drª Eliana Kefalás Oliveira (PPGLL/UFAL)

Prof. Dr. Jeová Silva Santana (UNEAL)

Prof. Dr. Marcos Henrique Lucena Serafim (IFAL)

Prof. Dr. Márcio Ferreira da Silva (UFAL/Campus – Sertão)

Maceió, 18 de dezembro de 2013.

Para
Aloisio Oliveira de Resende (*in memoriam*),
Solange Melo de Resende,
Sandra Ozana Melo de Resende,
Solange Enoi Melo de Resende;

Para
Lygia Fagundes Telles;

Para
Alfredo Monte,
Nelly Novaes Coelho,
Vera Maria Tietzmann Silva,
Vicente Ataíde;

Para
. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

AGRADECIMENTOS

A minha família;

A amigos próximos que me ajudaram no desfecho desta jornada: Amanda Duarte, Brisa Paim, Bruno Albyran, Bruno Pedrosa, Bruno Ribeiro, Fátima Farias, Fernanda Lins, Germano Sitônio, Helenice Fragoso, Igor de Araújo, Jumelice dos Santos Silva, Lígia Ferreira, Luciana dos Santos, Marcelo Marques, Michel Rios, Milton Rosendo, Pedro de Araújo, Pedro Patriota, Poliana Andrade, Rafael Barbosa, Simone Sitônio, Suzana Gonçalves, Valéria Rodrigues dos S. Malta, Victor Guerra;

A amigos distantes com quem muito dialoguei a respeito desta tese e de assuntos vários: Alfredo Monte, Bernardo Refrator Curvelano;

A Antonio Marcos Pereira, Gustavo Naves, Suênio Campos de Lucena, pelos diálogos, indicações bibliográficas e incentivo;

A Isabel de Souza Santos (Lygiana), Marcus Martins e Thiago Candido, por uma ajuda bibliográfica.

Aos amigos que me cederam um paradisíaco espaço para trabalhar: Gustavo Lima e Lula Nogueira;

A Messias, Nel e Paulinho, pela acolhida e pela vizinhança;

A Marcelo Miorim, Carlos Albuquerque, Camila Barbosa, Roseane Santos e meus companheiros do Clic Estude;

A meus diretores e coordenadores: Jannúbia Lemos, Rosângela Mendonça, Marísia Correia, Irmã Inês, Irmã Sandra; Geine Branco, José Romero, Tony Correa; AngelaBaraldi, Valmir Pimentel;

A meus colegas professores;

A meus alunos de agora e de antes;

Aos funcionários do PGLL, nas pessoas de Inês, Judson e Wesslen; aos funcionários da PROPEP/UFAL, por todo o período em que me acompanharam, desde quando bolsista de Iniciação Científica do CnPq/Pibic até este momento; aos funcionários da FALE, nas pessoas da Rivanilda/Riva e do Paulinho;

Ao Centro de Estudios Brasileños da Universidad de Salamanca, em especial, nas pessoas da professora Ascensión Rivas e de Esther Gambi Gimenez.

Ao professor José Niraldo de Farias, que durante um período orientou este trabalho; ao professor Antonio Dimas, um primeiro interlocutor sobre este trabalho; aos professores Fernando Fiúza e Ana Cecília Acioli Lima, por seus pareceres a respeito deste trabalho; à professora Isabel Brandão, por seu apoio a este trabalho; à professora Enaura Quixabeira de Rosa e Silva, com quem tive as primeiras lições sobre um trabalho acadêmico; aos meus professores de sempre;

Às professoras Ana Cláudia Aymoré Martins e Eliana Kefalás de Oliveira, pelas contribuições para este trabalho, quando de sua qualificação;

Aos professores que compuseram a banca de defesa deste trabalho: Eliana Kefalás de Oliveira, Jeová Silva Santana, Marcos Henrique Lucena Serafim e Márcio Ferreira da Silva; Ana Cláudia Aymoré Martins e Carlos Henrique Almeida Alves, suplentes da banca de defesa deste trabalho;

A Stella Maris, Graça, Irmã Sofia Duba, Daniel, Ana Batinga, Dom Henrique Soares, pela ajuda no torvelinho de minha mente e de minha alma;

A todos os estudiosos da obra de Lygia Fagundes Telles que vieram antes de mim, em especial, Vera Maria Tietzmann Silva e Vicente Ataíde, além de Nelly Novaes Coelho e José Paulo Paes, pois prepararam o terreno, plantaram — por conta de seus trabalhos, pude colher (agora, planto);

Àqueles que, como eu, têm a obra de Lygia Fagundes Telles como objeto de paixão e de estudo;

A Lúcia Telles e Regina Vampré, pela ajuda e incentivo;

A Bach, Beethoven, Handel, Mahler, Mozart, Pixies, Vivaldi, por me acompanharem na feitura deste trabalho, povoando o vazio na solidão da escrita;

A Hilda Hilst, sempre (*in memorian*);

A Lygia Fagundes Telles, pela obra-manancial;

À querida professora Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, por ter aceitado me acompanhar em minha trajetória, desde o mestrado até agora.

Ao Pai, ao Filho, ao Espírito Santo;

A Nossa Senhora;

Aos santos a quem, por diversas vezes, roguei;

À tia Fátima, pelos primeiros livros e canetas com que me presenteou, ainda na infância; ao tio Eugênio, por permitir que eu, pequeno, dormisse em seu quarto, em meio a estantes; ao tio Newton, pelo incentivo, pelos livros, pelas orações, por ter cedido espaço para eu trabalhar;

Às minhas irmãs, Sandra (Dinha) e Solange (Só), por serem minhas irmãs, e por me cederam suas casas para a escrita desta tese, entendendo minhas necessidades, minhas ausências, apoiando-me durante todo este trabalho;

Aos meus pai, Solange e Aloísio (ele, agora *in memoriam*), por serem meus pais: a ela, que neste doutorado me apoiou e incentivou com suas palavras e gestos; a ele, que fez tudo isso mesmo em sua cama, em silêncio;

Ao tempo, à história;

À CAPES, financiadora deste projeto.

“— Pareceu-me que eu devia ser ao mesmo tempo escritor e leitor. Comprei um caderno e tentei escrever — realmente escrevi páginas que começavam com autoridade mas, em seguida, o veio secava, por isso eu precisava arrancá-las e torcê-las como castigo e por fim atirá-las na lata de lixo. Fiz isso repetidamente até só me restar a capa do caderno. Comprei então um segundo caderno e recomecei o processo. O mesmo ciclo — excitação e desespero, excitação e desespero.”

A ilha de cortes — Alice Munro (trad. Lya Wiler)

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

Lygia Fagundes Telles

“O leitor é meu cúmplice no mistério da criação literária.”

Lygia Fagundes Telles

RESUMO

Em 1970, Lygia Fagundes Telles publicou o livro *Antes do Baile Verde*, trazendo contos inéditos e contos publicados anteriormente, revisados pela própria autora para essa nova edição, dando início à criação de um cânone pessoal, ao renegar alguns textos e alterar aqueles que permaneceriam. Desse modo, esse livro surge como uma espécie de crítica à própria obra — crítica que se dá não apenas em relação na revisão dos contos, mas também do próprio livro, cuja configuração alterou-se por mais de uma década, até atingir a forma atual. Isso nos mostra um constante movimento autoral na perseguição de uma pretensa perfeição narrativa. Este trabalho é a busca empreendida por um “leitor-modelo” na tentativa de compreender as intenções de um possível “autor-modelo” ao modificar os contos aqui enfeixados e estudados — categorias essas segundo as acepções dadas pelo teórico Umberto Eco (1994). Além de Eco, valemo-nos ainda de outros teóricos também ficcionistas, como Alberto Manguel (2005), Osman Lins (1974), Ricardo Piglia (2006), que trataram da questão da construção e da leitura do texto literário; e de estudiosos da obra de Lygia Fagundes Telles, como Alfredo Monte (2013), Nelly Novaes Coelho (1971), Vera Maria Tietzmann Silva (1985 e 2009), Vicente Ataíde (1972). Nessa busca, debruçamo-nos quantitativa e qualitativamente, sobre as revisões dos contos presentes no livro *Antes do Baile Verde*, examinando o modo como alguns elementos recorrentes foram aos poucos sendo incorporados às narrativas, dando-lhes uma homogeneidade autoral. As mudanças percebidas nos contos são de diversas naturezas: emprego de tom mais coloquial; atualização de vocábulos; maior adequação da linguagem às personagens; opção por construções que não chamem demais a atenção sobre si; maior economia na construção das cenas e das personagens; etc. Tais mudanças podem ser vistas na edição crítica através do cotejo entre a primeira e a última edição de cada um dos contos desse livro. Aqui, damos ao leitor a última edição desses contos, trazendo, ao lado delas, os trechos modificados, na forma como apareceram em suas edições principais, presentes em livros que vão de 1949 a 1970.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. *Antes do baile verde*. Edição crítica. Autor-modelo. Leitor-modelo.

ABSTRACT

In 1970, Lygia Fagundes Telles published the book *Antes do Baile Verde*, disclosing previously unpublished tales and short stories, reviewed by the author herself for this new edition, beginning the creation of a personal canon, by excluding some texts and altering those which remained. That being so, this book emerges as a kind of critic to her own work - criticism that is true not only because of the tales reviewing, but also for the reviewing of the book itself, which configuration has been changing for more than a decade, until reaching its current version. This shows us a constant movement as a writer on pursuit of an never achievable perfection. The work here presented is an attempt undertaken by a "model reader" to understand the intent of a hypothetical "model author" by modifying the tales here gathered and studied - according to the researcher Umberto Eco (1994). Besides Eco, we based ourselves on other novelists, also theoretical, such as Alberto Manguel (2005), Osman Lins (1974), Ricardo Piglia (2006), which addressed the issue of construction and reading of literary texts; and the work of Lygia Fagundes Telles, specifically: Alfredo Monte (2013), Nelly Novaes Coelho (1971), Vera Maria Tietzmann Silva (1985 and 2009), Vicente Ataíde (1972). In that search, we looked quantitatively and qualitatively upon tales review presented before the book Green Ball, examining how some recurring elements were gradually incorporated into the narrative, giving them an authorial homogeneity. The changes seen in the tales are of different natures: employment of more conversational tone; update of words; greater adaptation of language to the characters; option for buildings that do not call too much attention to themselves; larger economy in the construction of the scenes and characters; etc. Such changes can be perceived in the critical edition through the comparison between the first and last issues of each of the stories in this book. Here, we give the reader the latest edition of these tales, bringing, beside them, modified excerpts, as they appeared in their primary editions, presented on books from 1949 to 1970.

Keywords: Lygia Fagundes Telles. *Antes do Baile Verde*. Critical edition. Model author. Model reader.

RESUMEN

En 1970 Lygia Fagundes Telles publicó el libro *Antes do Baile Verde*, trayendo cuentos inéditos y cuentos publicados anteriormente, revisados por la propia autora para esa nueva edición, empezando la creación de un canon personal, renegando algunos textos y cambiando aquellos que permanecerían. Así, ese libro surge como una especie de crítica a la propia obra, – crítica que se da no solo en relación en la revisión de los cuentos, sino del propio libro cuya configuración se alteró por más de una década hasta lograr la forma actual. Eso nos muestra un constante movimiento autoral en la persecución de una presunta perfección narrativa. Este trabajo es la búsqueda emprendida por un “lector-modelo” en el intento de comprender las intenciones de un posible “autor-modelo” al cambiar los cuentos aquí reunidos y estudiados – categorías esas según las acepciones dadas por el teórico Umberto Eco (1994). Además de Eco, nos valemos todavía de otros teóricos también ficcionistas, como Alberto Manguel (2005), Osman Lins (1974), Ricardo Piglia (2006), que tratan de la cuestión de la construcción y de la lectura del texto literario; y de expertos de la obra de Lygia Fagundes Telles, como Alfredo Monte (2013), Nelly Novaes Coelho (1971), Vera Maria Tietzman Silva (1985 e 2009), Vicente Ataíde (1972). En esa búsqueda, nos inclinamos cuantitativamente y cualitativamente, sobre las revisiones de los cuentos presentes en el libro *Antes do Baile Verde*, examinando el modo como algunos elementos recurrentes fueron poco a poco siendo incorporadas a las narrativas, dándoles una homogeneidad autoral. Los cambios percibidos en los cuentos son de diversas naturalezas: empleo de tono más coloquial; actualización de vocablos; adecuación más amplia del lenguaje a los personajes; opción por construcciones que no llamen mucha la atención sobre si mismas; mayor economía en la construcción de escenas de los personajes; etc. Tales cambios pueden ser vistos en la edición crítica a través del cotejo entre la primera y la última edición de cada uno de los cuentos de ese libro. Aquí damos al lector la última edición de esos cuentos, trayendo, al lado de ellas, los trozos cambiados, en la forma como aparecen en sus ediciones príncipes, presentes en libros que van desde 1949 hasta 1970.

Palabras claves: Lygia Fagundes Telles. *Antes do baile verde*. Edición crítica. Autor-modelo. Lector-modelo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: NOMES E PRETENSÕES	12
1.1	Nomes possíveis	12
1.2	O que se pretende ser	15
2	LEITURAS: A AUTORA, A OBRA, A LEITURA, O LEITOR	21
2.1	Um leitor em busca	21
2.2	Características da contística de Lygia Fagundes Telles	30
2.3	A construção de um cânone e a crítica sobre a própria obra	54
2.4	A intangível perfeição	87
2.5	A obra	92
2.5.1	Siglas das obras	92
3	O LIVRO: BIOGRAFIA, TESTEMUNHOS, CARACTERÍSTICAS,	94
3.1	A biografia de uma obra	94
3.2	Um nome totalizante e sinalizador da morte	96
3.3	Testemunhos ou a tradição de uma obra	99
3.3.1	Edições Bloch	99
3.3.2	Livraria José Olympio Editora	100
3.3.3	Livraria José Olympio Editora	101
3.3.4	Editora Nova Fronteira	102
3.3.5	Editora Rocco	103
3.3.6	Companhia das Letras	105
4	EDIÇÃO CRÍTICA: CONTOS, CONSIDERAÇÕES, APARATO CRÍTICO	108
4.1	Os objetos	110
4.2	Verde lagarto amarelo	122
4.3	Apenas um saxofone	142
4.4	Helga	158
4.5	O moço do saxofone	168
4.6	Antes do baile verde	181
4.7	A caçada	199
4.8	A chave	208
4.9	Meia-noite em ponto em Xangai	224
4.10	A janela	236
4.11	Um chá bem forte e três xícaras	248
4.12	O jardim selvagem	257
4.13	Natal na barca	273
4.14	A ceia	285
4.15	Venha ver o pôr do sol	305
4.16	Eu era mudo e só	322
4.17	As pérolas	335
4.18	O menino	352

**CONCLUSÃO: COMO SE
REFERÊNCIAS**

368
370

1 INTRODUÇÃO: NOMES E PRETENSÕES

1.1 Nomes possíveis

Alguns contos de Lygia Fagundes Telles (LFT), ao serem reeditados, foram modificados por sua autora. Esgotando-se seus primeiros livros, a autora reviu os contos que viriam a ser novamente publicados, fazendo neles alterações de diversos tipos, tais como: supressões, acréscimos; substituições de palavras; mudanças na pontuação; mudanças nos nomes das personagens; colocações de períodos em lugares diferentes daqueles em que se encontravam nas edições príncipes. Isso se deu a partir de 1970, quando foi publicado o livro *Antes do baile verde*, enfeixando contos inéditos e contos publicados anteriormente, nos livros agora esgotados — nele, os textos foram dispostos dos mais recentes aos mais antigos, indo de 1969 a 1949. Nessa edição, chamou a atenção da crítica e dos leitores o fato de se apresentarem essas modificações. Aqui, é desse fato que se irá tratar, discorrendo-se sobre mudanças ocorridas nos textos e sobre mudanças ocorridas com o livro, pois ele mesmo sofreu alterações em sua estrutura. Tratar-se-á desses aspectos, valendo-se deles como referência para o que possa ser o caminhar de LFT em busca da construção de um mundo ficcional particular, com elementos que, aos poucos, dariam à sua obra uma homogeneidade autoral: por mais diferentes que sejam as fabulações, há algo que nos permite reconhecer a autoria. O homogêneo ocorre através de temas e elementos recorrentes e também através do estilo visível na construção do mundo ficcional de Lygia Fagundes Telles, de seu universo literário, eivado de uma simbologia própria e que iria dialogar com símbolos já cristalizados em nossa cultura, permitindo, ao leitor afeito a essa obra, a leitura do que estaria sendo narrado sob a superfície das palavras. Por conta disso, eis os títulos primeiramente pensados para este trabalho: A Caça, No Princípio, Em Marcha.

Fosse “A Caça” a batizar o que ora se lê, seria dito: tenha em mente o leitor a obra de Antonio Vivaldi (Veneza, 1678 – Viena, 1741), mais especificamente, *As Quatro Estações*; e dela, “O outono”; e dele, “A caça”. Tenha em mente esse *allegro*, terceiro movimento dessa estação, e eleja-o como fundo para esta leitura. Junte-se à música o soneto que a acompanha¹:

O caçador, na nova manhã, à caça,
Com trompas, espingardas e cães, irrompe;

¹ Não se tem certeza sobre a autoria dos poemas que acompanham *As Quatro Estações*, e nem se eles são anteriores ou posteriores às músicas correspondentes.

Foge a besta, mas seguem-lhe o rastro.

Já exausta e apavorada com o grande rumor,
Por tiros e mordidas ferida, ameaça
Uma frágil fuga, mas cai e morre oprimida!²

Seriam esse o título, essa a música e esse o poema. Dos três, entretanto, fiquemos apenas com a música e o título, caindo o poema, pela imagem de morte da presa perseguida e de término da caçada, pois ela não acaba; se é um texto literário o que persegue, e nele há sutis riquezas, a cada vez que se julgar ter a presa entre as mãos, ela fugirá, deixando apenas seu rastro, para que continue a empreitada num próximo momento. Fiquem a música e a caça, com seus movimentos reiterando-se em contínuo.

Fosse “No Princípio”, seria bastante limitado este trabalho/leitura, já trazendo em sua nomeação a ideia de que se acercaria apenas do que pudesse ser o início da carreira da autora, o que trairia o intento de ser este trabalho uma busca de dar um panorama de como se vem construindo o que é hoje a escritora Lygia Fagundes Telles, os caminhos percorridos por ela até ser aquela ora reconhecida ao se ler um de seus textos, por suas peculiaridades, pelas características de seu mundo simbólico próprio, que não nasceu pronto, mas foi-se formando, como sói ser com as coisas que existem. No entanto, não se abandone de todo essa nomeação, pois ela bem servirá como imagem para que se entenda o percurso feito por Lygia Fagundes Telles para tornar-se **Lygia Fagundes Telles**. E nisso, tome-se como figura representativa a antiquíssima imagem que aparece no Bereshit bíblico: a do sopro sobre a face das águas, motor inicial de tudo o que foi criado, segundo a cultura judaico-cristã. Some-se à música de Vivaldi e à caça um outro elemento: uma face soprando continuamente a criação, sem afastar-se dela, cuidando-a *ad aeternum* para que atinja o que, segundo tal face, seria o estado de perfeição.

Fosse “Em Marcha” o nome, mais uma vez haveria o uso da fonte bíblica — agora, em seus Evangelhos —, utilizando-se a expressão sugerida por André Chouraqui em sua particular tradução dos textos bíblicos³. Comumente, o Sermão da Montanha, nos Evangelhos, é traduzido como tendo no início de cada sentença a expressão “Bem-aventurado”. No entanto, segundo a tradução de Chouraqui, que se debruçou sobre os

² Tradução livre dos sonetos de Vivaldi, presumivelmente, por Ricardo de Mattos. ATHAÝDE, Públia. *As quatro estações*: mimeses. Monografia (Especialização) – Universidade Federal de Ouro preto, Ouro Preto, 2007. Orientação: Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

³ “Em marcha”, comentário p. 83 in A. Chouraqui. A Bíblia. Mathyah [O Evangelho Segundo Mateus]. Imago. Rio de Janeiro. 1996.

originais dos textos bíblicos, as sentenças não se iniciam desse modo, mas sim com a expressão “Em marcha”, que apontaria para o contínuo movimento, para a não estabilização, para o caminhar em direção ao pretendido. Desse modo, não teria sido dito “Bem-aventurados os que têm fome de justiça”, e sim, “Em marcha os que têm fome de justiça” — que eles não se acomodem, mas caminhem em direção ao almejado. Aqui, em relação à obra de Lygia Fagundes Telles, assume-se a coerência dessa expressão, por conta das flutuações do pensamento autoral, do contínuo movimento em busca do pretendido, ao contrário da expressão comumente utilizada, que apontaria para uma espécie de conformismo diante do estado em que se encontra. Sendo o movimento e a busca uma constante na produção da escritora paulistana, seria esse um bom nome para ilustrar este trabalho em que se trata da incessante procura de refinar um estilo, tornando-se a autora implacável para consigo mesma, para com sua obra, em permanente estado de reverberação, numa busca de construir um estilo e de, através dessa construção, ir atrás de uma maior expressividade narrativa, reveladora de uma consciência do poder persuasivo da linguagem literária, reveladora de um conhecimento e aprimoramento das técnicas de narração, ao mesmo tempo em que vai firmando com seu público leitor um pacto autoral, pelos sinais recorrentes, pela possibilidade de reconhecimento à medida que, a cada novo texto lido, há não apenas um encontro com uma história, mas um reencontro com temas e modos de tratá-los.

Junte então o leitor esses elementos; junte-os e comece a dar forma à imagem que se pretende aqui, e que deverá acompanhá-lo durante sua leitura: a música de Vivaldi representando uma reiterada caça; a caça; uma face a soprar sobre sua criação; um criador continuamente em movimento, sem descansar enquanto não atingir o objetivo pretendido, mas como quem já sabe que esse movimento talvez jamais cesse.

Sendo a figura de uma caçada, então, uma possível representação da vida, sempre uma busca, elege-se “A caça” como a imagem que se juntará a “Em Marcha”, dando aí uma rica significação: a vida em constante mover-se, em constante busca; a obra de LFT em contínuo modificar-se; a autora em constante criação. Assim, “A caça em marcha”, além de nomear este trabalho, cabe como uma expressão englobante que poderia dar conta de muito daquilo que caracteriza a obra lygiana. Interessante notar que, ao se dizer que este trabalho é um estar em estado de caça, há aí uma bem-vinda ambiguidade, pois poderíamos ser nós, estudiosos e leitores, os que caçam ou os que são caçados. E isso bem condiz com a leitura/estudo de um texto literário e da trajetória de um autor. Afinal, ao se mergulhar na leitura de um texto literário, não se sabe mais quem lê e quem é lido; não se sabe mais quem abate e quem é

abatido — ou se alguém o é. E mesmo sendo este autor que ora escreve um caçador, a caça sempre foge, sendo este trabalho uma leitura de leituras, tentando supor o que move um leitor — aqui, uma leitora em específico, a autora — ao revisitá-la sua obra. Tarefa sob o signo da falência, como de muitos outros modos a falência aqui aparecerá. Assim, nem haverá aqui a intenção de abater a presa. Não se pretende que ela, como no poema que ilustra “O outono” de Vivaldi, fique “exausta e apavorada com o grande rumor”; nem que seja “por tiros e mordidas ferida”, ameaçando “uma frágil fuga”; e principalmente, não se pretende que ela caia e morra oprimida. Assim, não se tenta exaurir possibilidades nesta leitura; apenas, serão feitas algumas possíveis interpretações das mudanças efetuadas pela autora. Deixar-se-á que outros façam suas análises, busquem interpretar e justificar as alterações feitas por Lygia Fagundes Telles. Aqui, com este trabalho, apenas se inicia uma nova trilha na floresta, dando continuidade a outras trilhas — na floresta, ou no “jardim selvagem” que é a obra lygiana. Dito isso, ponhamo-nos em marcha, em caça.

1.2 O que se pretende ser

Como dito anteriormente, Lygia Fagundes Telles, ao publicar o livro *Antes do baile verde*, enfeixou contos inéditos e contos já publicados, mas com mudanças em relação a suas primeiras edições. Com este trabalho, permite-se ao leitor o contato com essas modificações, através de uma edição crítica que coloca, ao lado das versões atuais dos contos, os trechos que foram alterados, o que pode dar uma medida da busca incessante da autora por uma maior expressividade narrativa, ora excluindo partes, ora acrescentando; ora mudando a pontuação, ora substituindo palavras; podem-se ler os contos desse livro e ter-se uma ideia de sua “vida textual” (GUIMARÃES, 2012, p. 892). Além disso, pode-se “pressupor o desdobramento do autor em leitor de si mesmo” (REYNAUD, 2000, p. 57), um autor que, ao se debruçar sobre suas construções, parece encontrar possibilidades a serem mais exploradas. “As transformações sofridas por um texto posteriormente à sua publicação podem ser reveladoras de uma fundamental inquietação do criador” e podem, também, “dar-nos a medida do desencontro entre um tempo interior de elaboração e um tempo exterior de pressão que pode afetar mais ou menos profundamente essa relação” (REYNAUD, op. Cit., p. 80).

Pode-se perceber, na leitura atenta dos contos em suas variantes, um caminhar para a construção de um mundo mitopoético próprio, um caminhar para a construção de um particular mundo simbólico, com gestos, objetos, elementos vários que, numa leitura da obra

completa da autora, permite ver a busca de um pacto autoral com um leitor que acompanhe sua produção, tendo condições de enxergar, sob a aparência, construções alegóricas perceptíveis por aqueles familiarizados com a obra e suas particularidades, os sinais de uma homogeneidade autoral, os sinais de um modo específico de contar e que nos dá o seu estilo.

[...] a ideia do estilo como modo de formar que está no centro da estética de Luigi Pareyson. É claro que nesse ponto, se a obra de arte é forma, o modo de formar não diz respeito apenas ao léxico ou à sintaxe (como pode acontecer com a chamada estilística), mas também a toda estratégia referente à semióse que se desdobra seja em superfície, seja em profundidade, ao longo das nervuras de um texto. Pertenceriam ao estilo (como modo de formar) não somente o uso da língua (ou das cores, ou dos sons, segundo os sistemas ou universos semióticos), mas também o modo de dispor estruturas narrativas, de desenhar personagens, de articular pontos de vista. (ECO, 2003, p. 152).

Assim, as revisões feitas por LFT são uma construção de sua forma específica de contar, com a eleição dos elementos que irão fazer parte do mundo que ela constrói e que permitirão ao leitor reconhecê-los, reconhecendo sua autoria:

A estrutura de um estilo é como a estrutura de uma personalidade, e aprender a reconhecer um estilo é mais do que um mero exercício taxonômico: é como aprender a reconhecer o jeito de uma pessoa ou o seu caráter. (DANTO, 2005, p. 296).

E para a construção dessa forma particular, dessa personalidade a ser reconhecida pelo outro/leitor, o autor vale-se da liberdade: “liberdade de se questionar e divergir relativamente a um ponto de vista anteriormente expresso; e, até, de se auto-censurar”; também, liberdade de “dialogar com o seu próprio texto, produzindo deste modo a mobilidade da enunciação e pondo em evidência o princípio dialógico que a constitui” (REYNAUD, 2000, p. 116).

Numa edição crítica, escolhem-se as variantes que servirão para o trabalho em específico. Aqui, pretendendo-se um cotejo que permitisse observar as revisões feitas pela autora, optou-se pela primeira e última versão de cada conto, tendo-se aqui então uma edição crítica politestemunhal — a edição monotestemunhal é baseada “em apenas um testemunho de um texto”; a politestemunhal baseia-se “no confronto de dois ou mais testemunhos de um mesmo texto” (CAMBRAIA, 2005, p. 91). Pensou-se, de início, em haver um cotejo entre as primeiras e as últimas versões de cada conto como se costuma dar nas edições bilíngues, em que, ao lado do texto traduzido, há, na íntegra, o texto em seu idioma original. Assim,

teríamos as primeiras versões em edição fac-similar, ao lado de uma edição diplomática das últimas versões, digitadas tal qual se encontram atualmente. Por pertencerem as primeiras versões a diversos livros, haveria uma heterogeneidade formal nos fac-símiles, ferindo certa busca de uniformidade na apresentação. Além disso, haveria os textos na íntegra, sem a atenção dirigida às variações dessas variantes em específico. Assim, das primeiras versões, reproduzem-se, aqui, apenas os trechos que sofreram modificações, facilitando ao leitor o deparar-se com o ponto nevrálgico deste trabalho.

Não havendo manuscritos dos textos, e procurando-se compreender o caminho de cada um dos contos até o que é hoje o livro *Antes do baile verde*, não se utiliza aqui a comparação entre a primeira e a última edição desse livro, mas a comparação entre a primeira edição de cada conto e a versão dele encontrada na última edição do livro em questão. Isso, porque *Antes do baile verde* sofreu modificações em sua história, não tendo sempre o mesmo número de contos; e porque alguns contos (sua maioria) vieram de livros publicados anteriormente. Então, há o cotejo entre a edição príncipe e a edição última de cada um dos contos — na primeira versão, em livros diversos; na última, em *Antes do baile verde*. Nesse cotejo, registram-se todas as discrepâncias criadas por Lygia Fagundes Telles nessa sua “luta pela expressão” — frase de Fidelino de Figueiredo citada por Cândido (2005, p. 69) —, para que se vejam as trajetórias individuais de cada conto, além da trajetória do livro em questão.

Alerta-se que esta não é uma edição de crítica genética, pois o seria se houvesse o levantamento de todas as variantes de cada um dos contos, se fossem anotadas as discrepâncias encontradas em todas as suas publicações — por exemplo, as suas variantes desde sua edição príncipe, passando por todas as outras variantes, incluindo-se aí todas as edições do livro *Antes do baile verde*. No aparato crítico, dois sinais serão utilizados: [§], quando indicando a presença de um parágrafo; [Ø], quando assinalando a ausência de algum trecho na primeira edição.

Durante sua transmissão, os textos podem, ao longo do tempo, sofrer modificações de dois tipos: endógenas e exógenas. Estas se devem à “corrupção do material”; aquelas, ao “ato de reprodução do texto em si”, de sua cópia. Podem ser, as endógenas, modificações não autorais ou autorais; as não autorais ocorrem como “fruto de atividade de terceiros”, podendo ser “voluntárias ou involuntárias”: voluntárias quando há, por exemplo, discordância ideológica, censura etc.; involuntárias quando se devem a algum lapso daquele que reproduz o texto, o que é chamado “erro de cópia”. Aqui, interessam-nos as modificações autorais, que dão origem às “variantes de autor” (CANDIDO, 2005, p. 2–10). É com essas variantes que o

leitor desta edição vai-se encontrar — marcas de uma escritora insatisfeita consigo mesma e sempre em busca de um melhor modo de dizer a sua obra.

Mas, ele vai se deparar, também, com um outro leitor, que, não satisfeito de apenas seguir as fábulas dos contos, pretende ser um *leitor modelo*, um perseguidor de uma *autora modelo* que ele enxerga nas revisões dos textos. Uma *autora* que, existindo, dá a ele o status de *leitor modelar* — aquele de uma espécie que, além de construir imageticamente as histórias narradas, constrói também um *autor* cujos modos ele julga conhecer, um autor-cúmplice. Então, este trabalho é não apenas um estudo sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, mas a exteriorização de um modo específico de lê-la; é assumidamente a construção de um *leitor modelo* — e aqui a palavra tem duplo sentido: é, este estudo, a construção/o resultado da leitura de um *leitor modelo* e, também, a construção/o construir um *leitor modelo*. Lendo, ele faz e faz-se.

Para evitar possíveis ambiguidades, teremos dois modos de nos referirmos aos substantivos autor e leitor: ao tratarmos do autor e do leitor empíricos, usaremos as palavras em sua grafia normal; sendo eles autor e leitor modelos, serão grafados em itálico.

A obra da autora Lygia Fagundes Telles, desde quando sofreu suas primeiras revisões, teve a atenção de críticos e estudiosos voltada para esse aspecto — já no prefácio da primeira edição de *Antes do baile verde*, fala-se disso, como se verá mais adiante. Vicente Ataíde, em seu “A narrativa de Lygia Fagundes Telles” (1972), foi o primeiro estudioso a explicitar e analisar mudanças feitas por essa autora em seus contos, comentando a respeito de variações presentes em textos da primeira edição de *Antes do baile verde*. Nesses comentários, ele compara variações e analisa-as, elogiando-as, mas também chamando a atenção para momentos em que, para ele, a variação da edição príncipe estaria melhor. Esses seus comentários serão vistos em momento oportuno, ao ser tratado cada conto em específico.

Outro estudioso a tratar desse aspecto foi Vera Maria Tietzmann Silva, em seu livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, estudo em que trata da metamorfose na obra de LFT sob diversas formas, inclusive a textual, analisando modificações presentes em diversos contos, pertencentes ou não a *ABV*⁴ — afinal, a releitura e revisão da obra é uma constante no trabalho de Telles.

Julgamos importante afirmar ser esse livro de Vera Tietzmann o primeiro grande estudo sobre a obra lygiana. Se considerarmos outras publicações dela a respeito de LFT, podemos dizer, sem receio, ser ela a maior estudiosa da obra de Lygia Fagundes Telles,

⁴ Para *Antes do baile verde*, alguma vezes utilizaremos esta abreviação.

lançando luz sobre diversos aspectos de sua ficção, o que demonstra seu conhecimento panorâmico e em profundidade. É uma obra analítica manancial e que não pode ser deixada de lado por quem queira investigar o mundo ficcional de que nós, agora, tentamos nos acercar.

De Vera Tietzmann e dos outros estudiosos, tomaremos algumas citações, por vezes, sem comentários a seu respeito, para evitarmos redundâncias ou paráfrases que venham apenas atender a alguma necessidade de se dar a voz a quem ora escreve; voz desnecessária se a citação nos diz o que pretendemos dizer, se um autor disse antes de nós o que pretendemos dizer, se a citação é completa, exata. Um autor com quem tivemos contato mais tarde, e que ajudou-nos a jogar luz sobre a obra de Lygia Fagundes Telles foi Alfredo Monte, a quem algumas vezes recorremos neste estudo.

Outros autores também virão em nosso auxílio durante a caça. Alguns deles, estudiosos da literatura, com produção sobre a leitura do texto literário, e também respeitados ficcionistas, como Alberto Manguel, Ernest Hemingway, Osman Lins, Ricardo Piglia, Umberto Eco. Deles, aproveitaremos construções sobre a literatura em geral, aplicando-as à obra lygiana.

É na tradição construída por esses autores e estudiosos que conscientemente busca incluir-se este trabalho, numa pretensão de dar a eles uma continuidade — em especial, no que diz respeito aos estudos sobre a obra de Lygia Fagundes Telles. Uma continuidade ao estudo de seu modo literário, da construção das personagens, das cenas, elegendo como foco os elementos da narrativa, em vez de aspectos mais ligados a teorias da psicanálise ou da sociologia, por exemplo.

E nesta busca de encontrar os textos de Lygia Fagundes Telles e a respeito deles, uma certa “arqueologia” foi necessária, através da pesquisa de textos críticos publicados à época do lançamento de antigos livros da autora, descrevendo esses livros, analisando-os, criticando-os; e também através da pesquisa de textos publicados pela autora, em um periódico, durante sua adolescência, na década de 30 do século passado.

Este trabalho/esta edição pretende manter em marcha esses trabalhos críticos, pretende jogar luz sobre o contínuo movimento da escritora Lygia Fagundes Telles, trazendo as variações referentes aos contos presentes no livro que é, de certa forma, a obra que serve como porta de entrada para a contística de LFT. Com isso, pretende-se que este estudo sirva de fonte e base para aqueles que se decidam a analisar pormenorizadamente questões específicas da primeira e da última edição dos contos de *Antes do baile verde*, tais como

mudanças lexicais, variações sintáticas, marcas dos discursos pessoais (presentes nos aspectos anteriores e, por exemplo, nos aspectos fônicos das falas das personagens), marcas histórico-culturais. Por conta de, pela primeira vez, haver um apanhado em conjunto das mudanças empreendidas por Lygia Fagundes Telles em um livro, espera-se que ele tenha alguma importância para os leitores e estudiosos da obra lygiana e para o enriquecimento de sua fortuna crítica.

No que diz respeito à abordagem teórica, estará presente aqui a ideia de Umberto Eco acerca de Autor-modelo e Leitor-modelo, não havendo apenas o apanhado e o estudo das revisões empreendidas por Lygia Fagundes Telles no livro *Antes do baile verde*, mas a leitura que um determinado leitor-modelo faz dessas revisões, enxergando, nas ações do autor-empírico, um autor-modelo que escreve e revisa, possibilitando e/ou esperando essa possível leitura. Assim, o leitor-modelo julga-se uma resposta a um apelo/um chamado presente na obra — algo pretensioso, como pretensioso é todo e qualquer estudo acerca de uma obra literária.

2 LEITURAS: A AUTORA, A OBRA, A LEITORA, O LEITOR

2.1 Um leitor em busca

Segundo Umberto Eco (1994, p. 33), “[h]á duas maneiras de percorrer um bosque”: a primeira dá-se pela experimentação de “um ou vários caminhos”; a segunda, pela investigação da natureza do bosque, de como é, de por que “algumas trilhas são acessíveis e outras não”. Semelhantemente, diz ele, “há [...] duas maneiras de percorrer um texto narrativo”, dependendo do tipo de leitor, de primeiro ou de segundo nível: aquele “quer saber muito bem como a história termina”; este, pergunta-se “que tipo de leitor a história deseja que ele se torne” e “quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor”.

O leitor do primeiro tipo contentar-se-ia com a leitura da história, e para saber seu término bastaria lê-la uma única vez. O outro, se lhe interessar encontrar o autor-modelo, terá de ler o texto diversas vezes, quiçá “incessantemente”; e então, após tê-lo descoberto e “compreendido (ou começado a compreender)” o que o autor queria, o leitor empírico se tornará um leitor-modelo maduro (ECO, 1994, P.33).

Essa constante leitura na busca do autor-modelo (*autor*) pode dar-se não apenas no debruçar-se sobre um único texto, mas na leitura do conjunto das narrativas de um autor-empírico (autor), pois a atenção aos modos característicos de um escritor pode enriquecer aquele que se debruça sobre suas narrativas, dando-lhe familiaridade e consequente maior possibilidade de enxergar o que possa imiscuir-se nas entrelinhas.

Na releitura de um texto, podemos talvez entender “o que havia acontecido conosco por ocasião da primeira leitura” (ECO, 1994 p. 35); podemos, após termos sofrido com os eventos narrados, rir das mesmas situações e até de nós, de como reagimos nas vezes anteriores.

Interessante notar que, mesmo já tendo havido a primeira leitura, as posteriores não eximem o leitor de mais uma vez estar sob o encanto da narrativa. Poderia não haver a perda pelo bosque, o deixar-se levar, ele apenas “escaneando” o texto, consultando-o; mas, uma vez que se aceita “o ritmo do livro”, eis o leitor mais uma vez à mercê do autor-modelo (ECO, 1994, p. 50). E o *leitor*, por mais que conheça da narrativa em particular e de seus congêneres, volta a ser um caminhante embevecido no e pelo bosque. Um caminhante que, durante e após o passeio, pode ter novas percepções quanto ao bosque. Um *leitor* que imprima “fidelidade ao

universo da escrita. Tal *leitor* não é apenas o correlativo dialético do ato de escrever: ele confirma e amplia o significado intrínseco da obra" (LINS, 1974, p. 155. *Grifo nosso*).

No entanto, é preciso que se diga, “[u]m leitor-modelo encontra e atribui ao autor-modelo o que o autor empírico pode ter descoberto por um feliz acaso” (LINS, 1974, p. 50). Daí não ser interessante dizermos que se viu ali, no bosque, um querer do autor, mas que, simplesmente, viu-se algo ali no bosque — o *leitor* depara-se com algo que há ali ou com algo que ele percebeu ali, tenha sido ou não, isso, fruto de um querer consciente do autor. Afinal, uma obra de arte é um amálgama de atos conscientes e inconscientes, e não há certeza alguma sobre possíveis intenções — pode-se falar apenas que a obra suscita algo, mas não, categoricamente, que ela tem a intenção de algo.

Então, o *leitor* não vê uma intenção do autor, mas do *autor*. *Autor* que permitiu/desejou a existência desse *leitor* e que existe por causa desse mesmo *leitor* — eles, ambos, alimentam-se um do outro, dão vida um ao outro. E não importa e não nos interessa perguntar quem terá surgido antes, pois isso implicaria conhecer os quereres do autor empírico, o que não nos convém, pois, se é para estarmos na incerteza, preferimos que ela seja justificada pelo sonho de um leitor-modelo.

Este trabalho é um elogio ao sonho de um tipo de leitor, e torna-se verdade apenas nessa medida. Por isso, assume-se tanto, aqui, a linguagem do hipotético: “talvez”, “achamos”, “parece-nos” etc. Tudo aqui é apenas uma aposta — e assume-se isso. É isto uma leitura, uma possível leitura, dentre tantas possíveis.

Por isso, o podermos afirmar que há tantos autores-modelos quantos leitores-modelos houver de uma mesma narrativa. Afinal, a interpretação do texto depende de um confronto entre mundos: o do autor, o do leitor, o próprio mundo narrado. Confronto de onde nascem o *autor*, o *leitor*, o mundo narrado, agora ressignificado.

Considerado isso, não seria errôneo afirmar que todo trabalho crítico ou analítico de um texto literário é a manifestação de um leitor-modelo. Por consequência, este trabalho é um possível passeio pelo bosque da contística de Lygia Fagundes Telles, buscando um possível autor-modelo imiscuído em seus textos, apreensível pelas revisões empreendidas neles a cada nova edição; um autor-modelo que, talvez, exista para atender às necessidades do leitor-modelo em quem este leitor-empírico resolveu ou simplesmente acabou por se tornar. Pois talvez o estudo do outro seja, na verdade, um modo de estudar a si mesmo, um modo de tratar de questões nossas, que nos atraem ou afigem.

E se o leitor é também um autor, o leitor-modelo pode ser uma projeção de questões que o afligem em seu ofício literário. Assim, estudar as revisões feitas por um escritor em sua obra, tentar observar seu laboratório, torna-se um exercício de aprendizado, como se um discípulo tentasse entender as diversas pinceladas de um autor, um seu palimpsesto, os caminhos percorridos até a obra que, ao fim, embeveceu-o um dia. Como se o leitor/autor dissesse: um dia, isto me fascinou, e quero entender por que o fascínio: “[...] as palavras trazidas pelo autor são um conjunto um tanto embaraçoso de evidências materiais que o leitor não pode deixar passar em silêncio, nem em barulho” (ECO, 1993, p. 28).

Confessamos haver algum temor neste tipo de empreendimento; a aflição-clichê de talvez estar esventrando a galinha-dos-ovos-de-ouro. Mas, isso seria uma indesejada presunção, pois a obra não se esventra, ela não se esgota, sendo uma obra particular a cada vez que algum leitor pretende compreendê-la, a cada vez que há um *leitor* em busca de um *autor* — ela não se deixa abater.

Este empreendimento é, de certo modo, um confronto temporal entre um anterior “*Lector virgo*” (MANGUEL, 2005, p. 37) e um posterior leitor experienciado no bosque, em suas trilhas, sinais. Aquele adentrava nos textos fascinado pelas histórias; este, fascinado pelas histórias e pelo modo como elas se tornaram o que são, assumindo ser cada uma delas “uma névoa de possibilidades” (MANGUEL, 2005).

Debruçar-se sobre histórias que acompanharam o leitor por muitos anos, ajudando-o em sua formação intelectual e humana, no intuito de estudá-las e compreendê-las, é uma forma de tributo, e por isso isto é um tributo — a essas mesmas histórias; a quem as escreveu; a quem as leu antes de nós, enriquecendo-nos com suas leituras e inferências; a lugares que nos acolheram, gestando-nos em seu ventre, afinal, como dizem as palavras de Marguerite Yourcenar, citada por Manguel (2005, p. 181), “[n]ossa verdadeira terra natal é aquela em que lançamos pela primeira vez um olhar interessante a nós mesmos. Minhas primeiras pátrias foram meus livros”.

Lendo e interpretando essa pátria, procuramos dar sentido a seu mundo e a nosso mundo, mesmo incertos quanto ao fruto disso, pois a “leitura funciona como um modelo geral de construção do sentido. A indecisão do intelectual é sempre a incerteza quanto à interpretação, quanto às múltiplas possibilidades da leitura” (PIGLIA, 2006, p. 98). E esses sentidos são mais construídos quanto mais maduro o leitor.

A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez,

nos faz ler melhor a vida. E assim por diante. Basta dar aulas de literatura para perceber que os leitores jovens, na maioria, não são bons observadores. Sei disso por meus próprios livros antigos, rabiscados de cima a baixo vinte anos atrás, quando eu era aluno e sublinhava sistematicamente detalhes, imagens e metáforas que me agradavam e que agora me parecem triviais, enquanto deixava passar na maior tranquilidade coisas que hoje me parecem maravilhosas. Nós crescemos como leitor, e quem tem vinte anos ainda é mais ou menos virgem. Os jovens ainda não leram literatura suficiente para aprender com ela de que modo lê-la. (WOODS, 2011, p. 72-3).

O confronto entre os dois leitores (o *virgo* e o “experiente”), a trajetória de um ao outro, pode bem ser representada no confronto entre duas frases; a primeira delas, amada pelo primeiro leitor. Eis: a) “le monde existe pour aboutir à un livre”; b) “un livre existe pour aboutir au monde”⁵.

A primeira frase fascinava o jovem que, procurando evadir da realidade, via na literatura um refúgio, como se concordando com a afirmação de que “[...] a leitura é ao mesmo tempo a construção de um universo e um refúgio diante da hostilidade do mundo” (PIGLIA, 2006, p. 29).

A segunda frase fascinou o leitor que, um dia, passou a entender-se através das personagens que povoavam as histórias lidas, valendo-se de suas experiências para enriquecer sua própria experiência. O leitor de agora não elege uma das frases, mas as toma em conjunto, sendo ambas, se unidas, uma representação da beleza do texto literário, que nos dá mundos criados a partir de nosso mundo, mas oferecendo-nos, em retorno, o nosso mundo enriquecido. Daí, penetrar no bosque da literatura é, na verdade, uma “reconquista do mundo” (LINS, 1974).

Che Guevara, ferido, ao pensar que iria morrer, lembrou-se da morte de uma personagem de Jack London:

A vida se completa com um sentido que se retira do que se leu numa ficção. Nessa imagem que Guevara convoca no momento em que imagina que vai morrer, condensa-se aquilo que procura um leitor de ficção; é alguém que encontra numa cena lida um modelo ético, um modelo de conduta, a forma pura da experiência.

Um tipo de construção do sentido que já não se transmite oralmente, como pensava Benjamin em seu texto “O narrador”. Não foi um sujeito real que viveu uma experiência e que a conta a outra pessoa; a leitura é que modela e transmite a experiência, na solidão.

⁵Osman Lins (1974, 212) cita as frases, construindo a segunda a partir da frase original de Stéphane Mallarmé, dita em 1891, numa enquete sobre evolução literária feita por Jules Huret. Esta foi a frase: “Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre”.

Se o narrador é aquele que transmite o sentido do vivido, o leitor é aquele que está em busca do sentido da experiência perdida. (PIGLIA, 2006, p. 99–100).

O Che, evocando a lembrança daquela personagem, buscava um modelo para si; buscava, na memória, alguém que um dia o tivera fascinado. E não podemos negar que, possivelmente, em alguns momentos cotidianos, aquela mesma personagem, mesmo inconscientemente, por guardada na memória, tenha servido de molde para algumas atitudes daquele homem leitor.

A literatura, dando-nos personagens, dá-nos pessoas com as quais podemos ou não nos identificar; pessoas que podemos imitar ou refutar. Nos textos de Lygia Fagundes Telles, no mais das vezes, deparamo-nos com personagens que não tomariámos como passíveis de serem imitadas — o que mais ocorre, isto sim, é a possibilidade de vermos como nos assemelhamos a elas, para então, dependendo desse conhecimento, dizermos-nos que não queremos essa semelhança.

As personagens dessa autora são mais anti-heroínas do que heroínas, servindo-nos, em nossa formação, por contraste. Um exemplo disso encontra-se no irônico título de seu romance *As meninas*, calcado em um livro modelar para diversas gerações: *As meninas exemplares*, da Condessa de Ségur⁶. As meninas de LFT são nada exemplares, e nesse romance os problemas não têm a resolução vista nos livros de Ségur, em que tudo se encaminha para um “belo final”.

Em *Verão no aquário* há uma referência irônica ao livro da Condessa de Ségur:

— Estive conversando com Pat a seu respeito. Estamos tão contentes, tamanha mudança do dia para a noite, você se transformou numa menina exemplar.

— *As meninas exemplares*. Lembra, titia?

— Que livros mimosos aqueles! Não sei por que não escrevem mais livros assim, as mocinhas precisam dessas leituras. (TELLES, 2010c, p. 156).

Irônica a passagem acima, pois não são exemplares as personagens da obra de Lygia Fagundes Telles, estejam elas em seus romances ou em seus contos. A nossa aprendizagem e nosso amadurecimento, em sua leitura, dá-se pela inversão, pela oposição ao mundo de seus textos, como se o leitor, após a leitura, tentasse agora fazer com que seu mundo não se

⁶ Sophie Feodorovna Rostopchine, a Condessa de Ségur (São Petersburgo, 1 de agosto de 1799 — Paris, 9 de fevereiro de 1874). Publicou mais de vinte romances, que, na França, foram editadas pela Hachette na coleção Biblioteca Rosa, dedicada aos jovens, especialmente as meninas ou moças. Obras de cunho moralizante e maniqueístas, em que o “bem” sempre vencia o “mal”, e os problemas eram todos resolvidos. Duas de suas obras mais conhecidas são *As meninas exemplares* e *Os desastres de Sofia*.

assemelhasse àquele mundo lido, pequeno *mapa-mundi*, tornando-se “pedagogo de si mesmo”, construindo sentidos “no isolamento e na solidão” (PIGLIA, 2006, p. 130). Lendo seus textos, se não o fazemos apenas ludicamente, cabe a nós sabermos onde nos encontramos ou quem somos ali, para possivelmente não mais o sermos ou nos deslocarmos:

[...] Um mapa [...] é uma síntese da realidade, um espelho que nos guia na confusão da vida. É preciso saber ler entre as linhas para encontrar o caminho. [...] Se a pessoa estuda o mapa do lugar onde mora, primeiro tem de encontrar o lugar em que está ao olhar o mapa. (PIGLIA, 2006, p. 14).

No aprendizado de viver a partir da leitura, segundo Piglia (2006, p. 23), tornamo-nos um “visionário, o que lê para saber como viver”; evadimos da realidade para mergulharmos nela. Parecemos separados do real, mas isso é apenas o aparente, pois durante essa separação ocorre um instante de “misteriosa intensidade” a que a própria literatura já se referiu inúmeras vezes, como em *Hamlet*, de William Shakespeare, quando a personagem-título, logo após uma aparição do pai, surge em cena lendo um livro, num “sinal de melancolia, um sintoma de perturbação” (PIGLIA, 2006, p. 23 e 25).

Se cada um de nós leitores tentarmos nos lembrar dos grandes instantes de nossa vida como leitor, certamente assomarão à mente momentos semelhantes ao que vemos num poema de Yan Tsen-Tsai copiado por Franz Kafka em carta endereçada a Felice Bauer e citado por Piglia (2006, p. 40).

NA NOITE PROFUNDA
 Na noite fria, absorto na leitura
 de meu livro, esqueci-me da hora de ir deitar.
 Os perfumes de minha colcha bordada em ouro
 se dissiparam e o fogo se apagou.
 Minha bela amiga, que até então a duras penas
 dominara sua ira, toma de mim a lamparina
 e me pergunta: Sabe que horas são?

Perguntassem-nos quaisquer pessoas as horas, não saberíamos dizê-las, tamanha a imersão no cronotopos a que éramos atraídos na leitura, apaixonados como Che Guevara, que se trancava “no banheiro para ler”, guardando momentos para, futuramente, concordar com Marcel Proust quando disse possivelmente não haver “dias de nossa infância tão plenamente vividos quanto aqueles que pensamos ter deixado de viver, aqueles que passamos com nosso livro predileto” (PIGLIA, 2006, p. 105). Nós leitores vivendo uma “vida plena da leitura” (PIGLIA, 2006, p. 105), mesmo havendo um afastamento em relação a nossos companheiros,

como acontecia com o Che, que subia em árvores para isolar-se, “em meio à desolação e à experiência terrível da guerrilha perseguida”, na Bolívia (PIGLIA, 2006, p.101–2). Ele o guerrilheiro, o herói; nós os heróis comuns, da guerrilha cotidiana, seja a guerrilha do mundo, seja a guerrilha da leitura, em que nos juntamos a outros com buscas semelhantes, inserindo-nos numa tradição de leitura, com semelhantes distantes no tempo ou no espaço, juntando-nos no instante em que nos aproximamos das mesmas palavras.

Ler textos é uma questão de lê-los à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações, ou o que for, e depois ver o que acontece. O que acontece pode ser algo fantástico e idiossincrático demais para nos preocupar [...]. Ou pode ser estimulante e convincente [...]. Pode ser *tão* estimulante e convincente que se tem a ilusão de que se está vendo agora do que *realmente* trata um determinado texto. (RORTY, 1993, p. 124).

O gozo da descoberta. O gozo de alguém ao ver algo, e um outro leitor concordar e decidir contribuir. Então, não se deve dizer que há um leitor-modelo, mas um modelo de leitor-modelo — uma tradição. Um modelo maior, que seria uma tradição de leitura da qual este *leitor* julga fazer parte — assim, a alegria é a de encontrar seus pares, contribuir para a construção conjunta de um autor-modelo que corresponda a esse leitor-modelo coletivo. “Esta [a abordagem crítica], de qualquer modo, não pode ser levada a cabo por um só indivíduo, é um ato longo e coletivo” (LINS, 1974, p. 152). No caso do leitor-modelo coletivo da autora-modelo Lygia Fagundes Telles eleito por nós, dizemos ser ele formado por leitores anteriores e atuais como Vera Maria Tietzmann Silva, Vicente Ataíde e Nelly Novaes Coelho, por exemplo.

Juntando-nos a eles, julgamos dividir o prazer de realizar o que pode ter sido sonhado pela obra, como se acreditando nas palavras de Osman Lins (1974), como se torcendo para ser verdadeiro o que também nós sonhamos para ela:

Cada escritor elabora, evitando essa diluição, o seu leitor. [...] Esse leitor (não simples reflexo ou desdobramento do escritor), fruto da inteligência, da sensibilidade, do caráter, da concepção que tem o escritor do ofício e do mundo, é contemporâneo da gestação da obra; não nomeado, nela está presente, participa da sua natureza. (p.152).

Uma obra, portanto, [...] é o livro que imaginamos e escrevemos. (p. 46).

[...] um texto, sem perder a sua individualidade, é também, em certa medida, o que sobre ele se escreveu. (p. 180).

Ao empreendermos uma análise ou uma crítica de uma obra literária, em particular de uma obra com cujas personagens e histórias nos identificamos, terminamos por afirmar ser a leitura uma autobiografia; a crítica, uma confissão. Piglia (2006, p. 136), valendo-se das palavras de outro autor/leitor, fala-nos:

[Jean-Paul] Sartre disse bem: “Por que se lêem romances? Falta alguma coisa na vida da pessoa que lê, e é isso que ela procura no livro. O sentido, evidentemente, é o sentido de sua vida, dessa vida que para todo mundo é torta, mal vivida, explorada, alienada, enganada, mistificada, mas acerca da qual, ao mesmo tempo, aquele que a vive sabe muito bem que poderia ser outra coisa”.

Assim, lemos como quem constrói sua própria história, ou para construí-la. E ao tratarmos das obras que foram importantes nessa construção, fazemos, de modo implícito, uma confissão. E ao mesmo tempo uma profissão de fé na força e atualidade da literatura, como costumava fazer o já citado Che Guevara, durante sua vida e na proximidade da morte, quase numa busca de fazer de sua existência algo digno de estar presente nas páginas de um livro que ele leu ou leria:

[...] Há uma cena que funciona quase como uma alegoria: antes de ser assassinado, Guevara passa a noite anterior na escolinha de La Higuera. A única que assume uma atitude caridosa para com ele é a professora do lugar, Julia Cortés, que lhe leva um prato do guisado que sua mãe está preparando. Quanto entra, encontra Che jogado no chão da sala de aula, ferido. Então — e isso é a última coisa dita por Guevara, suas últimas palavras — Guevara mostra à professora uma frase escrita na lousa e lhe diz que a frase não está correta, que tem um erro. Com sua ênfase na perfeição, ele lhe diz: “Falta o acento”. Faz essa pequena recomendação à professora. [...].

A frase (escrita na lousa da escolinha de La Higuera) é: “Yo sé leer”. [...]. Morreu com dignidade, como o personagem de Jack London. Ou melhor, morreu com dignidade como um personagem de um romance de educação perdido na história. (PIGLIA, 2006, p. 130-1).

Presumindo-se um leitor-modelo, o leitor julga-se detentor de um saber a que apenas alguns teriam tido acesso; apenas aqueles que carreguem consigo uma chave semelhante, uma das possíveis eleições para entrada no mundo ficcional, uma lente particular e dividida com outros leitores que tenham feito a mesma eleição, considerando-se ele, então, detentor de algo secreto. Como disse Georg Simmel, citado por Eco (1993, p. 44), “o segredo coloca a pessoa num estado de exceção”, permitindo-lhe atualizar a frase dita por Che Guevara antes de morrer. O leitor-modelo prenhe da alegria de ver ou de supor ver “as senhas” que “muitos

autores gostam de colocar em seus textos [...] para alguns leitores argutos" (ECO, 1993, p. 96–7). A alegria de saber-se partícipe do pacto.

Arrepios descem-lhes do córtex cerebral à virilha ao compartilharem as delícias [...] — ao descobrirem o verdadeiro significado do veludo dos pêssegos, enxergando esse fato microcósmico como correspondente de um princípio macrocósmico. Estas pessoas têm prazer intenso ao descobrir que sua chave abriu mais uma fechadura, que mais uma mensagem cifrada cedeu às suas insinuações e revelou seus segredos. (RORTY, 1993, p. 107–8).

Como a alegria deste leitor ao perceber a antroponímia dos contos “Venha ver o pôr do sol” e “Anão de jardim”, numa contribuição para outros que pretendam estudar os mesmos textos.

Sobre “Venha ver o pôr do sol”:

Analizando seus nomes, temos que também eles estão integrados ao mundo alegórico construído pela autora: Ricardo, Raquel, Emília. Seus significados são, respectivamente: *senhor poderoso; ovelha, cordeira; rival enciumada* ou, simplesmente, *rival, inimiga*. Sendo a suposta prima de Ricardo, na verdade, Maria Emília, ainda temos que Maria significa *rebelde, soberana*. Com esses dados, a alegoria se adensa, mostrando-se uma cuidadosa peça de artesania, em que o irônico, mais uma vez, se sobressai, no nível da fabulação e no da relação com o leitor.

Consideremos então os eventos internos da narrativa e sua reprodução no trato narrador/leitor. Raquel, que no início do texto mostra-se dominadora, arrogante, senhora, tem sua verdadeira identidade revelada ao se dar conta de que, durante todo o tempo, fora conduzida como uma ovelha pelas mãos de Ricardo, verdadeiro senhor.

A prima Maria Emília, a quem Ricardo queria “apresentar” Raquel, pela sua antroponímia, seria a sua inimiga soberana; logo, aquela que lhe destruiria: a morte. Eram os olhos da morte que Ricardo pretendia que Raquel vislumbrasse na escuridão da catacumba. Morte para destruir-lhe a vida física, para destruir-lhe a arrogância, suas expectativas, seus planos. Na catacumba, estarão, ambas, frígidas, mortas. (RESENDE, 2007, p. 76–7).

Sobre “Anão de jardim”:

[...] Hortênsia significa *a que cultiva o jardim*. Logo, ela domina o ambiente, ela dita as ordens, ela ordena/desordena. E sua auxiliar é Marieta, diminutivo de Maria, que, como visto no estudo de “Venha ver o pôr-do-sol”, significa *soberana*. Sendo Marieta o seu diminutivo, o nome dá sua condição de soberana menor, de cúmplice, a serviço daquela que comanda as ações. (RESENDE, 2007, p. 136).

Semelhante à alegria de encontrar um aspecto de um texto que se torna uma característica do texto maior que é o conjunto de obras, do texto maior que é o conjunto dos

dizeres sobre a obra, mesmo que fruto da procura de diversas páginas de um único ou de diversos textos para explicar/entender um objeto: “[...] obsessão de um leitor em particular pelo texto [...]” (RORTY, 1993, p. 113). E um leitor que corre o risco de, na tentativa de construir-se, ir contra o autor de cuja obra se acerca:

Estado — Os *Cadernos de Literatura Brasileira* rememoram seus primeiros livros, que você prefere esquecer. Como você se sentiu?

Lygia — Muito incomodada. Não gosto desses primeiros livros, não os considero meus. São livros de uma ginásiana, de uma tonta. Sou uma mulher que não gosta de mostrar seus rastros. Ao menos enquanto eu viver, eu gostaria de conservar certo controle sobre a minha obra. Para mim, ela começa em 1954, com *Ciranda de pedra*. O que veio antes ainda não era meu. Mas parece que esse controle é impossível. (CASTELLO, 1998, p. D3).

Um leitor que procura “os rastros” da escrita de um autor, mesmo indo contra suas palavras; mesmo dizendo que os primeiros livros são, sim, de sua autoria, pois carregam consigo, em gérmen, o que aparecerá depois, formal e tematicamente. Um leitor que procura esses rastros para tentar compreender a formação da obra que ora estuda, numa ambiciosa busca de, em sendo observador da oficina do autor, ele poder também compreender a própria oficina, numa tentativa de encaminhar-se de aprendiz a feiticeiro. E mesmo que não haja esse migrar, que ele pelo menos possa dizer que, de algum modo, soube estar atento às peculiaridades do autor de seu interesse; que, de algum modo, ele soube enxergar suas particularidades — que ele soube ler.

“Yo sé leer” é a frase que todo leitor que se pretende um leitor modelo tem a pretensão de dizer ou de poder dizer. E o que se segue, quando fazemos alguns comentários acerca das mudanças empreendidas por Lygia Fagundes Telles nas revisões de seus contos presentes em *Antes do baile verde*, é uma tentativa disso.

Mas, antes, ocupemo-nos da obra, que fascinou um leitor ao ponto de ele perseguí-la/investigá-la nas minúcias, tornando-se, então, um *leitor*.

2.2 Características da contística de Lygia Fagundes Telles

Sobre os contos de LFT, diversos estudiosos já se pronunciaram. E, ao tratarmos de características da contística de Lygia Fagundes Telles, não podemos deixar de dialogar com eles, posto serem *leitores* cujas palavras jogam luz sobre a *autora* que perseguimos. E, por ser isto também um diálogo, por vezes, como já dito em nossa “Apresentação”, após as falas

desses estudiosos não haverá comentários com falas nossas, pois, num diálogo, também o silêncio comenta, como quando há uma concordância com o dito, de tal modo que o que se disser logo depois será tido como redundante ou desnecessário, pela exatidão da palavra ouvida/lida.

Sobre os contos de LFT, pode-se afirmar que são marcados por uma reiteração de seus temas, que se dá através da presença constante da morte, do malogro, da incomunicabilidade entre as personagens, da queda dos ídolos, da saudade de um estado edênico agora perdido, da condenação ao estado de Queda — por isso, pôde afirmar Martins (1996, p. 4), quando da publicação de *A noite escura e mais eu*: “[a] esta altura de sua carreira, posso repetir o que escrevi há mais de uma década: os leitores não a encontram, mas reencontram, com a familiaridade de velhos conhecidos”. Desde seus contos juvenis esses temas estão presentes, mas não havendo neles, ainda, o domínio das formas narrativas que depois viria a ser tido como característica da obra da autora, reconhecida, já na década de 1960, como, no gênero do conto, “uma figura exponencial da ficção brasileira” (LINS, 1961). Domínio percebido na adequação do modo narrativo à situação específica de cada conto.

Ao ser publicado o livro *Histórias escolhidas* (1961), o mesmo a que se referia Osman Lins na citação acima, Paulo Rónai, em texto de apresentação intitulado “A arte de Lygia Fagundes Telles”, faz um amplo comentário sobre a produção da autora até então. Nesse livro, há textos publicados anteriormente em *O cacto vermelho* (1949) e *Histórias do desencontro* (1958), além de dois contos inéditos. A própria autora, em um pequeno texto, justifica a escolha dos textos que compõem o livro:

As seis primeiras histórias desse volume —“Os mortos”, “O menino”, “A confissão de Leontina”, “Correspondência”, “A estrela branca” e “A recompensa” — foram publicadas em 1949 e fazem parte do livro *O cacto vermelho*.

As oito histórias seguintes —“Eu era mudo e só”, “Biruta”, “As cartas”, “Venha ver o pôr do sol”, “Um coração ardente”, “As pérolas”, “O encontro” e “Natal na barca” — foram publicadas em 1958 e pertencem às *Histórias do Desencontro*. Já as duas últimas histórias, “As cerejas” e “O noivo”, datam de 1960.

Nesta seleção não se encontram necessariamente os contos preferidos pela autora, se é que a autora tem preferências nesse sentido... A seleção foi feita tendo em vista principalmente as diferentes fases em que foram escritas as histórias. E se não foram aproveitados contos publicados anteriormente ao ano de 49, é porque a autora prefere que esses prematuros voltem ao limbo e lá durmam o sono eterno dos que não deveriam ter nascido. (TELLES, 1961, p. 06).

Em sua apresentação, diz Rónai (1961, p. 7):

Decisão das mais oportunas esta de editar uma seleção dos contos e novelas de Lygia Fagundes Telles, cujos volumes, esgotados, em vão se procuravam nas livrarias. A publicação impunha-se não somente pelo valor intrínseco das histórias, mas também pelo exemplo que elas oferecem de pesquisa consciente, de esforço contínuo de aperfeiçoamento, de integral dedicação aos problemas da arte.

Esse “esforço contínuo de aperfeiçoamento, de integral dedicação aos problemas da arte”, a que ele se refere, não trata das revisões feitas pela autora em seus textos, quando de suas republicações, mas da busca em dar continuidade a um projeto literário que já se deixa entrever em suas primeiras publicações, amadurecendo-o, aguçando-o nos últimos livros⁷. Interessante considerar que Lygia Fagundes Telles não cometeu o erro de um *hysteron proteron*, dizendo construir uma obra antes de ela ser — ela simplesmente a fez. Nela, as temáticas, os temas e os modos de dizê-los são percebidos após a obra ou em seu decorrer; não se disse “vou escrever isto” — escreveu-se. Não houve o anúncio de um plano, o anúncio de uma homogeneidade autoral — essa homogeneidade foi-se formando, afirmado o que comenta Lins (1974, p. 35), a respeito do ato literário, quando afirma que escrever “é uma das bem raras atividades livres hoje concedidas ao homem, um das poucas em que lhe é viável projetar a sua unicidade, a sua originalidade”. Essa unicidade, sincrônica e diacrônica, dá à obra lygiana características que lhe imprimem a condição de “obra literária”, por ter, “em sua gênese”, um “caráter de empreendimento” (LINS, 1974, p. 46); um caráter que demonstra

⁷ No mesmo texto citado acima, Paulo Rónai trata da recorrência temática nos contos de LFT: “Desde cedo [em Praia Viva, livro publicado em 1944], a contista empunhava-se em penetrar atrás da superfície do cotidiano, em identificar-se com suas personagens, em não apenas explicar-lhes o drama íntimo, mas vivê-lo com intensidade total. [...] O leitor ficava aflito e, ao mesmo tempo, atraído pela visão patética que se revelava naquelas páginas, mal iluminadas, de vez em quando, por um sorriso. [...] Dos doze contos do segundo volume, O cacto Vermelho (1949; Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras), encontramos aqui a metade. A coletânea confirmava a originalidade e o vigor da artista. Desprezando medos e tabus, animava-se ela a enfrentar – sem nunca incidir em vulgaridade – temas escabrosos, que noutras mãos deslizariam para o horripilante ou o licencioso, assim como assuntos banais e surrados, de que sua pena sabia desencadear toda a dramaticidade latente. Debruçada sobre espécimes do sofrimento humano apanhado em flagrante, fazia-nos sentir, por artes de um estilo impassível, de calculada precisão, o calor de uma profunda solidariedade. [...] A individualidade da nossa autora distingue-se ainda mais em Histórias do Desencontro (1958; Prêmio do Instituto Nacional do Livro), cujo título define de maneira cabal a própria substância de sua arte. Não há entre as quatorze histórias desse livro – das quais oito aparecem aqui – nenhuma em que não se armem os dados de um problema dolorosamente humano e não se desnude uma alma necessitada de compreensão. cada vez mais atraída pelo essencial, a escritora abre mão do acessório e anedótico, para só perscrutar o íntimo de suas criaturas, às voltas com conflitos insolúveis, ilhadas em seu sofrimento, empurradas para o declive da loucura, ou roídas pela morte que nelas se instalou. [...] A uns comoverão as personagens que estragam a sua vida na ânsia de fugir à solidão, a outros as que são arruinadas pela saudade da solidão perdida; uns impressionar-se-ão com pesadelos que têm a intensidade da vida, outros com vidas estranhas que se esvaem como sonhos. [...] As duas histórias ainda não enfeixadas em volume, que aparecem aqui pela primeira vez – “As Cerejas” e “Os Noivos” [sic] – vêm cercadas do mesmo halo tão difícil de definir que hoje distingue cada escrito de Lygia Fagundes Telles, halo feito de mistério e serenidade, de equilíbrio e sortilégio. Elas mostram que a sua arte continua em franca ascensão, demandando objetivos cada vez mais altos, reduzindo cada vez mais o território do insondável. (1961, p. 07-11).

uma maturidade ou um progressivo amadurecimento, apontando para uma verticalização da obra, para uma significação dos elementos desse mundo construído. Numa mirada diacrônica, uma construção quase palimpsesta, por serem os novos textos construídos sobre os textos anteriores. Não necessariamente como continuação deles, mas como modos de dizer as suas questões. Assim, afirmamos que, embora a autora renegue suas primeiras criações, as criações posteriores não teriam sido possíveis sem essas anteriores — por isso podermos dizer serem os contos atuais espécies de palimpsestos sob cujas últimas camadas podem ser vistas as camadas-textos da escritora quando em sua juventude. E vendo-os dessa forma, é-nos permitido afirmar haver em Lygia Fagundes Telles um plano autoral, como diz Lins (1974, p. 50) a respeito de uma espécie de autor:

Portador de um plano — pois tem uma noção do mundo — e reorganizando sua experiência, ao invés de invocar os poderes da imaginação, trabalha com vistas a um rumo definido, num mundo com o qual está em contato e que, através do exercício da literatura, irá devassar para melhor conhecer. Sua plenitude não consiste em inventar mais; e sim em inventar de modo significativo. [...] Se acaso nos falta essa visão, se ainda não a obtivemos, temos de apoiar-nos numa inventiva sem eixo. Inexiste o *verbo*, do qual irá surgir um mundo autônomo, com suas leis.

Uma das características de como é construído esse mundo é a atenção para a seleção dos elementos que o irão compor, para a qual concorre a eleição de um modo narrativo em que se procura chamar a atenção menos para a linguagem e mais para a cena, o que não necessariamente incorre numa linguagem pouco elaborada. Pelo contrário, há sim uma elaboração, mas de um modo que ao nos dar, no texto, uma construção “bela”, essa construção de modo algum compete com a história, sendo então uma construção afeita à história, a serviço dela.

Um exemplo é uma mudança feita no conto “Venha ver o pôr do sol” — e aqui já se antecipa algo a ser visto quando se tratará desse conto em particular, no trecho em que as personagens Ricardo e Raquel chegam em frente ao jazigo em que a mulher será presa. Na primeira edição, imediatamente antes de Ricardo anunciar o lugar, diz o narrador: “[o] silêncio foi interrompido pelo grito áspero de um pássaro que rompeu de trás de um cipreste” (TELLES, 1958, p. 90); na versão revisada, vê-se: “[u]m pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito” (TELLES, 2009, p. 140).

Aí, temos, claro, a atenção chamada para o evento, para a presença de um pássaro que, com seu grito, surge-nos como um mau agouro. Mas, se comparamos o modo como isso nos é dito nas duas edições, vemos que na primeira edição é chamada a atenção do leitor para a

presença da aliteração e da sua consequente riqueza sonora, podendo minimizar o impacto do presságio; na última, o olhar do leitor sobre a cena, sobre o desenrolar dos fatos, não é desviado. Além disso, a nova versão traz uma quase isocronia, pela aproximação entre o tempo da narração, agora mais rápida, e o tempo do evento narrado.

Na obra de LFT, há a utilização de elementos narradores que nos dão a história sob a história, o drama sendo dito não apenas pelos acontecimentos, mas pelo cenário e por aquilo que o compõe: elementos exteriores que nos dão aspectos da interioridade das personagens, como nos dizem alguns estudiosos, cujas falas reunimos a seguir.

“Exímia criadora de atmosferas, as suas estórias se organizam às vezes em torno da descrição de objetos e certos pormenores de toda ordem que chegam a influir no desenvolvimento da narrativa” (LINHARES, 1973, p. 15). Vera Maria Tietzmann Silva, ao analisar o conto “Os objetos”, fala-nos de um momento da conversa entre os protagonistas (Miguel e Lorena), quando o homem lembra-se de ter visto, na vitrina de um antiquário, dentro de um caixão, “um anão morto, de *smoking*”, ao lado do quadro *Os funerais do amor* (TELLES, 2009, p. 16). Diz-nos Silva (1985, p. 79) a esse respeito:

Partindo-se do princípio de que na ficção bem arquitetada nada é gratuito, podem perceber-se traços de semelhança ligando Miguel, o anão da vitrina e o cupido da pintura e daí descobrir-se a lógica que norteou o protagonista na busca de uma saída conflitante para seu estado conflitante via suicídio.

Nos textos de Lygia Fagundes Telles, é essencial que se note “a justez com que palavras e gestos são escolhidos, portadores como devem ser das etapas de um drama que se nutre, sazona e eclode” (MOUTINHO, 1969), dando-nos “o sentimento da realidade” (LINHARES, 1973, p. 15), numa prosa “escorreita e sem vacilações” (SILVEIRA, 1966), com uma “clarividência repleta de corajosa simplicidade” (BECHERUCCI, 1965). Comentando o lançamento de *A noite escura e mais eu*, disse Paes (1995, p. D10):

[...] objetos [convertidos] em suportes de significados latentes. Não se trata de símbolos entremeados à fábula, mas de elementos intrínsecos dela que se investem de valor simbólico. A naturalidade dessa investidura é que dá a medida do refinamento da arte da Lygia Fagundes Telles, conforme tive ocasião de acentuar anteriormente a propósito de seu romance *As horas nuas*.

Um reconhecimento das qualidades presentes nessa “arte” foi a concessão do Grande Prêmio Internacional Feminino para Contos Estrangeiros, Cannes–França, ao conto “Antes do baile verde”, em 1969. Texto exemplar do modo lygiano de contar, essa pequena obra-prima dá-nos a história de uma jovem que se arruma para ir a um baile de carnaval, enquanto seu pai

agoniza no quarto ao lado. Econômico, todo ele passa-se num cômodo, o quarto da jovem, durante um diálogo entre ela e sua empregada, ora falando do carnaval, ora da fantasia, ora do homem moribundo. Tatisa, a jovem, quer convencer Lu, a empregada, a ficar em casa, cuidando do homem. A empregada diz que já cuidou bastante dele em outros dias, e que não perderá o carnaval. A jovem reclama, dizendo que o pai teve todos os dias para piorar, e isso vem acontecer justo no dia do baile. O drama de Tatisa é o de optar entre o prazer de ir à festa e o dever de ficar em casa cuidando do pai. Esse conto “se nos impõe mais pelo que contém de alusivo do que pelo que deixa claro no diálogo banal [...]. [N]essa cena, fútil, aos poucos, vai aflorando, através de algumas palavras trocadas, todo o conteúdo da luta íntima [...]” (LINHARES, 1973, p. 115). Sobre essas qualidades, que fizeram Lygia Fagundes Telles conquistar o prêmio em Cannes e firmar sua posição de relevo em nossa literatura, comenta Coelho (1971, p. 144):

Arte realista por natureza, a de Lygia Fagundes Telles distancia-se, porém, de maneira absoluta do realismo horizontal e raso da ficção tradicional, onde a dimensão vivencial das personagens é apreendida apenas num psicologismo epidérmico. A técnica narrativa de Lygia é a que poderíamos chamar de “arte da alusão”, “arte da elipse”, onde através de elementos isolados, aparentemente insignificantes, todo um drama pungente desocultasse. É como se viessem à tona eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente nos fosse penetrando.

Em seus textos, há um uso exemplar da estidide: a individuação dos gestos, dos objetos, que, nos textos lygianos, assume uma dupla tangibilidade, pela referência a algo concreto e a uma ideia, por sua natureza alegórica.

Por estidide entendo qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude. (WOODS, 2011, p. 73).

Detalhes utilizados porque os textos lygianos não são cheios de explicações. Sua narrativa é extremamente econômica; geralmente, sabemos das personagens apenas por aquilo que elas mesmas nos dizem umas a respeito das outras: “as suas personagens pedem demasiado à aventura. À aventura, esclareça-se, como acontecimento ideal e poético contraposto à realidade e ao prosaísmo cotidiano” (LINHARES, 1973, p. 15). Em “A medalha”, conto presente no volume *A estrutura da bolha de sabão*, o narrador dá-nos apenas as duas personagens (mãe e filha) digladiando-se, sem nos dar informações a respeito delas que não sejam as perceptíveis na cena, através de seus gestos e falas. As informações complementares estão imiscuídas nos elementos compositores da cena, como objetos e

ambientes, contribuindo para a invisibilidade que, para Jean Cocteau, seria “a condição da elegância” (apud MANGUEL, 2005, 81). Ou seja, com discrição, são-nos dados dramas pungentes, numa “escrita clara, limpa, honesta — é a palavra de quem tem o que contar, não a de quem tem que contar” (FARIA, 1966).

Essas características têm como fruto o elogio de parte de nossos críticos, como podemos ver em diversas das citações aqui elencadas. Elogios até em relação a contos que depois viriam a ser renegados pela autora, como veremos mais adiante. Sobre o aspecto específico da discrição no modo de narrar, assim, manifestaram-se alguns estudiosos a respeito da obra de LFT:

Sua atitude preferencial é bisbilhotar, devassar, empilhar detalhes, cuja conexão interna, se houver, fica a cargo do leitor, seu parceiro no jogo (DIMAS, 2009, p. 188).

Não usa de recursos, não se filia a correntes, não finge, não truca. O que nos oferece, sem preocupações de fazer estilo ou de pertencer a escolas, modernas ou moderníssimas, novas ou novíssimas, é a emoção que tudo o que é humano, legítima, eternamente humano, contém, queiram-no ou não os inventores de movimentos literários [...] e de escolas [...] em moda. (FARIA, 1966).

Certamente a história curta tem passado por mudanças, mas, nas mãos de escritores [...] como é o caso de Lygia Fagundes Telles, preserva um motivo, um efeito, o desejo de uma revelação ou de uma descoberta — um mistério, em suma. Dali, emana um polo irradiador” (PÓLVORA, 2002, p. 115).

Também sobre isso, manifestou-se Coelho (1971, p. 144), valendo-se de expressões de Otávio Paz, ao afirmar que LFT insere-se entre os autores que “se entregam mais à ‘linguagem da paixão’ do que à ‘paixão da linguagem’”. Martins (1959, p. 2), ao falar sobre *Histórias do desencontro*, apontou essa característica, prevendo que a jovem autora seria, no futuro, a melhor representante do conto tradicional em nossa literatura:

Com efeito, dentre os jovens contistas brasileiros (espécie hoje em dia tão rica quanto a dos sonetistas no tempo do Parnasianismo), será ela, com certeza, a melhor representante do conto em sua definição tradicional, quero dizer, do conto que, num único episódio, resume todo o *sentido* de uma vida, de uma personalidade. Isso é ainda mais notável quando se pensa que os seus contos refletem uma *experiência* que nem sempre é, biograficamente, a da autora: antes de mais nada, ela soube ultrapassar o círculo de giz autobiográfico em que giram desesperadamente tantos de nossos contistas modernos. Ela possui, pois, a primeira qualidade do ficcionista, a de saber colocar-se na pelo dos outros. Essa é mais uma ambigüidade do conto, que ela assume com a mesma autoridade de um Machado de Assis ou de Joaquim Paço d’Arcos [...]. [Ela] *conta do lado de dentro*, vive a ambigüidade pessoal que é o segredo da vitalidade do personagem. E isso não só nos contos escritos na primeira pessoa, mas ainda, e particularmente, naqueles em que o narrador não comparece. [...] Também nos contos da sra.

Lygia Fagundes Telles ela é sucessivamente os seus diversos personagens, até à exasperação do fenômeno [...]. Nos encontros e desencontros, que são a matéria-prima do conto, a sra. Lygia Fagundes Telles é o escritor propriamente dito, com alguns raros defeitos de elocução⁸ e que renova um gênero em que tudo parecia ter sido feito, sem escapar das suas linhas tradicionais, das suas *leis* não escritas.

Essa é a ambigüidade do conto: a de ser original na semelhança, a de ser revolucionário na tradição. Em uma palavra: o conto é um gênero sem receitas, como é sem receitas a grande literatura. O gênio do escritor consiste em sabê-lo sem que ninguém lho diga e sem supor que a inexistência de receitas corresponde à inexistência de leis.

A sequência de citações generalizantes a respeito da obra lygiana ocorre justamente por se pretender dar um panorama do que diz a crítica a respeito de suas qualidades. Sobre questões específicas do livro aqui estudado e de seus contos, trataremos na “Edição crítica”, em que haverá uma atenção particular para cada texto e para as questões suscitadas por cada um deles quando da leitura empreendida por este *leitor*.

Outros críticos apontaram, na linguagem do conto de LFT, aspectos semelhantes aos acima referidos. Temístocles Linhas, por exemplo, diz-nos:

Ela não se confinou nunca a um único tipo de conto. Não inovou muita coisa, mas os seus contos não se classificam como algo de “parecido com”, com algo que o leitor já leu. É que Lygia Fagundes Telles conserva a sua personalidade bem marcada. (LINHARES, 1973, p. 15).

Vicente Ataíde, com pensamento semelhante, afirma o seguinte:

Lygia não é daqueles escritores que se importam com renovar técnicas literárias. Aproveita-se das técnicas que encontrou prontas e sobre estas deixa fluir o produto de sua sensibilidade artística. [...] Não há truques técnicos, alçapões que levem a posições esdrúxulas ou exóticas. (ATAÍDE, 1972, p. 105–6).

Havendo tais características, pode-se dizer então, concordando-se com Wilson Martins, que Lygia Fagundes Telles é eminentemente ficcionista, segundo a acepção que Osman Lins faz dessa categoria, quando afirma que “[o] ficcionista não disserta a respeito do que sabe ou pensa do universo: faz com que o contemplemos” (LINS, 1974, p. 164). As suas personagens nos são dadas, mas não são explicadas, e entendê-las pede-nos que sejamos co-autores, “uma espécie de coadjuvantes na criação do personagem” (WOODS, 2011, p. 91). Segundo Coelho (1971, p. 144), o mundo lygiano “dá pleno acesso ao leitor, não é dos que

⁸ Esses “defeitos de elocução” a que se refere Martins serão tratados mais adiante, quando falarmos de uma possível reação de Lygia Fagundes Telles à crítica feita à sua obra.

exigem lenta penetração e gosto treinado, espicaçado, adquirido arduamente”. Como disse Linhares (1973, p. 15-16):

[...] Lygia desmente certa tese, hoje felizmente menos em voga, de que a linguagem estética é apenas da expressão e a linguagem corrente ou prática a da comunicação. Nela a literatura é expressão e comunicação também. Os seus contos podem ser lidos e entendidos por todos. Não estão reservados só a iniciados.

É importante considerar que o texto de Lygia Fagundes Telles é como são as personagens de Lygia Fagundes Telles: exterioridade e mistério; luz e sombra. Não à toa, no conto “Venha ver o pôr do sol”, a personagem Ricardo, como um *alter ego* da *autora*, afirma, numa fala que parece ser uma reflexão da autora-modelo aqui vislumbrada, o que seria um belo texto literário — aquele que não estaria totalmente às claras e nem seria um enigma, uma carta criptografada, mas o seu equilíbrio: “a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade” (TELLES, 2009b, p. 138). A beleza do texto literário está em sua não evidência, assim como também a realidade não é evidente, mesmo quando parece ser, como dito no conto “Herbarium” (TELLES, 2009e, p. 44):

“Agora você vai me contar direito como foi” — ele pedia tranquilamente, tocando na minha cabeça. Seu olhar transparente. Reto. Queria a verdade. E a verdade era tão sem atrativos como a folha da roseira, expliquei-lhe isso mesmo, acho a verdade tão banal como esta folha. Ele me deu a lupa e abriu a folha na palma da mão: “Veja então de perto”.

Então, seu contos são eivados do misterioso, mas “podem ser lidos e entendidos por todos”, apenas mantendo a reserva de um plano à sombra; e o “pleno acesso” a que se refere Coelho, acima, dá-se mais no nível da fábula, por causa da aparente transparência do que é narrado — o acesso ao *sob a fábula, à sombra*, é mais permitido quanto mais familiarizado estiver o leitor com esse mundo literário específico, com suas recorrências, com os sinais evidenciadores do pacto com o *leitor fiel*, categoria a que se pretende partícipe o leitor-modelo. Como já citado anteriormente, diz Eco (1993, p. 96-7): “[...] muitos autores gostam de colocar em seus textos certas senhas para alguns leitores argutos”⁹.

⁹ Além da recorrência de gestos e objetos, na obra de Lygia Fagundes Telles há também um elenco de nomes que diversas vezes batizam suas personagens, tais como Lorena, Miguel, Tomás. Talvez um estudo de antropônimia possa apontar alguma justificativa para essa eleição da parte da *autora*, para além da possível eufonia dos nomes — ou para além de possivelmente serem eles, simplesmente, nomes da predileção da escritora.

Esses aspectos do mundo ficcional particular da autora, sinais/marcas do pacto autor/leitor, enriquecem sua obra, pelo modo como são utilizados. Um modo que, repetimos, não parece buscar chamar a atenção sobre si:

[...] se em um texto uma voz narradora, ao falar sobre alguém que, em um dia qualquer, esteve sob condições adversas e agora se encontra liberto delas, diz que “ele é um cavalo solto no campo”, logo se percebe a diferença entre um sentido próprio, literal, primeiro, e um sentido segundo, posto para além do enunciado — o sentido figurado. Entende-se que aquele alguém não é um cavalo; que aquele alguém guarda, apenas, semelhanças com o animal, semelhanças expressas por uma metáfora. Porém, se uma voz prefere não fazer aquela predicação, a respeito daquela pessoa, agora considerada livre, e no final de sua narração opta por descrever um campo com um cavalo livre, solto, a correr, temos, tão-somente, o sentido próprio, pois o que está por detrás do enunciado — o que poderia ser elemento de estranheza — não se evidencia, ou seja, o estranho na linguagem, que age como elemento sinalizador da metáfora, de que há algo mais a ser dito, não se mostra. Estamos diante, pois, de dois graus distintos da linguagem figurada: no primeiro, temos um sentido próprio (cavalo) deslocado de seu lugar comum, explicitando que há a necessidade de interpretação, um sentido figurado (cavalo/liberdade); no segundo, temos o sentido próprio e um sentido figurado, diríamos, *in absentia*, posto que, no enunciado, o elemento metafórico, desequilibrador, não evidencia sua existência. Ou seja, no primeiro exemplo, o cavalo assemelha-se ao homem; o cavalo surge no texto em função de uma aproximação entre o homem (livre) e o ser nomeado, o cavalo; e seria até possível dizer (não se tratasse de um clichê): quão bela é esta imagem e que riqueza de recursos e estranhezas contém. No segundo exemplo, é duvidosa a relação homem/cavalo; ambos parecem independentes; ambos parecem permanecer no plano da literalidade. Aqui, a compreensão do enunciado é plenamente atingida sem que seja necessário ao leitor escarafunchar outros sentidos — ou pelo menos uma possível compreensão do enunciado é compreendida, a que bóia em sua superfície. (RESENDE, 2007, p. 11-2).

Nos textos de Lygia Fagundes Telles, o detalhe (como a linguagem em geral) “não tem aquela espécie de compromisso extravagante de notar o tempo todo, de apontar a novidade e a estranheza” (WOODS, 2011, p. 78). Isso dá à sua produção uma dupla natureza:

A legibilidade de seus textos tem a rara virtude de alcançar tanto o leitor comum [de diversas idades], que vê neles espelhado um pouco de seus próprios anseios, como o exigente leitor erudito, que logo percebe, sob a aparente facilidade da linguagem, a cuidadosa arquitetura que sustenta as tramas. (SILVA, 2009, p. 16).

No entanto, essa “rara virtude” é também perigosa, arriscada, pois muito intimamente tange a falência, que, própria de toda linguagem, impõe-se mais fortemente, nos textos literários, quando em duas situações: a linguagem difícil, que faz o leitor pedir licença aos estudiosos, para entendê-la; a linguagem aparentemente fácil, que corre o risco de, para o

leitor, ser apenas aquilo mostrado em sua superfície. Essa possibilidade ela carrega em sua obra por conta da escolha de seu modo autoral (se é que podemos dizer que um artista escolhe seu modo), que também carrega uma falênciam “encravada na estrutura mais íntima do texto, encravada na própria composição literária” (RESENDE, 2007, p. 12). Seus textos são do tipo a que chamamos uma literatura de lago-e-pântano:

[...] muito de sua problemática, muito das questões neles tratadas encontra-se sob um véu, o que os difere dos de natureza outra, a que chamamos literatura corredeira. Neste segundo tipo, o problema vai à tona do texto, chegando talvez a turvar a linguagem, como sói acontecer numa corredeira, em que a água revolve o fundo e leva à superfície o que ali jazia — nesse tipo, por vezes há questionamentos filosóficos, aos quais, no mais das vezes, é atribuída a possível dificuldade no trato para com o texto. Naquele primeiro tipo, como num lago pantanoso, a superfície aparentemente plácida oculta troncos, musgos, répteis — se aquele tem sua dificuldade evidenciada, este passa por algo fácil, simples, tamanha sua evidência, tamanha a “literalidade dos fatos”. Cabe ao leitor mergulhar no pântano ou apenas apreciar sua superfície. (RESENDE, 2007, p. 16-7).

Assim, é preciso que se vejam os detalhes do cotidiano, na obra de Lygia Fagundes Telles, como uma ruptura da “distância que a muitos surpreende entre a linguagem útil e o poema”, da distância entre o cotidiano e o poema ou a dança, por operarem estes “num grau de elevação cuja intensidade o cotidiano repele”, como nos diz Prata, citado por Lins (1976, p. 107).

Na obra lygiana, rompe-se essa distância, como se um dançarino, numa apresentação, desse-nos um instante do cotidiano, mas sem gestuais incomuns, sem construções corporais que ferissem a cotidianidade, apresentando-nos um corpo-linguagem que, em sua aparente simplicidade, vá muito além dele mesmo.

Na obra de LFT — e valemo-nos agora de expressões gerais, aplicando-as à narração lygiana —, elabora-se uma síntese, a arte sendo “uma forma sintética do universo, um microcosmo que reproduz a especificidade do mundo” (PIGLIA, 2006, p. 13), numa prosa “limpa e respeitável” que encobre “trevas” (MANGUEL, 2005, p. 109), que nos dá “imponentes súmulas do mundo”, na feliz expressão de Lins (1974, p. 56), oferecendo-nos “*bajo la piel alada el duro hueso insobornable*”, como no poema *Mano entregada*, de Vicente Aleixandre¹⁰. Dando-nos — mais do que enredos, personagens, estruturas — “o osso do universo” (LINS, 1974, p. 57). Sua prosa é obra de intenso labor, oculto por trás das construções; um labor que, refinado, não expõe as estruturas que sustentam o prédio. Sobre o aspecto específico da artesania de seus textos, diversos estudiosos se pronunciaram,

¹⁰Disponível em: <<http://www.poemas-del-alma.com/vicente-aleixandre-mano-entregada.htm>>.

demonstrando o lugar que a obra de Lygia Fagundes Telles ocupa na literatura brasileira e na crítica literária brasileira:

Lygia Fagundes Telles, por exemplo, se inscreve entre eles [nomes-chave de nossa literatura]. A sua obra é bastante séria e denuncia aquela intensidade total que hoje se exige do conto. Do conto bem trabalhado, com os mesmos cuidados exigidos na composição de um poema. Nesse particular, a autora é das mais intelectualizadas que temos. (LINHARES, 1973, p. 15).

Admiro em Lygia Fagundes Telles não apenas a excelência geral de escritora, mas também a fidelidade com que observa sua condição específica de ficcionista. Na ficção, a palavra não vale por si mesma, como pode valer em outros modos de escrita, porque na ficção o texto, longe de ser autônomo, é um tecido no qual se engasta o “sentimento do mundo”, manifestado pela dinâmica do personagem e do evento, sempre manipulados de maneira exemplar na obra de Lygia. Assim, o real se desvenda paradoxalmente graças à fantasia criadora, que parece ser a terra natal dessa mestra do artesanato literário. (CANDIDO, 2013, p. 1).

Um dos seus méritos maiores é dar o devido apreço ao artesanato literário, sem o qual não existe literatura. (LINHARES, 1973, p. 15).

Os seus contos são caprichosamente elaborados. Não dão nenhuma impressão de alívio ou de descanso, mas sim de muita vigília, de muito esforço em busca da difícil simplicidade. (LINHARES, 1973, p. 16)

[...] arte da obliquidade característica de Tchekhov. O conto é uma teia, uma urdidura tênue, um bordado, um frágil artefato que requer manipulação branda. (PÓLVORA, 2002, p. 116).

Por ser um dos escritores brasileiros de maior consciência artesanal, especialista em casar linguagem e inventiva de modo a obter determinados efeitos, Lygia será, acima de tudo, o ficcionista, ou seja, ela jamais sonega o núcleo ficcional, que costuma escamotear no início de suas ficções para, no final, criar o efeito de terror, de mistério, de solidão, de abandono — ou que outro final pretenda sugerir. (PÓLVORA, 2002, p. 112–3).

Um dos pontos-chave dessa artesania é, como já dito anteriormente, o modo como a forma revela e encobre os dramas. Com textos em que o narrador, quando apenas observador, não nos revela a intimidade das personagens, não penetra no seu íntimo, a revelação nos é dada por seus gestos e pela descrição da ambiência, em que os cenários deixam de ser uma geografia apenas exterior, para nos dar também a geografia interior dos que ali transitam (ou ficam imóveis). Assim, atitudes, falas elípticas, objetos, cores, cômodos aludem ao drama, assumindo também eles a função de narrar. Sobre isso, manifestou-se Lins (1961, p. 2):

Dentre estas qualidades, como uma das mais típicas e, do ponto de vista literário, mais importantes na carreira de L. F. T., o hábil contraste, o bem calculado desequilíbrio entre o peso dos acontecimentos narrados e o modo

de comunicá-los. É bem característico de sua prosa, um frêmito escondido e que apenas adivinhamos dentro da ilusória placidez exterior.

E tal contraste, tal desequilíbrio, não são atingidos apenas através de um moderado uso da linguagem, da frase comedida, de uma sóbria adjetivação, de uma pontuação exata (porém de um vigor ardiloso e solerte). Há sempre um gesto breve, uma evocação, uma alusão, que se introduzem na cena e lhe dão um timbre próprio, às vezes irônico, às vezes poético, quase sempre pungente.

Em seus textos, tem-se a natureza de iceberg a que se referiu Ernest Hemingway¹¹, em *Death in afternoon* (1932), ao tratar dessa ímpar característica do gênero conto:

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.¹²

A grande qualidade de um conto, segundo o que ficou conhecido como “Princípio do iceberg”, reside em sua natureza elíptica, no fato de, sob a aparência, estar, sustentando-a, tudo aquilo que não se vê, mas de modo imprescindível é o que permite haver a superfície. E a grande qualidade do escritor será o fato de saber o que deixa submerso e por que assim o deixa, o que é bastante concernente à contística lygiana, em que a *autora* seleciona elementos que, por serem econômicos, não escondem o que há sob a superfície, mas apontam para ele — não se trata aqui de ocultar algo, mas de “apontar para”, dizer da existência de algo através de alusões. A arte de LFT é uma arte da alusão. E o uso que os objetos têm em suas narrativas atesta isso.

Mas, por que se valer de objetos, de coisas, como elementos narrativos? Uma possível resposta encontra-se no tipo de personagens que povoam os contos de Lygia Fagundes Telles

¹¹ Mais à frente, na transcrição de uma entrevista concedida pela autora em sua juventude, se poderá ver que Hemingway foi um dos autores de sua predileção.

¹² Disponível em:

<http://www.e-reading.bz/bookreader.php/131938/Hemingway_-_Death_in_the_afternoon.html>. Acesso em: 08 nov. 2013. Tradução: “[s]e um autor de prosa sabe o suficiente sobre o que escreve e o faz de forma suficientemente verdadeira, pode eventualmente omitir coisas e ainda assim o leitor terá uma sensação sobre elas tão forte quanto se o escritor as tivesse de fato escrito. A dignidade do movimento de um iceberg mora no fato de somente um oitavo dele estar fora da água. Um escritor que omite coisas por não sabê-las, está apenas criando espaços vazios em sua escrita” (por André da Silva Maia).

— seres em desencontro com o outro e consigo; seres, no mais das vezes, imersos em mentiras; seres que se deparam ou evitam deparar-se com o fato de serem eles um amontoado de fraudes. Seres “diabólicos”, por viverem uma profunda cisão interior; e sendo diabólicos, pessoas que perderam seus símbolos particulares, no sentido de símbolo apontar para a agregação.

A palavra *symbállein* provém do grego antigo e significa, literalmente, “lançar junto”. Esse termo está na origem de simbólico e designa a ação de reunir, juntar e congregar.

O contrário de simbólico é diabólico [*diaballein*], “lançar para longe”, que remete às forças de separação, desunião e oposição.¹³

Assim, as personagens de LFT, perdidas em si mesmas, vivem “[...] num mundo em que *tout le monde triche* [...]”¹⁴. Daí a razão de uma maior aderência às coisas e objetos” (LINHARES, 1973, p. 111). Não estando eles (coisas e objetos) sob a contingência do humano, conseguem assumir o valor simbólico de que estão alijadas as personagens — os objetos não iriam mentir; ou pelo menos não mentiriam como as personagens. E por isso, têm tanta importância no mundo mitopoético da *autora*, assumindo inclusive uma cristalização de seus significados, aparecendo eles vez ou outra em diversas histórias, apontando para o que as personagens não querem ou não sabem revelar — por conta dessa reiteração, dando pistas para o seu *leitor*. Assim, vai-se criando um mundo simbólico particular, como os mundos simbólicos de determinadas culturas, que, por sua cristalização, permitem sua interpretação por aqueles que dividem o mesmo conhecimento, o que resulta em um duplo pacto: entre uma cultura e os que fazem parte dela, aqueles como leitores desta; entre os que fazem parte de uma mesma cultura, por dividirem os mesmos saberes, as mesmas interpretações, as mesmas leituras de mundo.

Então, o fato de os objetos virem carregados de significado, na obra de LFT, contribui para uma espécie de solidez do mundo ficcional, como se fosse realmente construído um mundo próprio, perceptível principalmente pelo *leitor* familiarizado com as nuances das narrativas.

Há mesmo objetos que nos revisitam de obra para obra, para não falar nos que traçam fios de continuidade numa mesma história: um saxofone, um aquário, xícaras de chá, uma formiga sadicamente esmagada sob a unha,

¹³Disponível em:

<<http://www.symballein.com.br/significado-do-nome>>

e

<<http://www.myetymology.com/greek/diaballein.html>>. Acesso em: 08.09.2013.

¹⁴Tradução: “todo o mundo trapaceia”, “todo o mundo finge”.

uma âncora, raízes... O clímax de um desenvolvimento humano está muitas vezes na focagem em grande plano de uma chave, um isqueiro, um livro... O papel da pormenorização objetiva naturalista era o de criar a atmosfera de verossimilhança, ou mesmo a impressão de que a intriga central é colhida no seio de infinitas outras séries temporais-causais de acontecimentos. Ela tendia, enfim, a um enquadramento espécie-temporal-causal tido como real, e de certa maneira já dado. Em *Ciranda de pedra* [...] e nos contos mais antigos, em geral mais explícitos ou ricos de acontecimentos e desencontros, os objetos servem ainda muito para datar, emoldurar. Não assim em *Verão no aquário* ou nos contos mais recentes. Então os objetos como que se promovem a personagens. Porque os desencontros são cada vez mais agudos. Já ninguém sabe nada de ninguém. Já ninguém tem a certeza de que o que ama é mesmo alguém ou apenas algo a que a imagem obsessiva, voluntariamente obsessiva de alguém aponta. [...].

E aí está. Os objetos são cada vez mais, em L.F.T., coisas-sinais, sem deixar de ser coisas. São elementos de composição de um drama tão importantes como uma atitude, um esgar, uma fala. [...] Temos intimidades insuspeitas com as coisas, como com as palavras. Elas dizem mais do que aquilo para que pretendemos usá-las.

[...] [H]á nas coisas com que lidamos incontestáveis vocações significativas, que os poetas ou ficcionistas descobrem e não estão cientificamente fundamentadas. [...].

Sem espaço para exemplificações além das já sugeridas, atrevo-me a afirmar que Lygia Fagundes Telles adquiriu este alto dom de fazer falar as coisas [...]. (LOPES, 1971, p. 2).

As coisas vêm para evitar que, à fraude engastada no diabolismo das personagens, junte-se a fraude do estilo. Havendo a necessidade de dizer os dramas, a *autora* opta por fazê-lo por um sistema de condensação, descoisificando as coisas, carregando-as de significado, numa busca de tocar as intactas ternuras, os lugares que as personagens teimam em esconder e “que exigem também formas de expressão correspondentes, isto é de uma linguagem desabusada em que o homem verdadeiro não faça figura de charlatão. Logo, [...] formas vivas” (LINHARES, 1973, p. 112). Na verdade, formas que impeçam que o charlatanismo das pessoas que povoam as histórias de Lygia Fagundes Telles contamine as criações, o estilo, as personagens, dando-nos assim seres críveis e eivados dessa condição tão humana como o é a mentira. Ou seja: pessoas mentirosas, mas verossímeis.

[...] personagens “enredadas” presas na proverbial ciranda petrificada, no aquário (não por acaso os títulos dos seus romances iniciais, *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*). Apesar dos acordes dissonantes, é um mundo em que a estagnação e a decadência permeiam as relações de forma quase patológica, sinistra. (MONTE, 2013a).

Essas características das personagens e do mundo ficcional de LFT já eram percebidas por Carlos Burlamaqui Kopke, ao tratar do livro *O cacto vermelho* (1949), quando, em

capítulo sobre contistas contemporâneos, faz críticas a esse livro, ao mesmo tempo em que destaca a perícia da jovem autora na utilização dos elementos narrativos:

Parece que uma única finalidade preocupa Lígia Fagundes Teles, e que até se lhe torna explicação central: a de tirar o máximo de emoções da realidade que lhe serve de tema. A contista faz dessa preocupação sua técnica e seu virtuosismo, o que, muitas vezes, lhe é prejudicial, pois que alguns de seus contos se ressentem de discrição, serenidade, justa medida, tanta os planos e os acessórios que a contista movimenta, os quais, todavia, turvam a unidade psíquica da narrativa [...]. Quando, porém, a contista se desfaz dessa preocupação, dá-nos contos magníficos que bem lhe comprovam o *élan* vocacional para o gênero. “O menino”, “Madrugada grotesca”, “Correspondência”, “Felicidade”, a meu ver, os mais belos e melhor construídos do livro, a par de trazerem complexidade, penetração, senso do mistério humano, erigem uma fidelidade à coesão e ao ritmo dos planos, essencialmente necessários à composição do conto. Contos atrozes, por excelência [...]. (KOPKE, s.d, p. 72).

Exemplo dessa profusão de planos é o conto “O suicídio de Leocádia”, pela referência a diversas personagens, como se tentando dar conta de imprimir solidez ao ambiente narrado, o que terminou por acenar para possíveis diversos dramas, além do central, diluindo a potência dramática do texto. A profusão de planos não é necessariamente um problema, mas em 1949, quando foi publicado o conto, em *O cacto vermelho*, a jovem escritora ainda não dispunha de técnica suficiente para evitar os problemas decorrentes dessa tentativa. O que será muito bem utilizado futuramente quando da publicação dos romances *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989), que têm uma profusão de narradores, e do conto “A sauna”, do livro *Seminário dos ratos* (1977), que nos dá uma profusão temporal, através da maestria no uso do tempo narrativo, com suas diversas idas e vindas, sem no entanto haver um deslocamento ou um afastamento do tempo presente, do tempo do drama atual. Também corroboram a maturidade de LFT a criação de cenas como a da festa em “Emanuel” (*Um coração ardente*, 2012) e a da reunião de Natal em *Ciranda de pedra* (1954), nos quais temos diversas personagens juntas, mas nenhuma contribuindo para diminuir a atenção sobre a protagonista. Como se elas, mesmo tendo suas individualidades, estivessem ali servindo, cada uma, como um espelho que nos joga para a personagem central, numa sala multifacetada em que, por fim, vê-se, através de todas as outras faces, a face da personagem principal. Ou seja, todos os elementos, por mais profusos, trabalham em conjunto, fortalecendo o resultado, em vez de enfraquecê-lo.

Lígia Fagundes Teles [...] possui o talento da composição. Poder-se-á dizer que abusa, muitas vezes, do patético, dos efeitos dramáticos que lhe sugerem os seres e as coisas. Mas o que não podemos negar-lhes é o senso da análise

do ser humano, sua capacidade de criar novas dimensões para o destino e a aventura do homem, como se depara no admirável “Madrugada grotesca”. Tem-se a impressão de que a jovem contista escreve seus contos para conhecer e estudar um temperamento. Porque, quando imagina um mundo e os seres que nele se movem, se interessa em captar a rica multiplicidade de momentos, de assuntos, de destinos cruzados, que lhe servem de elementos para a decomposição analítica da personalidade humana. E, assim, reduzindo o mundo a um sistema de emoções dramáticas, de destinos submergidos no contraponto do desespero, utiliza-se de uma expressão verbal dramática, de sugestiva intensidade e não menor articulação da angústia. (KOPKE, s.d, p. 73).

Esse abuso do patético, em um livro de contos da juventude, relaciona-se a não haver ainda uma relação mais madura com a economia da narrativa, diferente do que se dá nos contos posteriores. E ainda servindo-nos dos comentários de Kopke a respeito dos contos de *O cacto vermelho*, atentemos para outro texto desse livro: “A recompensa”. Nele, as personagens compõem uma família miserável, faminta e sem perspectiva de melhora. Aí, há algumas características que estarão presentes nos contos da maturidade de LFT, e também alguns problemas que aos poucos não mais farão parte de suas narrativas.

Nesse conto da jovem escritora, temos uma voz narrativa cujo léxico é intimamente ligado ao da personagem protagonista, numa adequação narrativa, como neste trecho: “o sol invadia a casa fazendo com que Alice desabrochasse como o milho de pipoca, fresca e saltitante de vida” (TELLES, 1949, p. 41). Também no conto há uma situação que se repetirá por toda a obra lygiana, a do contraste entre as personalidades do homem e da mulher, tendendo aquele a ser mais sonhador, enquanto ela tende a ser mais prática. No entanto, se mais tarde esse contraste vai sendo percebido pela construção das cenas, aqui ele é explicitado nos pensamentos e diálogos. O narrador diz-nos tudo sobre a situação, em vez de nos dar uma situação que nos diga.

Temos também aí a construção de uma alegoria, quando são colocadas em paralelo a imagem dos porcos comendo a filhinha do protagonista e a imagem de sua família comendo “vorazmente o fubá e a linguiça”, “as caras muito próximas aos pratos”, “o ruído das bocas mastigando sofregamente” (p. 48). Uma representação do famélico, afinal, “[n]ão existe cerca que segure bicho com fome” (p. 44).

Em “A recompensa”, o drama do protagonista, Pedro, por maior que tenha sido sua tragédia, não impressiona como os dramas dos protagonistas de “O menino”, “O segredo” ou “Antes do baile verde”. A construção sutil, por sua não explicitude, por sussurrar em vez de gritar, parece fortalecer o drama, fazendo com que ele se mantenha por mais tempo após a leitura. Como se a situação de Pedro e sua família fossem narradas com tintas muito

carregadas, saturadas e fechadas na moldura, contrastando com a tinta dos outros contos, cujas cores, mais finas, ficariam impregnadas no suporte, vazando para além dos limites de seu enquadramento. Nos contos da maturidade de Lygia Fagundes Telles, os dramas estão recortados, mas sua tinta se alastra.

Nos contos citados acima, temos situações de malogro, algo reiterado na ficção de LFT, e que não deve nos impressionar, afinal, “[a]s coisas terríveis também são comuns” (BARNES, 1988, p. 101) — e aparecem nas páginas dos livros para que possamos pelo menos ter conhecimento delas, ferindo o véu de ordem que a toda prova tentamos sustentar. “Louco tem o som correto. É uma palavra comum, uma palavra que nos diz que a loucura pode bater à porta a qualquer momento, como um entregador de compras” (ibidem). Por isso, não deve causar estranheza estar “"no decadente, no soturno, no *pourri* a tônica de sua ficção” (SILVEIRA, 1966).

As personagens dos contos de Lygia Fagundes Telles, flagradas em instantes de queda (esteja ela durante a narrativa, esteja antes ou após), vivem numa irremediável danação que nos permite emprestar-lhes a voz do eu lírico presente num trecho do poema *Modern Love*, de George Meredith¹⁵ (citado por Manguel 2005, 84):

É de manhã: mas não há manhã que possa restaurar
O que pusemos a perder. Não vejo pecado algum:
O mal está misturado. Na trágica vida, Deus sabe,
Não há necessidade de vilões! A paixão tece a trama:
Somos traídos pelo que há de falso dentro de nós mesmos

'Tis morning; but no morning can restore
What we have forfeited. I see no sin;
The wrong is mixed. In tragic life, God wot,
No villain need be! Passions spin the plot;
We are betrayed by what is false within.

Uma das características dos contos de Lygia Fagundes Telles é a de recusar o alívio — para suas personagens e para seus leitores. Flagrando seres que vivem suas histórias em um momento dramático, geralmente de instabilidade, os contos finalizam-se antes de as personagens se estabilizarem, antes de aportarem em algum local seguro. Se há esse aportar, ele acontece através de uma dolorosa tomada de consciência, pois suas personagens têm medo da revelação do “eu” autêntico (COELHO 1971, p. 144–9). O único cais permitido às personagens lygianas é o da revelação da verdade, após um instante ou uma vida de desconhecimentos, de enganos ou de mentiras. Desse modo, não se aliviam os seres, não se

¹⁵George Meredith, poeta e prosador (Reino Unido, 12 de fevereiro de 1828 - 18 de maio de 1909).

alivia aquele que lê suas histórias. Ao fim dos contos, os dramas, uma vez eclodidos, não se resolvem, e aquele que lê terá de arcar ele mesmo com resolver internamente as questões suscitadas. Se há algum alívio, ao fim da leitura, é aquele dado pela beleza do texto e aquele dado por se saber ser aquilo uma ficção.

Antonio Dimas, em “Garras de veludo”, posfácio à nova edição de *Antes do baile verde* (2009), traça uma trajetória da escritora e analisa pontos-chave de sua produção, corroborando diversos aspectos já falados logo acima e anteriormente:

[...] Nada mais contrário à índole desta literatura do que o escândalo, a algazarra.

São estórias em que a situação inicial é sempre em foco pequeno, em surdina, em espaço restrito, bem íntimo, às vezes. Nada de grandes angulares, de cena alentada, de palco escancarado. Nada de épico. Tudo muito pontual, muito preciso, muito na mosca. Nenhuma entrada que ameace drama [a não ser o drama antevisto nos objetos significativos]. Tudo muito disfarçado, tudo muito sorrateiro. [...].

[E]la murmura, fala baixinho. Aproxima-se do leitor como seus gatos, de que ela gosta tanto. Parece até que são apenas estórias em torno daquelas mesas de barzinhos refinados, em fim de tarde de verão. Não as mesinhas da calçada, propícias ao chope, à algazarra, à voz elevada. Mas aquelas protegidas pelo ar-condicionado e pela luz indireta, nem um pouco solar. Não se engane com essa sinuosidade felina, felpuda. Não vá na conversa, não relaxe. Fique esperto. Porque, quando você menos espera, as unhas retráteis aparecem e, logo depois delas, o risco na carne, o filetinho de sangue escorrendo. Nada muito profundo, mas o suficiente para incomodar, na hora e por tempo extenso, cravadas na memória. O suficiente para se lembrar de que, nas próximas vezes, você não deve se aproximar tão desguarnecido e confiante, porque o bote pode vir, quando menos se espera, não se sabe de onde. A cada aproximação, um aprendizado, independentemente do conto que você escolha.

Fique esperto! Não confie no ron-ron de Lygia Fagundes Telles. (DIMAS, 2009, p. 181–2).

O mundo de sua ficção é frágil e tenaz — frágil pelas personagens, por como os afetos podem ser feridos; tenaz pela inexorabilidade de suas regras, mormente quando a serviço da dor. A sua ficção por todo o tempo tange a morte, e disso trataremos mais adiante, ao falarmos dos títulos de algumas de suas obras. Mas, já agora, falemos desse avizinhar-se da morte, que se dá em dois âmbitos — no da história, dos temas; no da linguagem, da forma —, atentando para como há, em Lygia Fagundes Telles, uma aposta, um risco inerente ao seu modo narrativo.

Escrever sob formas alegóricas já carrega consigo a possível falência da não interpretação; mas, escrever sob uma aparente simplicidade faz o texto ter sobre si o enganoso véu do banal, tecido por uma linguagem que não chama uma atenção demasiada sobre si, pela

forma como ela despe-se do meramente acessório, do enfeite; uma linguagem que não se ocupa de testar seus limites, tal modo ela se vale de construções sintático-lexicais próximas do cotidiano. Na obra de LFT, há a aparência do simples, há a visão de uma superfície em cujas minúcias outros significados vêm juntar-se aos imediatamente apreendidos. Afinal, “o cotidiano, e o que o compõe, nunca é banal, havendo nele, sempre, uma camada espessa de significados a desvendar” (RESENDE, 2007, p. 47).

Esse estilo narrativo é, de algum modo, trazer para a forma a morte presente no aspecto temático. Os textos de Lygia Fagundes Telles são escritos num desafio à morte — toda arte o é. Em sua obra, em específico, pelos textos que parecem ser apenas relatos de eventos, quando são poderosas representações e reflexões imagéticas sobre o humano. Ao escrever, ela permite a sua obra acercar-se da morte, “se aproximar o mais possível, o mais imaginavelmente possível”, como disse Hemingway a respeito da tauromaquia¹⁶.

Assim, a prosa de LFT é a “[...] prosa literária de um mundo que inspira medo e ao mesmo tempo vive com aquele medo elementar da destruição” (PÓLVORA, 2002, p. 112). Justamente por conta do medo juvenil que contaminou suas primeiras obras — não o medo nas personagens, mas o medo na feitura dos textos —, Lygia Fagundes Telles renegou os primeiros livros. “Naquela ocasião eu não sabia ou, pior ainda, não ousava escrever certas coisas, chegar a determinadas soluções” (COELHO, 1971, p. 146–7). Ela diz isso como se atenta ao que disse também Hemingway: “[t]he great thing is to last and get your work done and see and hear and learn and understand; and write when there is something that you know; and not before; and not too damned much after” (1932)¹⁷.

Mas, se os textos nos dão a morte, o temor da morte nos dá os textos: “[e]u tenho uma vontade de permanência, acho que será isso. A vontade de não desaparecer”, afirma Lygia Fagundes Telles¹⁸, acercando-se da morte em sua obra, fazendo-a povoar seus textos com sua presença, como se tornando por aliada a inimiga, mantendo-a sempre sob a vista, sempre sob algum controle, falando-nos que devemos digerir a morte antes que ela nos digira.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.lairoantonioapresenta.blogspot.com.br/2007/09/touradas.html?m=1>>. Acesso em 07.01.2013.

¹⁷ Disponível em: <http://www.e-reading.bz/bookreader.php/131938/Hemingway_-_Death_in_the_afternoon.html>. Acesso em: 08.11.2013. Tradução: “[a] melhor coisa é permanecer vivo e terminar seu trabalho, e ver e ouvir e aprender e entender; escrever quando se sabe, não antes; também não muito depois” (por André da Silva Maia).

¹⁸ Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=430765>>. Acesso em 05.06.2013.

Essa mesma vontade de permanência move-a a nos dizer, no fim do documentário *Narrarte* (1990), dirigido por seu filho, Goffredo Telles Neto: “me leiam, não me deixem morrer... não me deixe morrer...”¹⁹.

Tal presença potencializa o drama de suas personagens, concorrendo para ele o fato de a narração, em seus textos, quando em 3^a pessoa, geralmente não explicitar alguma tomada de posição em relação a uma ou outra personagem, deixando-as solitárias e deixando-nos incertos quanto à possibilidade de fazermos algum julgamento a seu respeito. Não podendo julgá-las, é-nos dada apenas a condição de compreendê-las — no máximo, compreendê-las.

Os contos de LFT são cruéis, suas personagens estão presas às leis do mundo em que vivem, conseguindo, se muito, aprender a caminhar em suas vias. Não fosse assim, elas e seu mundo seriam fraudes. E por não o serem, revelam-nos desagradáveis faces de nossa condição, permitindo-nos, pela vicariedade, a possibilidade de evitar sua reprodução ou manutenção em nossas existências.

Não é raro encontrarmos, nos contos de L. F. T., personagens cujos mínimos gestos vibram de maldade. E sendo grande a força impressiva do mal, um leitor menos atento poderia entrever, na sua contística, uma insistência, mais do que isto, um gesto talvez mórbido em envolver-se, no plano da ficção, com situações e seres odiosos. Isto, porém, não existe. O que observamos, do ponto de vista ético, na obra dessa grande contista, é, a par de uma dolorosa lucidez, uma ternura profunda pelo ser humano e mesmo pelos bichos. Mas sobretudo pelo ser humano. A ostensiva tomada de posição que se manifestou um dia, sem nenhum disfarce, num esforço que atinge até seu instrumento de expressão, na “Confissão de Leontina”, não mais voltamos a encontrar nos seus contos ulteriores — e é mesmo provável que jamais retorne. Essa ternura está difusa nos seus contos. Vamos encontrá-la [...] nas crianças invisíveis (imagem de doçura), que cantam na cegueira ao longe, num de seus contos mais cruéis, como uma espécie de convite à inocência. (LINS, 1961, p. 2).

Mas, a inocência não permanecerá. Nos contos de Lygia Fagundes Telles, as crianças, no mais das vezes, são vítimas da corrupção já instalada nos adultos, contaminando a inocência infantil. No conto citado acima, “Biruta”, publicado pela primeira vez em *Histórias do desencontro* e, mais tarde, republicado em *Um coração ardente*, um garoto órfão vive na casa de uma família e é alijado do único ser que mantinha com ele uma relação de afeto: seu cachorro, cujo título dá nome ao texto. Num dia de Natal, os patrões somem com o cãozinho, dizendo ao garoto que iriam levá-lo à festa de um menino doente. Após a alegria do

¹⁹ Frase dita também durante a abertura de evento comemorativo a seus 90 anos de idade, em 25 de outubro de 2013, no Memorial da América Latina. Informação disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2013/10/ciclo-homenageia-a-escritora-lygia-fagundes-talles/>>. Acesso em: 13.11.2013

garoto por ver o “amigo” ser levado à festa, a empregada da casa revela os planos da patroa, e o menino, que passará a noite sozinho na garagem onde costuma dormir com o cachorro, toma a bolinha que iria dar de presente a Biruta: “[m]uito tempo ele ficou ali ajoelhado, segurando a bola. Depois apertou-a fortemente contra o coração” (TELLES, 2012, p. 38) — mais uma vez, aqui, um objeto condensando o drama.

Nos contos de LFT, sofrem os órfãos e os que têm uma família, as crianças e os adultos, todos comungando a “dádiva” do drama, presente em todas as instâncias. Lygia Fagundes Telles é “contista da idade ao mesmo tempo encantada e atormentada que se chama adolescência e do mundo tenebroso que se chama família” (MARTINS, 1996, p. 4). Em sua obra, o mundo eiva-se de mudez e escamoteamento das verdades interiores, como no conto “O moço do saxofone”, em que um homem, traído constantemente pela mulher, refugia-se no instrumento musical, tirando dali uma beleza e um encanto inexistentes em seu cotidiano. De modo semelhante age Adriana, em “A medalha”, quando, às invectivas da mãe, responde com ironia, deboche, piadas, forçando um riso impossível. Um riso que costuma vir à tona quando as personagens lygianas encontram-se com outras, num teatro de feições risonhas que tenta mascarar as dores, pelo menos enquanto estão em meio aos outros, afastados temporariamente da terrível necessidade de enxergar a si próprios no silêncio e no vazio de quando se encontram sós²⁰.

Que quer dizer aquele marido enganado [“O moço do saxofone”], quando faz uso de seu instrumento? Que viver seja projetar para fora de si um comediante? Que seria a sinceridade? Parece não haver dúvida: ela seria a solidão”. (LINHARES, 1973, p. 115).

Essa característica é presente em toda a obra de LFT, esse diabolismo das personagens cindidas, malgrado as diferenças formais entre uma obra de juventude e uma obra madura, o que contribui para a já mencionada homogeneidade autoral, o todo orgânico, a unicidade de seu mundo ficcional. Os textos renegados ligam-se aos que permanecem, dando sinais do que viria a ser o microcosmo ficcional de Lygia Fagundes Telles. Apesar de ainda precário, já há nas primeiras obras um “foco imantado” que dá início a uma série de relações que poderão ser percebidas posteriormente, quando da obra madura, quando da visada sobre seu conjunto. Apesar de ainda imatura, a obra juvenil de LFT dá-nos, já, para usarmos uma expressão de Lins (1974, p. 53–4), o “despontar de um novo mundo”. Um mundo por cujo

²⁰ Um exemplo disso é o conto “Emanuel”, republicado em *Um coração ardente*, em que toda a ação se passa durante uma festa cujos participantes estão sempre rindo, mas, um riso irônico, mascarado.

cronotopos transitam seres esvaziados, roídos interiormente e, por isso, frágeis, à beira da derrocada.

Quando criticada por ser uma testemunha de “tempos tristes e amargos”, ela respondeu: “[q]ue fazer, se vivemos neles?” — e, com sua obra, ela mesma responde à indagação, expondo os “cupins que deixam ocas as vidas das pessoas”, “o oco sinistro das pessoas no seu dia a dia” (CADERNO 2, 1977, p. 18). Isso, expondo a loucura, a dor humana, dando-nos também, além da experiência de refletirmos sobre a construção literária, a de refletirmos sobre nós mesmos, mas sem o otimismo imediato de obras cujas mensagens salvíficas saltam à nossa cara. Afinal, Lygia Fagundes Telles escreve como quem sabe que “[n]ão se pode mudar a humanidade, só se pode conhecê-la. A felicidade é uma capa escarlate cujo forro está em farrapos” (BARNES, 1988, p. 189).

2.3 A construção de um cânone e a crítica sobre a própria obra

Dentre os contos de Lygia Fagundes Telles não mais publicados após terem se esgotado seus livros, estão textos elogiados pela crítica quando de suas primeiras publicações. O conto “As cerejas”, ao aparecer pela primeira vez, em *Histórias escolhidas* (1961), recebeu comentários bastante elogiosos de Osman Lins no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Ele, ao elogiar esse texto em particular, atesta a evolução da ficcionista, visto ser esse conto um texto inédito, em contraste com a maioria dos publicados no mesmo volume, que já haviam aparecido em livros anteriores. Não à toa, o título de seu texto é “A evolução de Lygia Fagundes Telles”:

Nunca, porém, essa técnica atingiu resultados tão admiráveis, de tão bem calculadas ressonâncias, como em “As cerejas”, conto de uma perfeição estilística, de uma originalidade, e tão bem estruturado, que seria exemplar em qualquer literatura. Nele, a arte de Lygia Fagundes Telles, no gênero conto, atinge a sua culminância. Desde as primeiras linhas, embora nada saibamos da história, já estamos mergulhados na sua atmosfera. O claro-escuro, tanto visual como psicológico, é utilizado com uma segurança de mestre, os personagens definem-se como se pertencessem a uma realidade misteriosa, que se nos impusesse sem palavras. (LINS, 1961, p. 2).

No entanto, esse mesmo conto esteve por décadas fora dos livros da autora, só podendo ser encontrado em algumas antologias feitas por terceiros. Apenas agora, com o lançamento de *Um coração ardente* (2012), parece ter a autora se rendido à qualidade de seu trabalho ou se lembrado dele, como um filho desgarrado que, longe da vista da mãe,

terminasse por ser esquecido. Sobre esse fato, ainda trataremos na próxima parte de nosso trabalho: “A intangível perfeição”.

A revisão não apenas dos contos, mas do conjunto de um livro, não acontece apenas com *Antes do baile verde*. Em 1973, houve uma nova edição de *O jardim selvagem*, numa co-edição Livraria José Olympio Editora/Editora Civilização Brasileira/Editora Três, com um conjunto bastante distinto da primeira edição. No entanto, vemos essa edição mais como uma antologia do que, propriamente, como um título semelhante aos outros, por tratar-se de uma publicação a ser vendida em bancas de revista, dentro da coleção Literatura Brasileira Contemporânea, volume 20. Um caso mais próximo do de *Antes do baile verde* é o que aconteceu com o livro *Seminário dos Ratos*: publicado pela primeira vez em 1977, pela José Olympio (e passando ainda pela Nova Fronteira e Rocco), saiu pela Companhia das Letras, em 2009, como uma “nova edição revisada pela autora”, em que não consta o conto “O x do problema”. No entanto, em recente evento sobre a obra de LFT, na Universidad de Salamanca, um dos palestrantes, Carlos Paulo Martinez Pereiro, da Universidade da Coruña, teceu comentários elogiosos a esse conto, lamentando sua ausência na nova edição do livro.

Isso nos mostra como a relação de Lygia Fagundes Telles com sua obra é, de certo modo, implacável, por chegar a retirar de circulação textos já aprovados pelo público e pela crítica especializada — o que pode nos lembrar o artista plástico Pierre Bonnard²¹, cuja busca em aperfeiçoar seus trabalhos o teria levado a retocar quadros que já estavam em museus, instalados, com qualidade atestada por espectadores, por críticos e pelo próprio artista, em um dado momento de sua carreira. Tal fato aponta a maleabilidade e não cristalização do julgamento do artista em relação à sua produção, além da incerteza quanto ao momento em que se poderá dizer que uma obra está pronta. “Mais do que pela atitude do artista, o registro pode interessar por focalizar o fato de que nem mesmo a institucionalização do museu estabeleceria para a obra a condição de acabada, finalizada” (GUIMARÃES, 2012, p. 891). E nem a sua publicação em livro, no caso de obras literárias.

Tal cuidado em reeditar alguns contos, ao se esgotarem alguns livros, mostra um cuidado da autora para com a obra. Afinal, “[n]ão se deve lançar à própria sorte o livro publicado. Ninguém, tendo um carneiro, solta-o no campo, esquece-o. O bicho mais feio, de menos serventia, pede cuidados ao dono” (LINS, 1974, p. 30). Daí, não sabermos se realmente o conto fora “esquecido” ou “banido”. De qualquer modo, a aparição ou desaparição de um texto aponta para um desvelo autoral no sentido de escolher o que deve

²¹Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, 3 de Outubro de 1867 – Le Cannet, 23 de Janeiro de 1947).

permanecer, o que deve ser dado à vista, para “o direito inalienável do artista de escolher aquilo com que melhor se identifique dentro de sua própria criação, mesmo que essa atitude desoriente seus críticos e estudiosos” (DIMAS, 2009, p. 185).

O livro, por sua natureza, já é algo feito para ser percebido, mas que implicará algum trabalho para que isso aconteça: ele “não é uma granada que explode na vitrina, não brilha na escuridão, não se desloca do lugar onde é posto, não faz nenhum rumor e só revela o próprio conteúdo a quem o toma entre as mãos e, página após página, o desvenda” (LINS, 1974, p. 30-1). Ele, desde quando surgiu, sob a forma do “*volumen*, com as folhas de papiro dobradas sobre si mesmas, até sua forma atual, sempre escondeu o que tem para oferecer” (LINS, 1974, p. 31). Para haver o acesso a seu conteúdo, há sempre de haver o duplo trabalho do leitor: aproximar-se dele e penetrá-lo. Como diz João Cabral de Melo Neto, em um trecho do poema “Para a feira do livro”, de *A educação pela pedra* (MELO NETO, 1979):

Silencioso: quer fechado ou aberto,
inclusive o que grita dentro; anônimo:
só expõe o lombo, posto na estante,
que apaga em pardo todos os lombos;
modesto: só se abre se alguém o abre,
e tanto o oposto do quadro na parede,
aberto a vida toda, quanto a música,
viva apenas enquanto voam suas rôdes.
Mas apesar disso e apesar de paciente
(deixa-se ler onde queiram), severo:
exige que lhe extraiam, o interroguem;
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.

Daí, a preocupação em manter a obra viva, através de novos títulos que agreguem os contos que julga dignos de permanecerem. E através da participação em diversos eventos em torno de sua obra em particular e da literatura em geral.

Como, então, esquivar-se o escritor a fazer-se ouvir, do outro lado, sua voz? Empregará, para isto, meios que lhe sejam próprios, nunca assumindo atitudes que o aviltem. [...] esgotada uma obra, insistir na reedição; não se recusar a debater seus escritos em público; [...] e, sobretudo, jamais ocultar para si a importância que têm, para si próprio, seus trabalhos literários (LINS, 1974, p. 32).

Desde o início de sua carreira, a participação de Lygia Fagundes Telles em eventos literários é algo corrente, seja em capitais brasileiras, em cidades do exterior ou em municípios interioranos — lugares aos quais, com outros escritores, viajava para manter vivo ou despertar o interesse por nossa literatura.

Tomando por base as edições de seus textos, torna-se irônico ver hoje os títulos de algumas matérias em periódicos a respeito do lançamento ou reedição de algumas obras de LFT, chamando nossa atenção para a não durabilidade dos julgamentos, para a sua falênciа.

Em 04 de janeiro de 1998, no Segundo Caderno de *O Globo*, a matéria que tratava da reedição da obra completa da autora, agora pela editora Rocco, trazia o seguinte título: “A dama definitiva”. Para essa reedição, Lygia Fagundes Telles revisou seus textos todos, contos e romances; por isso, o título da matéria. Parecia, agora, haver finalmente a estratificação da obra, que, no entanto, uma década depois, estaria em outra casa editorial, a Companhia das letras, passando então por uma nova revisão por parte da autora. E mais: na própria Rocco, quando do lançamento de *Meus contos preferidos*, alguns contos sofreram revisões, trazendo distinções entre eles nesse livro e nos outros publicados pela mesma casa.

Uma matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, em 22 de fevereiro de 1986, tratou do lançamento da nova edição, revista, de *Antes do baile verde*, agora pela editora Nova Fronteira, após mais de uma década sendo publicado pela *José Olympio*. Nela, falou-se das revisões, mas sem apontar para uma “edição definitiva”.

De modo diverso, Nogueira Moutinho, na *Folha de S. Paulo*, por duas vezes, ao falar de reedições do romance *Verão no aquário*, referiu-se a um possível fim das revisões. Na primeira vez, em 1969, quando da segunda edição do livro, disse:

O lançamento de *Verão no aquário* deu-se em 1963. Seis anos após, Lygia Fagundes Telles apresenta sua segunda edição, submetida a uma releitura que lhe confere a *forma definitiva* [grifo nosso]. A romancista, é óbvio, não modificou a estrutura de sua obra, nada lhe acrescentou ou extirpou, mas a submeteu a um rigoroso aperfeiçoamento da linguagem. Pôde fazê-lo, conferindo ao relato uma densidade e uma profundidade maiores, graças ao amadurecimento experimentado por seu estilo, ao enriquecimento de sua gama vocabular, ao polimento de seu processo de expressão. O romance ganhou no plano horizontal da escrita, enquanto que sua verticalidade subsiste, pois como afirmei, nada foi alterado no nível do enredo. O terrível conflito de gerações que é o seu núcleo, a oposição entre mãe e filha, ganha nesta *versão definitiva* [grifo nosso] o que lhe faltava no relato original: a coragem de se revelar em formulações despidas dum certo maneirismo [...]. Nesta *edição definitiva* [grifo nosso], a linguagem ganha em limpidez, captando o leitor sem solavancos, como se se deslizasse sobre a superfície de um lago. É verdade que a placidez desse lago oculta o redemoinho dos desajustes pessoais [...]. (MOUTINHO, 1969).

Na segunda vez, ao tratar da terceira edição do livro, em 1973, afirmou:

Perfectibilista, a escritora remanejou o livro para esta terceira edição, e o fez de tal forma que quase se poderia falar num novo texto, na *versão definitiva*

de um choque emocional que foi amadurecendo na mente da criadora e que agora ganha *seus contornos definitivos* [grifos nossos]. (MOUTINHO, 1973, p. 40).

Pelo menos, para a terceira edição do livro, o crítico valeu-se da expressão “quase se poderia falar”, como se tomando e expondo a ciência da dificuldade de ser categórico em sua afirmação²². Lembrando-nos do que disse Dimas (2009, p. 182), fiquemos espertos! Não confiemos “no ron-ron de Lygia Fagundes Telles”. Mas, notemos como Moutinho, ao fim da citação de 1969, corrobora nossa ideia de literatura lago-e-pântano, a aparente placidez ocultando a atormentada vida interior das personagens.

Se considerarmos os contos extirpados da obra da autora, veremos que eles, em sua maioria, trazem um tom mais para o melodramático, fortemente apelativo, com visíveis influências de narrativas tipicamente românticas, com uma voz narrativa que tende ao exagero, como nos contos “O cacto vermelho” e “Os mortos”, de *O cacto vermelho* (1949); “A estrela branca” e “Um coração ardente” de *Histórias do desencontro* (1958). Assim inicia-se “O cacto vermelho”:

Para minha perdição, todos me perdoaram!
 Vários psiquiatras já estiveram aqui. Fazem perguntas, fazem perguntas.
 Depois vão embora. E eu vejo nos olhos deles uma só conclusão: louco.
 Louco, eu! que desgraçado, que mil vezes desgraçado! E de que modo
 convencê-los da verdade? Um arrepião de horror faz estremecer minhas
 estranhas e um desalento de morte vai orvalhando de um suor gelado todo o
 meu corpo.
 Não, leitor, não é que a idéia de ser louco me apavore, não é isso... Para
 mim, nada significa passar o resto da vida a uivar numa cela, desgrenhado e
 nu, numa escuridão ainda mais negra e mais fétida do que a das sepulturas. É
 que preciso muito mais do que isso para a minha salvação, compreendes?
 Miséria, miséria! Por que não pereceu “o dia em que nasci e a noite em que
 disseram: uma criança foi concebida”? [...]. (TELLES, 1949, p. 189).

Podemos notar acima uma linguagem bastante distinta da que vai marcar os futuros contos de LFT, cada vez mais próxima de um registro coloquial. Aqui, há uma linguagem e uma atmosfera semelhantes à de textos do período romântico, cuja influência sobre a obra lygiana pode ser percebida se feito um estudo em profundidade acerca desse aspecto²³. Desde o início de sua obra, LFT dá-nos histórias em torno do desagradável, do estranho, do cruel —

²² *Verão no aquário*, ao ser lançado pela Companhia das Letras em 2010, foi novamente revisado.

²³ Camila Mello (UERJ), em seu estudo “O gótico em Lygia Fagundes Telles”, aponta a presença dessa categoria no romance *Ciranda de pedra*, vendo nesse romance aproximações com autores tais como Edgar Allan Poe, Bram Stoker e Charlotte Brontë.

presenças constantes nos textos de Lygia Fagundes Telles, mas que adquirem, com o passar do tempo, formas mais particulares e sutis de serem manifestadas.

Outro exemplo dessa semelhança com textos do gótico romântico é o conto “A estrela branca”. Nele, o horror, a atmosfera gótica e o exagero estão presentes no tema e na linguagem. A fábula nos dá um narrador que era cego e estava prestes a suicidar-se, quando um homem aproximou-se e ofereceu-lhe ajuda: o homem iria lhe restituir a visão. O narrador aceita ser cobaia do método do homem, mas o resultado é aterrador: os olhos não lhe obedecem. É uma história macabra, nos moldes das que nos dariam as penas de um Edgar Allan Poe ou um E. T. A. Hoffmann, e tem uma linguagem que carrega consigo um certo anacronismo, pelo tom bastante vocativo e grandiloquente.

Nas produções futuras, o estranho ainda estará presente, mas de outro modo, ora através do fantástico — sem a linguagem carregada como as dos textos acima —, ora através da estranheza do cotidiano, do sentimento de inadequação das personagens em relação a algum aspecto de suas vidas.

Importante notar que a referência à estética romântica continuará presente nos textos lygianos, mesmo quando limados do exagero acima, aparecendo essa referência agora sob um viés irônico, pela presença de elementos dessa estética refutados pelas personagens ou citados na narrativa através de metáforas críticas.

Como exemplos disso, temos a referência ao romance *A dama das camélias* em “Apenas um saxofone” e “Venha ver o pôr do sol”. No primeiro, há uma quase homenagem à personagem de Alexandre Dumas²⁴, além de também a simbiose entre o ambiente e a personagem, algo comum na estética romântica e bastante utilizado em toda a obra de LFT, posto ser o ambiente não apenas um cenário, mas uma representação exterior da interioridade, do drama das personagens, como já dito anteriormente. No segundo conto, a personagem Ricardo diz que Raquel, no período em que leu o romance de Dumas (2009, p. 139), estava “mais frágil, mais sentimental” — possível referência ao poder da literatura sobre o leitor, chamando a atenção para a experiência vicária e, exageradamente, para o bovarismo; e também, uma alusão irônica à escolha de Raquel em abandoná-lo para relacionar-se com um homem mais rico. Nos três textos, as protagonistas pagam pela escolha: a de Dumas adoece e morre; a Luisiana de “Apenas um saxofone” sente-se morta, pois, como ela mesma fala, “[h]á muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri” (DUMAS, 2009, p. 34). Em

²⁴Alexandre Dumas, filho, (Paris, 27 de Julho de 1824 - Marly-le-Roi, 27 de Novembro de 1895), publicou *A dama das camélias* em 1848, baseando-se em fatos autobiográficos.

outro trecho, ela assume a semelhança com a personagem de Dumas, que abriu mão do amor em função do *status social*:

E o efebo de caracóis na testa me pintou toda de branco, uma Dama das Camélias voltando do campo, o vestido comprido, o pescoço comprido, tudo assim esgalgado e iluminado como se eu tivesse o próprio anjo tocheiro da escada acesso dentro de mim. Tudo já escureceu na sala menos o vestido do retrato, lá está ele diáfano como a mortalha de um ectoplasma pairando suavíssimo no ar. (TELLES, 2009, p. 33-4).

No outro conto, Raquel, ao escolher ver o pôr do sol com Ricardo, em vez de ir ao Oriente com o atual companheiro, depara-se com a morte — atentemos para o fato de o Oriente ser “a terra do sol nascente”, opondo-se ao pôr do sol, que, no texto em questão, representa a morte da personagem. Ou seja: em ambos os textos, temos uma releitura de uma das personagens mais populares do Romantismo, personagem quase icônica e que inspirou diversas obras, na literatura e no teatro²⁵.

Cada nova edição dos contos de Lygia Fagundes Telles é, de certo modo, uma edição crítica, pois traz uma resposta da autora a suas publicações anteriores, tornando-se ela uma comentadora de si mesma. Uma espécie de crítica que não se dá na forma de um texto sobre um texto anterior, mas se apresenta no texto modificado, como se o texto primeiro percebesse em si mesmo sua potência crítica e se voltasse sobre si, remodelando-se — uma crítica interna, autogerando-se o novo, um mesmo-e-outro. Mas, claro, não é o texto que se refaz, é o autor, que, uma vez leitor, volta a ser autor, um autor que retorna após a aventura de ler sua própria criação, modificando o que houvera criado. Mas, considerando-se aqui “a impossibilidade em que se vê o autor de nunca poder assumir a posição de puro leitor de seu trabalho” (LINS, 1974, p. 48). E, considerando o que atestamos através das constantes revisões:

[...] obra e autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as linhas entre ambos. Ora, mutáveis um e outro, ligados por gêneros de relações que se alternam através de todas as fases da obra, continuam a deslocar-se, mesmo após concluída, as linhas entre ambos. A obra e o escritor: um móbil. (LINS, 1974, p. 48).

²⁵ Um estudo sobre mais aprofundado sobre “Venha ver o pôr do sol”, analisando como as revisões feitas por Lygia Fagundes Telles serviram para fortalecer esse conto como uma “Alegoria da leitura”, está presente em nossa dissertação de mestrado: *[AR-TE-SA-NI-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles*.

E desse mólide passa a fazer parte também o leitor, que pode julgar ser vã a tentativa de “buscar, no espírito, o momento em que nasceu determinada obra” (LINS, 1974, p. 49), mas que se aproximará de fazê-lo se tiver uma visão diacrônica da obra em conjunto, percebendo temas e modos que, presentes num determinado texto, já se antevia décadas antes em outros textos, como já dissemos.

Nessa relação entre autor e obra, é patente a consciência da distância entre o pretendido e o realizado, mas não se pode guardar a obra para sempre, como à espera de uma perfeição que não virá. Então, o autor dá o texto ao público, como se acreditando que *o melhor é o possível*.

Nunca, é claro, nosso trabalho corresponderá integralmente ao que desejariamós. Chega, porém, o dia em que nos detemos e liberamos o livro: ou porque deixamos que nos envolvesse a ponto de pertermos a capacidade de julgá-lo; ou porque embotamos, em resultado da longa convivência, a sensibilidade às suas diferenças, chegando a uma espécie de neutralidade ante suas falhas ou virtudes; ou ainda porque, embora desejássemos realizar coisa melhor, sentimos que a partir daquele instante, tudo que fizemos, longe de acentuar seus méritos, começará a desgastá-los: chegamos ao limite de nossas possibilidades (LINS, 1974, p. 61-2).

Ao leremos um texto que é revisão de um texto anterior, julgamos que a *autora*, ao reescrever, mostrou-se um escritor crítico, trazendo isso nas lacunas, nos espaço entre os textos (os anteriores e os que os sucedem), como se, havendo os textos dispostos um ao lado do outro, a sua autocrítica fosse uma nuvem que os envolvesse e os permeasse.

Por vezes, isso é explicitado na narrativa, como quando a personagem Lorena, do romance *As meninas*, na primeira página do livro, reclama dos textos de sua amiga Lia: “fica sublime quando escreve” (TELLES, 2009c, p. 13). Parece-nos que a autora, nesse trecho, refere-se a seu romance anterior, *Verão no aquário*, cuja linguagem é menos fluida do que a de seu terceiro romance. Vicente Ataíde, em estudo a respeito da obra lygiana, aponta isso, quando fala da “linguagem artificial, intelectualizada, dura e cronométrica de *Verão no aquário*” (ATAÍDE, 1972, p. 96). E não nos parece estranho que a autora traga entranhada na própria obra um tipo de releitura autorreferencial, afinal, ela diz não ter “esse amor que muitos têm em relação ao que escreveram. Sou dura e crítica [...]”²⁶. E já era assim crítica quando jovem.

²⁶Disponível em <<http://www.literal.com.br/lygia-fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/imprensa/a-dama-definitiva-de-paulo-roberto-pires-o-globo-4198/>> . Acesso em 13.dez.2012.

Em 1943, faltando quatro dias para completar 20 anos de idade, Lígia Fagundes²⁷ foi entrevistada pelo jornal *Folha da noite*, para uma matéria intitulada “O que as nossas universitárias lêem”. Na entrevista, ela fala de suas preferências literárias e critica a produção de seus colegas universitários, além de já tecer comentários sobre as obras sem qualidade que o mercado editorial teima em oferecer ao público leitor:

Iniciando sua entrevista, a acadêmica Lígia Fagundes disse preferir, como leitura, as obras de ficção às propriamente jurídicas — “Livros de Direito — disse sorrindo — leio-os apenas por curiosidade, ou melhor, por obrigação. Não sinto prazer na leitura de obras jurídicas, de tratados doutrinários, códigos, etc., ao passo que sou capaz de ler obras de ficção, horas e horas seguidas”.

— Que nos diz das nossas escritoras?

— “A literatura feminina, atualmente, está tomando novo incremento; nossas literatas estão, dia a dia, firmando o seu definitivo lugar na literatura nacional. Admiro muito Dinah Silveira de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, como prosadoras. Com referência à poesia, Cecília Meireles tem a supremacia. É a maior poetisa do Brasil.

Quanto à literatura estrangeira — continuou a acadêmica — precisamos tomar cuidado com estes folhetins e calhamaços que nos são diariamente impingidos pelas editoras. Gosto muito, porém, de Maugham, Huxley, Ernest Hemingway...”.

— E dentro das Arcadas²⁸, quais são os talentos? Quais são os poetas e escritores de sua preferência?

— “Na Faculdade — respondeu-nos irônica — há muito poeta, muito prosador. Mas, os talentos são poucos, ou melhor, são raros. Poesias existem em grande quantidade, às centenas, mas são poucas as realmente boas. Apresentam na sua maioria, um nível bastante medíocre. Entre os poetas aprecio muito Silva Brito²⁹, Péricles Eugenio da Silva Ramos³⁰; como

²⁷ Seu sobrenome de solteira era “de Azevedo Fagundes”. E seu nome, ela assinava Lígia. Sobre esse modo de grafá-lo, ela trata em um texto publicado no blog da Companhia das Letras, ao falar de um encontro que teve com Monteiro Lobato, quando foi visitá-lo na prisão — ele fora preso por causa de uma carta que escrevera a respeito do petróleo, e que desagradara o governo de Getúlio Vargas. Eis o que ela diz sobre o próprio nome: “Ele debruçou-se na mesa para escrever e quando lhe disse o meu primeiro nome ele perguntou, ‘É com y, não?’. Contei-lhe que escrevia com i porque assim achava mais fácil, mas minha mãe queria que eu escrevesse meu nome com y... Ele me olhou com severidade, ‘A sua mãe está certa, mocinha! Você acha mais fácil com i, mas desconfie sempre das facilidades, escrevendo com y o nome fica com duas pernas porque ali está o g, melhor para as andanças essas duas pernas, está me comprendendo? As facilidades são sempre sedutoras, mas superficiais, indague a origem do nome e veja se lá longe ele aparece com y’”. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/11/monteiro-lobato-por-lygia-fagundes-telles/>>. Acesso em: 17.Ago.2013.

²⁸ Ela, à época, era estudante da Universidade de São Paulo, mais especificamente, da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, antigo prédio conhecido por suas “Arcadas”, à semelhança do jardim de um claustro religioso. No Largo, estudaram Castro Alves e Álvares de Azevedo, citados pela escritora na entrevista. Também lá estudaria, mais tarde, Hilda Hilst, com quem a autora manteria uma forte amizade até a morte dessa última.

²⁹ Possivelmente, Mario da Silva Brito, poeta, crítico literário, ensaísta, estudioso do Modernismo brasileiro, nascido em Dois Córregos (SP), em 1916. Autor, dentre outras obras, de *História do Modernismo brasileiro*, Editora Saraiva, 1958 (reeditado depois por outras editoras).

³⁰ “Péricles Eugênio da Silva Ramos (Lorena, 1919 — São Paulo, 1992) foi um poeta, tradutor, ensaísta, crítico literário e professor. Péricles Eugênio da Silva Ramos dedicou-se também à tradução, em especial à tradução poética, tendo vertido para o português obras de William Shakespeare, Stéphane Mallarmé, Virgílio e Góngora, entre outros. Além disso, também foi editor de antologias de literatura brasileira. Várias obras de autores

contista Leonardo Arroio³¹, que tem produzido alguma coisa que naturalmente ficará incorporada ao patrimônio literário da Faculdade de Direito. Mas, esta geração acadêmica está muito pobre de talentos... muito pobre.

Afinal — disse-nos a acadêmica finalizando a sua palestra com a repórter — um Castro Alves, um Álvares de Azevedo nascem de século em século. Só nos resta ter paciência...”. E saúde, também... (FOLHA DA NOITE, 1943).

Temos então uma jovem escritora bastante crítica em relação ao outro, mas que também será crítica em relação a si, sem se pejar em expor isso na própria obra, como no discurso de Lorena. Mas, se considerarmos *Verão no aquário*, poderemos ter que mais uma vez Lygia Fagundes Telles opta por arriscar-se. Nesse romance, temos como drama principal o embate entre a protagonista, a jovem Raíza, e sua mãe, a escritora Patrícia. Alfredo Monte, ao tratar desse livro, comemorando os 50 anos de sua primeira publicação e desse embate (num texto bastante rico de detalhes, dando-nos a qualidade do segundo romance de Lygia Fagundes Telles), diz: “Patrícia, famosa escritora — os demais personagens se referem com certa ironia aos seus livros porque neles sempre há um tom ‘sublime’” (MONTE, 2013c), num tratamento igual ao que Lorena emprega contra os escritos de Lia.

Raíza diz haver esse tom nos escritos da mãe; no entanto, ela traz essa mesma marca em sua fala, como se não conseguindo fugir da figura de Patrícia, como se contaminada pelo seu modo. Mais uma vez, deparamo-nos com uma autora que parece optar pelo risco, pela possível falência. Não estando o leitor atento a algumas minúcias e, principalmente, à ironia do texto, não perceberá que, no modo narrativo desse romance, a autora procura reproduzir o modo criticado pela protagonista ao referir-se aos escritos de sua mãe. Assim, não temos aí apenas um trecho criticando um fazer literário, mas o romance inteiro reproduzindo esse fazer. E a ironia torna-se ainda mais forte pelo fato de a leitura da obra não nos evidenciar esse possível problema, o que nos dá não apenas uma crítica de um modo narrativo, mas também uma crítica sobre a crítica, apontando para o fato de toda opinião vir contaminada por um ponto de vista. Além do mais, Raíza é uma personagem sempre às voltas com a distância entre pensar algo e realizá-lo, e o modo em que é narrado o romance é a cristalização desse abismo entre consciência e ato.

brasileiros, em especial do simbolismo e parnasianismo, foram revisitadas e antologizadas por Silva Ramos, tais como Francisca Júlia e Álvares de Azevedo.” Informações disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9ries_Eug%C3%A1nio_da_Silva_Ramos>. Acesso em: 17.Set.2013.

³¹ “Leonardo Arroyo nasceu no dia 26 de fevereiro de 1918 em São José do Rio Preto (SP). Foi escritor, jornalista, pesquisador da História e da Literatura Brasileira, crítico literário e autor de obras infantis. Faleceu em São Paulo, no dia 13 de agosto de 1985.” Informações disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Arroyo_-_Escritor_e_Jornalista>. Acesso em: 17.Set.2013.

Outro modo de Lygia Fagundes Telles exercer a crítica dá-se quando, ao excluir alguns contos, escreve, mais tarde, outros textos de temáticas semelhantes, continuando sua “narrativa primordial” (SILVA, 2009, p. 140), dizendo então, nas entrelinhas, que esse novo modo é o modo ideal ou o modo melhor. Como fazendo parte de sua “narrativa primordial”, podemos dizer daqueles textos que mostram a tendência do escritor de ir-se repetindo, numa busca “de dizer sua verdade, mas nunca ficasse satisfeito com cada tentativa. Daí a reiteração, levando à criação de múltiplas variações sobre os mesmos temas, num processo análogo ao do percurso dos relatos míticos rumo à sua cristalização definitiva” (SILVA, 2009, p. 140); daí, a repetição, a “reprise de personagens [personagens semelhantes com nomes distintos e personagens distintos com mesmos nomes], temas e situações, uma das marcas de seu mitoestilo” (SILVA, 2009, p. 139) — o que nos mostra um esforço de organização de seu microcosmo, “resultado de um plano mais ou menos amplo” (LINS, 1974, p. 48) que vai construindo o mundo particular da autora.

Semelhanças podem ser percebidas em diversos contos de LFT (e também em seus romances). Por exemplo, há um cotidiano agonizante nos diálogos dos casais de “Eu era mudo e só” e “As pérolas”, quase como variações em redor de um mesmo tema, embora cada um desses casais tenha problemas centrais distintos. Sobre esse ir e vir de personagens e situações, é exemplar o estudo de Silva (2009) sobre o romance *As horas nuas*, em que ela vê, nessa obra, um jogo no qual a escritora, de certo modo, faz uma autoparódia, reutilizando aspectos de obras anteriores, agora, num viés irônico ou mais irônico do que anteriormente. Exemplificando esse retorno de personagens, ela cita como Rosa Ambrósio, protagonista desse romance, traz em si aspectos de protagonistas anteriores, comparando fragmentos retirados do início de “Os mortos” (1949), “Apenas um saxofone” (1968)³² e *As horas nuas* (1989):

Não sei por onde começar. Estou confusa, confusa, e minha vontade é dormir e só acordar depois que tudo tiver passado. Mas sei que não vou dormir. Deixa então que eu fique falando, vou falando assim bem baixinho e enquanto falo quem sabe chego a uma conclusão que me dê um pouco mais de esperança [...] Sei que o perdi e me perdi para sempre. Ali no cinzeiro ainda há um pouco da cinza do último cigarro que fumou [...] Ergo os olhos e dou com minha cara no espelho. Quem é essa mulher que me olha estupidamente? (“Os mortos” [...]).

³² Este é o ano de sua primeira publicação, mas, na comparação entre ele e “Os mortos”, utilizaremos sua publicação na edição de *Antes do baile verde* pela editora Companhia das Letras (2009).

Onde agora? Onde? Podia mandar acender a lareira mas despedi o copeiro, a arrumadeira, o cozinheiro – despedi um por um, me deu um desespero e mandei a corja toda embora, rua, rua! Fiquei só [...] Estou aqui sentada faz não sei quanto tempo. Desliguei o telefone, me enrolei na manta, trouxe a garrafa de uísque e estou aqui bebendo bem devagarinho para não ficar de porre, hoje não, hoje eu quero ficar lúcida, vendo uma coisa, vendo outra. E tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora. (“Apenas um saxofone” [...]).

Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro [...] eu queria ficar assim quietinha com a minha garrafa ô! Delícia beber sem testemunhas [...] Bebo devagar. O pano baixa devagar [...] Assumi minhas curtas verdades, assumi as mentiras compridíssimas [...] Principalmente assumi meu medo. Tudo somado, um longo plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias. Que foram se multiplicando, não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeiríssima mão [...] ah! um cansaço. [As horas nuas].

Evidentemente, o clima que atravessa os três textos é o mesmo, como poderiam todos ter a mesma narradora que se esconde na penumbra para fazer um balanço de seus acertos e erros. O que muda é o tom do discurso, que se informaliza gradativamente. Mais contido nos contos, mais desabusado no romance, ele acompanha a decadência da narradora – de texto para texto, ela se apresenta mais velha e, pois, mais neurótica e mais solitária.

Apesar dos pontos de aproximação que ligam esses três textos, não se pode dizer que Rosa Ambrósio é mera repetição das duas narradoras dos contos, elas, sim, tão semelhantes entre si. Nos contos, o foco recai principalmente sobre a decadência do comportamento das narradoras – é a metamorfose comportamental sua marca de degradação; no romance, o foco insiste mais na decadência física de Rosa Ambrósio. [...].

Rosa Ambrósio leva uma vantagem sobre as narradoras de “Os mortos” e “Apenas um saxofone”: ela é capaz de rir de si mesma. O que domina a representação dessa velha atriz não é a tragédia, mas a farsa. (SILVA, 2009, p. 147–9).

Considerando os contos, atentemos para as semelhanças entre “Apenas um saxofone” e “Os mortos”. Os dois contos assemelham-se em seu tema: uma mulher, narradora do texto, culpa-se pela perda do homem amado. Mas, não apenas no tema esses textos assemelham-se, havendo, em “Os mortos”, características que nos fazem crer ser ele, de certo modo, gérmen de “Apenas um saxofone”. E talvez por esse motivo, além da linguagem que o distinguiria do restante dos contos de *ABV*, ele tenha sido retirado desse volume de contos, por parecer redundante dentro do conjunto e, talvez, por a *autora* passar a ver “Apenas um saxofone” como um texto em que ela terá dado conta das questões que pretendia tratar em “Os mortos”. Vejamos mais semelhanças entre os dois, atentando para uma diferença marcante: em ambos os contos, a narradora está num momento em que assume sua culpa por ter perdido o homem amado, mas isso se dá de maneiras diferentes. Em “Os mortos”, assume-se a presença de um interlocutor, não havendo o monólogo interior, que não assumiria o ouvinte (LOPES; REIS,

1987, p. 229–231). Aí, temos uma confissão; em “Apenas um saxofone”, um fluxo de consciência. No primeiro conto, assume-se a presença de um interlocutor, um ouvinte, num expediente semelhante ao de “A confissão de Leontina” (1949), mas que carrega algum artificialismo, pois, em “A confissão de Leontina”, a personagem, no cárcere, realmente está em frente a uma pessoa a quem conta sua história. Em “Os mortos”, o uso desse recurso torna-se pouco convincente e dá a ele um ranço passadista, pela semelhança com narrativas típicas do século XIX. Comparemos:

Vou contar tudo, prometo que contarei tudo, porque é preciso que alguém saiba como foi. Não sei por onde começar, estou atordoada e neste instante tenho é vontade de dormir, dormir e só acordar depois que isto tiver passado. Mas antes quero que alguém ouça: enquanto eu estiver contanto, talvez explique a mim mesma uma porção de coisas que ainda não entendo, talvez chegue a conclusões que deem um pouco mais de sossego a meu coração. É que nem sei se sou culpada. Sei que o perdi e me perdi para sempre. (TELLES, 1949, p. 9).

[...] trouxe a garrafa de uísque e estou aqui bebendo bem devagarinho para não ficar de porre, hoje não, hoje quero ficar bem lúcida, vendo uma coisa, vendo outra. (TELLES, 2009b, p. 32).

O trecho de “Os mortos” é o início do conto. Nele e no trecho de “Apenas um saxofone”, temos as narradoras assumindo a necessidade de refletir sobre sua situação; mas, temos também a flagrante diferença de linguagem, bem mais coloquial no conto mais recente. Outra semelhança é a presença da voz acusadora partindo de uma duplicação da personagem, ora como o reflexo de um espelho, ora como uma pintura:

[...] Ergo os olhos e dou com minha figura refletida no espelho do armário; desconheço essa mulher que me olha estupidamente. “Eu vi Luís Felipe descer as escadas — ela me diz. Foi-se embora sem pressa, o olhar tão vazio, vazio...” (TELLES, 1949, p. 9).

Onde, onde? Olho meu retrato em cima da lareira. [...] o efebo de caracóis na testa me pintou toda de branco, uma Dama das Camélias voltando do campo, o vestido comprido, o pescoço comprido, tudo assim esgalgado e iluminado como se eu tivesse o próprio anjo toucheiro da escada aceso dentro de mim. Tudo já escureceu na sala menos o vestido do retrato, lá está ele diáfano como a mortalha de um ectoplasma pairando suavíssimo no ar. [...] “Você no retrato parece um pouco diferente”, concedeu ele, “mas o caso é que não estou pintando só seu rosto”, acrescentou muito sutil. Queria dizer com isso que estava pintando minha alma. [...] fiquei até comovida quando me vi de cabeleira elétrica e olhos vidrados. “Meu nome é Luisiana”, me diz agora o ectoplasma. “Há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri.” (TELLES, 2009b, p. 33–34).

Em ambos, há a figura acusadora e estranha, apesar de ser reflexo ou representação pictórica da própria narradora — figura que “olha estupidamente” ou tem “olhos vidrados”. E nos dois contos a terrível sentença: “[sei] que o perdi e me perdi para sempre”; [h]á muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri”. Em outros trechos, os contos se assemelham pela situação de desânimo das protagonistas e pela temperatura do ambiente:

Faz muito frio mas não tenho ânimo de ir buscar o cobertor. Já está anoitecendo e de lá de baixo vem vindo um ruído abafado de talheres. Marta deve estar pondo a mesa. Marta me odeia desde que presenciou aquele minha cena com Luís Felipe. (TELLES, 1949, p. 9–10).

Há lenha em algum lugar da casa mas não é só riscar o fósforo e tocar na lenha como se vê no cinema, o japonês ficava horas aí mexendo, soprando até o fogo acender. E eu mal tenho forças para acender o cigarro. Estou aqui sentada faz não sei quanto tempo. Desliguei o telefone, me enrolei na manta [...]. (TELLES, 2009b, p. 32).

Ambas as narradoras em um ambiente frio, ambas sem coragem de buscar aquecer-se: a primeira não vai buscar o cobertor; a segunda está enrolada na manta, mas isso é insuficiente, e ela não vai procurar a lenha para a lareira, pois sabe que não é fácil acender o fogo — não é fácil aquecer uma alma mergulhada no frio e na escuridão da culpa. Em ambos os contos, anoitece, sinal da noite mesma, sinal da falta de um norte e sinal do envelhecimento. “Anoiteceu e faz frio. ‘Merde! voilà l’hiver’”, diz Luisiana no início de “Apenas um saxofone” (TELLES, 2009b, p. 31). Um início muito distinto do de “Os mortos”, carregado de uma solenidade que não mais se verá presente nos contos de Lygia Fagundes Telles, que, reiteramos, terão uma linguagem cada vez mais próxima do coloquial.

Mais semelhanças estão presentes, como as brigas entre as narradoras e os homens de quem futuramente iriam sentir falta. E brigas por motivos que também se assemelham, havendo aqui mais uma vez o fato recorrente de a face prática das mulheres parecer contrastar com a face algo fantasiosa e algo lúdica dos homens, dando à figura feminina um ar de quase vilania, pela sua intolerância para com o mundo interior do outro:

[...] “Não, agora não vou mais, não quero forçar ninguém!” gritei. Teria mesmo gritado? É, acho que gritei. Gritei e bati a porta do quarto. (TELLES, 1949, p. 13).

[...] Trazia a escova de dentes no bolso e mais a fralda para limpar o saxofone, achou num táxi uma caixa com uma dúzia de fraldas Johnson e desde então passou a usá-las para todos os fins: era o lenço, a toalha de rosto, o guardanapo, a toalha de mesa e o pano de limpar o saxofone. Foi também a

bandeira de paz que usou na nossa briga mais séria, quando quis que tivéssemos um filho. (TELLES, 2009b, p. 36).

Um tipo de briga entre as personagens explicita a ação das narradoras de modo a anular o homem, no sentido de destruir o que lhes dá identidade, no sentido de enfraquecer a relação com o que eles amam. Em “Os mortos”, a narradora, que não tem nome, reclama da relação entre o homem e seu cachorro, levando-o a desfazer do animal; em “Apenas um saxofone”, a narradora também inominada, a não ser por um apelido que lhe dera o amado, reclama da relação entre o homem e a música:

[...] Brincavam como duas crianças, rolavam pelo tapete, Luís Felipe se escondia, Bóbi [seu cachorro de estimação] saía como uma bala a ganir atrás das portas... “Luís Felipe, pare de uma vez com isso, deixe de ser ridículo! Não vê que a casa fica em rebuliço, que suas roupas se amarrrotam?!” disse-lhe um dia. Ele se recompondo. Notei que tinha o rosto fortemente corado quando, de cabeça baixa, foi-se sentar num canto; Bóbi, que parecia entender tudo, acompanhou-o com o rabo entre as pernas e deitou-se humilde a seus pés. “Você odeia tudo quanto eu amo”, disse tranquilamente, como se fizesse um comentário sobre o tempo. (TELLES, 1949, p. 14).

[...] Achei-o tão vencido, tão esmagado, que cheguei a me arrepender, juro que me arrependi, não tenho mau coração, faço as coisas, é verdade, mas depois sofro também. (TELLES, 1949, p. 15).

[...] E improvisava o tempo todo e sua música era sempre ágil, rica, tão cheia de invenções que chegava a me afligir, Você vai compondo e vai perdendo tudo, você tem que tomar nota, tem que escrever o que compõe! Ele sorria. “Sou um autodidata, Luisiana, não sei ler nem escrever música e nem é preciso para ser um sax-tenor, sabe o que é um sax-tenor? É o que eu sou.” (TELLES, 2009b, p. 38).

[...] “Luisiana, você é a minha música e eu não posso viver sem música”, dizia abocanhando o bocal do saxofone com o mesmo fervor com que abocanhava meu peito. Comecei a ficar irritadiça, inquieta, era como se tivesse medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor. Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim? Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. Contudo, exigia. (TELLES, 2009b, p. 39).

Ambas sofrem pelas atitudes que tomam, mas incorrem nelas repetidamente. E ambas incorrem na negação do outro: uma “odeia tudo quanto” o homem ama; a outra parece sequer conhecer a natureza daquilo que o homem ama — “[...] sabe o que é um sax-tenor? É o que eu sou”.

Há algumas semelhanças também entre os contos “As pérolas”, de *Histórias do desencontro* (1958), e “A chave”, de *O jardim selvagem* (1965). Ambos apresentam semelhanças na relação entre os protagonistas (um homem e sua esposa) e têm objetos bastante simbólicos dando nome aos textos. Mas, um não parece ser germen do outro, e nos parece ter sido esse um motivo relevante para Lygia Fagundes Telles ter excluído “Os mortos” das edições de *Antes do baile verde* após sua oitava edição (1983). E excluindo-o do livro, excluí-lo de seu cânone. A esse primeiro motivo, soma-se o contraste entre a linguagem desse conto e a dos outros textos de ABV. Num livro em que os contos atingem uma linguagem tão escorreita, “Os mortos” torna-se um elemento estranho e que concorre para macular o valor do conjunto.

Temístocles Linhares, ao tratar de *Antes do baile verde*, atentou para a diferença entre os contos antigos e os recentes:

[...] *Antes do baile verde* não é livro totalmente novo. Nele também são incluídos contos de fases anteriores, mas não como apareceram. Reescritos, eles às vezes parecem novos, embora seja sensível a diferença, mormente na parte de concepção, em relação aos de sua última fase. De qualquer forma, são contos renovados, repudiada a antiga forma em que foram vazados. (Linhares, 1973, p. 110).

Havendo a opção por manter “Apenas um saxofone” em detrimento de “Os mortos”, temos que o texto novo lygiano e a própria formatação de seus livros são resultados de uma crítica e são, eles mesmos, críticas. Mas, isso num discurso implícito, dando-se na forma de representação ficcional. A obra de LFT (contos e livros), uma vez reformulada, eiva-se de um duplo valor, pois é fruto da crítica e critica, mas de um modo particular, pois se vale de sua própria natureza, fugindo do modo costumeiro da crítica literária, em que se utiliza o ensaístico ou o científico para falar do ficcional. Assim, na obra de LFT está entranhada um modo de crítica literária. Daí ela podeR ser tida, então, como uma obra metatextual. As diferentes versões de sua obra atestam a metatextualidade, convidam o leitor a visitar o laboratório. De certo modo, um autor de carreira longa termina por escrever sempre metatextos, pois seus escritos afirmam ou rejeitam o que houvera feito.

Quando delineiam o próprio contraditório do ato de escrever em si, [os textos] alcançam um status metatextual, isto é, falam de sua própria abertura interna e radical. (ECO, 1993, p. 166).

O autor de longa carreira dificilmente torna-se imune aos diversos olhares dele sobre sua própria obra; olhares sempre ligados à contingência do instante:

Sucedem-se, no curso da obra, durante a vida inteira do escritor, as fases de entusiasmo e desgosto. Afligimo-nos com a lentidão do trabalho, desconfiamos dos momentos em que avança rápido, acreditamos trazer às letras uma contribuição de valor e logo nos ensombra o pensamento de que milhares de livros existem iguais ao nosso, usando as mesmas imagens dizendo as mesmas coisas. Deveremos parar? Refazer tudo? Iniciar outro livro? Continuamos. Terminada a obra, não superamos essas incertezas, essas vacilações. Mas há sempre um instante não destituído de solenidade e que não trocaríamos por nenhuma outra riqueza: este em que chegamos ao fim de nosso livro, em que a última página é escrita, em que podemos dizer a nós próprios, aos nossos amigos, que a obra está composta, que triunfamos sobre o informe, levando a termo o empreendimento a que meses antes, talvez anos, nos houvéramos lançado. Haverá, bem sabemos, trechos a refazer, transposições, cortes, adendos, reajustes. No entanto, trabalharemos sobre matéria visível, sobre algo que existe: sabemos com que lidamos. O livro está escrito. Nosso trabalho, agora, não é tanto o de um criador, e mais o de um artesão. Ou o de um crítico e artífice, que olha de fora, com poderes amplos, o trabalho feito por outrem que se recolheu à sombra e lhe confiou a tarefa de liberá-lo. (LINS, 1974, p. 61).

Se o texto literário traz em si um pacto com o leitor, o texto literário crítico aposta nesse pacto e assume um risco. Como um dançarino que faz uma performance e, em outra semana, reapresenta sua criação com mudanças. O público comum recebe a crítica, mas pode não percebê-la. Já o público afeiçoado às criações daquele artista, o público que aceitou o pacto, pode percebê-la. É esse tipo de risco que a *autora* assume, assim como se arrisca também ao criar suas alegorias, podendo os sentidos outros não serem percebidos, pela sutileza de sua presença. Um texto crítico pode ser tido como um discurso que busca clareza, mas, havendo a crítica imiscuída no texto ficcional, em sua forma, podemos dizer que há modos para se criticar: um claro, evidenciado, e outro *absconditus*, ou que se esconde/revela nas entrelinhas.

Considerando-se apenas a busca de clareza, não haveria mesmo a crítica criativa, por nela haver a perda resultante da apostila na possibilidade de não ser percebida, a apostila nessa fragilidade, que termina por ser sua força, tão afeito isso a uma obra que jamais aponta para evidências, mas para sugestões. Em seus contos reescritos, Lygia Fagundes Telles assume essa possível falência; possibilidade a que já está acostumada, pela própria natureza alegórica de seus textos, como já reiterado aqui diversas vezes. Assim, ela nos dá uma crítica implícita, uma linguagem não dizendo sobre si, mas apenas sendo — o seu modo de dizer é o ser. O novo conto, ele reescrito, é uma crítica a si mesmo no seu ontem.

Lygia Fagundes Telles, ao reformular seus livros, seus textos, critica-se e dá a seu leitor a oportunidade de ser partícipe ou testemunha disso. E criticando-se, através da reescrita e da exclusão ou escolha de alguns textos, ela termina por gerar um cânone pessoal. Questionada quanto a suas revisões, Lygia Fagundes Telles responde que é “uma inconformada, só os idiotas é que não mudam” (MENDES, 1991).

Se quanto às conquistas materiais sou pouco exigente, quanto aos meus livros sou uma insatisfeita. Enquanto escrevo, sou tomada da maior confiança no meu trabalho, acredito nele, dou o melhor de mim nessa tarefa. Mas quando mais tarde releio o que fiz, fico aflita, quero corrigir, podar, reajustar... Se é verdade que toda arte é uma busca, nessa busca está nossa salvação. (COELHO, 1971, p. 13).

Mas, nesses reajustes não há necessariamente a procura de uma ruptura com o que já foi escrito, o que corrobora a ideia de obra em *continuum*, fazendo-se a cada novo texto, reafirmando-se a cada nova publicação, sendo cada novo texto mais um elemento a dar ao leitor a construção do mundo específico da *autora*. Construção paulatina, em que se percebe a diferença entre os primeiros textos, mesmo os revisados, e os mais recentes, que tendem a ser mais econômicos, sugestivos, quase secos: o drama dando-se menos pelas palavras das personagens, e mais pelo que não dizem, por seus gestos, pelo ambiente — ou pelo que uma personagem diz a respeito da outra, o que carrega consigo uma natureza de pouca confiabilidade. Construção de uma obra que se vai formando num processo lento, paciente e doloroso:

Escrevo lenta e cuidadosamente, escolhendo as palavras, mergulhando numa pesquisa paciente, sou muito paciente quando trabalho. Refaço, reajusto, corte, acrescento; enfim, se o pensamento verte sangue, desse sangue estão impregnados meus textos. Sofro e por isso me pergunto se os escritores que se declaram impermeáveis a esse sofrimento no ato da criação — me pergunto se esses insensíveis não estariam apenas querendo blefar. (CADERNO 2, 1977).

Um possível sinal dessa paciência, de uma espera pela sedimentação da obra, é o fato de o conto “O segredo”, primeiramente aparecido no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 16 de setembro de 1961, só ter sido incluído num dos livros da autora quando do lançamento de *A noite escura e mais eu*, em 1995. Não há como o leitor saber se a publicação do conto em livro mais de três décadas depois deveu-se a um esquecimento da autora ou a uma recusa em publicá-lo antes de adquirir uma forma que ela julgassem digna de

estar em um livro. Dentre as duas possibilidades, este *leitor* julga mais plausível a segunda, pois o conto revisto não dá sinais de ter sido publicado na década de 1960, pela proximidade que tem com contos mais recentes publicados no volume de 1995, como “A rosa verde”. Nesses contos, temos a economia lygiana bastante apurada, o drama dado ao leitor apenas na sugestão. Então, vê-se que a evolução da autora não se deu necessariamente em relação aos temas, mas em relação ao tratamento dado a eles. “O segredo” é um conto que faz par com “O menino”: neste, temos a queda da figura idealizada da mãe frente a uma descoberta do garoto; naquele, a insinuação, para a menina, de que seu pai seria frequentador de um prostíbulo, tendo mantido alguma relação com uma das mulheres desse lugar. Em ambos, as crianças deparam-se com uma situação que destrói sua inocência, que destrói sua transparência, sua inteireza. A partir dos eventos neles narrados, elas nunca mais serão as mesmas, e guardarão segredos que aviltam a si e às figuras antes idolatradas.

Para Lygia Fagundes Telles, seus primeiros trabalhos eram “primeiros inseguros vôos: mais para experimentar as asas, mais para medir as forças” (MONTEIRO, 1980, p. 4). Sendo assim, ela não quer que se perca tempo com eles: “[q]uero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro de minhas possibilidades”, afinal, para ela, “ficar lendo coisas da juventude, as juvenilidades de um escritor, é perda de tempo!”³³. Isso porque, por “um curioso paradoxo, a última de suas faculdades a desenvolver-se, ainda mais tardia que a de realizar, é a de julgar seus próprios escritos. [...] Nossa capacidade de fazer precede nosso poder de julgamento sobre as próprias realizações” (LINS, 1974, p. 58).

Portanto, essa consciência vai-se dando durante a construção da obra, manifestando-se na crítica explicitada nas revisões ou na crítica implícita na própria criação, posto serem os novos textos espécies de comentários em surdina sobre o que fora escrito antes, já tendo Lygia Fagundes Telles, então, alcançado a “terceira fase” da vida de um escritor:

[...] essa visão nem sempre se impõe com clareza à nossa consciência. Não dispomos de sentidos destinados a nos oferecerem o registro imediato e minucioso de nossa evolução. [...] Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases — não absolutamente estratificadas — no que se refere à sua produção: a da procura desnorteada; a intermediária, quando nos orienta um nexo e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelho onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada

³³Lygia Fagundes Telles: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.

com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem essas forças. Isto não quer dizer, naturalmente, que esta é uma fase didática, em que conquistamos a sabedoria e a transmitimos por meio da palavra escrita. A verdade, por um jogo de contrastes, é o inverso, à medida que amestrarmos a frase, que sondamos as possibilidades da escrita, vamos apreendendo sua faculdade de revelação; antes, tomamos o mundo por simples e evidente o que não deixa de ser um modo de fugir-lhe, furtando-nos ao seu mistério; com o tempo, vemos que a palavra certa, a frase precisa nos traz ao mundo: revela-nos o mundo escondido, que supúnhamos conhecer e que se nos impõe, espantanos, invade-nos. Assim, escrever, a princípio um ilusório chamado, vai ampliando sua inestimável função elucidativa; passa a ser, não mais um chamado, e sim uma via — para muitos insubstituível — de acesso à verdadeira natureza das coisas, inclusive do próprio ato de escrever. Esta é a hora que nos propicia a realização de nossas obras mais significativas. O escritor que não chegar a isto, estará sempre buscando, sem jamais alcançá-la, a plenitude sua expressão. (LINS, 1974, p. 59).

Nelly Novaes Coelho, comentando o livro *Antes do baile verde* e as revisões feitas pela autora, diz:

Justificando a decisão de reelaborar os contos antigos (o que causou estranheza a muita gente que não admite que obra publicada seja jamais alterada), Lygia com a simplicidade e franqueza que lhe são peculiares afirmou: “Naquela ocasião eu não sabia ou, pior ainda, não ousava escrever certas coisas, chegar a determinadas soluções. [...] Devo confessar que, não resistindo ao fascínio da tarefa *artesanal* [grifo nosso], fiz cortes, acrecentei, reajusteи, mas sem alterar a fisionomia original de cada trabalho”.

E é realmente isso o que essa recente coletânea revela: o indício claro de uma esplêndida maturidade intelectual e vivencial que, ao reelaborar *formalmente* [grifo da autora] contos antigos, adensou-os sem que quaisquer deles se tenha descaracterizado.

Por uma simples leitura, verificamos desde logo que não se perdeu a “garra” original com que os conhecemos. Ali estão todos [...] alimentados pela mesma essência com que nasceram. O que neles se sente agora é, talvez, uma maior concisão dramática e um fresco ar de atualidade... cuja causa, um confronto de textos revela de imediato. (COELHO, 1971, p. 146-7).

Vicente Ataíde, comentando sobre as mesmas revisões e sobre o estilo de LFT, diz que ela “é rigorosamente exigente com o nível linguístico de seus trabalhos”, mantendo um “sentido de higiene [...] no emprego da léxica e da semântica” (ATAÍDE, 1972, p. 92). Também Vera Maria Tietzmann Silva atentou para essas revisões:

Os volumes de contos que Lygia Fagundes Telles periodicamente lança no mercado têm um traço em comum: apresentam textos já editados anteriormente, ao lado dos textos inéditos. A repetição, no entanto, não é indicativa de ânsia apressada em tirar da gaveta velhos escritos a fim de preencher o espaço que faltava para fechar uma edição. Ao contrário, *cada peça é reexaminada com cuidado, com o mesmo desvelo de um artesão*

dando o último polimento ao seu trabalho antes de se decidir a expô-lo aos olhares curiosos mais uma vez [grifo nosso]. (SILVA, 1985, p. 31).

Nas orelhas da 2^a edição de *ABV* (José Olympio, 1971), há textos de dois estudiosos chamando a atenção especificamente para as alterações feitas pela autora em seus contos:

Numa ânsia de perfeição, a autora aproveitou a reedição para retocar os contos antigos. A comparação da versão nova com a antiga permite verificar o rumo e o sentido dessas modificações. Em primeiro lugar, elas apuram a caracterização pela fala, cada vez mais real, mais identificadora da personagem. Em segundo lugar aparam todo detalhe explicativo que não seja absolutamente necessário na variante nova, as explicações são substituídas por pausas subentendidas. Assim essas pequenas obras-primas, de tão fremente inquietação íntima e que exalam um desespero tão profundo, ganham a clássica serenidade das formas de arte definitivas. (Paulo Rónai).

Lygia Fagundes Telles mostrou ser capaz de desafiar o desconhecido e traz de sua indagação — o que nos dá a medida de sua grandeza — um novo símbolo, uma nova visão da vida e, como o queria Herbert Read, “a imagem exterior de coisas interiores”. Seu trabalho criativo é criticamente consciente, numa tentativa de superar-se a si mesma. Não pratica mera mudança no sistema linguístico, contribui para a reformulação da estrutura convencional do conto e do código habitual de expressão. (Bella Josef).

Esse uso da “imagem exterior de coisas interiores” é uma marca da escrita lygiana, em que, alegoricamente, todos os elementos concorrem para a narração dos dramas das personagens: gestos, falas, ambientes, cores etc. Em Lygia Fagundes Telles, temos o uso moderno da alegoria, que assume sua falibilidade. Uma alegoria em que se flexibiliza “un contról de la intención que era inherentemente rígido” (FLETCHER, 2002, p. 28). Afinal, para se ler um texto alegórico não é preciso que se faça uma exegese, pois seu sentido literal sustenta-se sem a interpretação (cf. FLETCHER 2002, p.16–7). Uma alegoria que contrasta com seu modo mais antigo e costumeiro, cujo fim persuasivo, didático e de cunho moral, mostrava-se mais claramente; uma alegoria que se distancia da alegoria pura, didática como são didáticas as fábulas.

[...] Há o texto e suas possibilidades, mas não uma retórica. Nela pode ser percebida uma intenção sob véus, mas, a depender da interpretação do leitor, pode bater contra um muro, minando-se a retoricidade. A não ser que haja a retórica do parecer, a retórica do lusco-fusco.

E talvez seja exatamente isso o que ocorre nas alegorias modernas, como na obra de Lygia Fagundes Telles, a alegoria que assume o jogo de luz-e-sombra, como se assumindo que pode apenas aparentar algo, fingindo-se menos, pelo menor autoritarismo, pelo fato de saber-se mais, de saber-se falível, trazendo em si a possibilidade da derrocada do absoluto da linguagem e sua interlocução. Se há nela alguma imposição, é a do pântano, a da sombra, tão oposta às certezas clássicas — mas onde está sua

fragilidade reside sua força, posto que lhe eiva de diversas possibilidades, incluindo aí a possibilidade de não ser de modo algum interpretada, cristalizando-se apenas em seu sentido primeiro e superficial, que é o da fábula. Pois é possível debruçar-se sobre o texto e lê-lo sem atinar minimamente ao que ali reside por trás da cortina [...]. (RESENDE, 2007, p. 26).

A obra dessa *autora* vem sendo construída com a lucidez de quem cria um mundo próprio, dando-nos não apenas elementos alinhados dentro de cada texto, mas textos alinhados entre si, resultando numa solidez e numa homogeneidade características. Assim, não apenas cada conto é uma alegoria, mas torna-se alegoria o conjunto da obra, pelas recorrências, pelo pacto *autoral*. Um tipo de prosa semelhante à que “caracteriza frequentemente a grande lírica ‘simples’, que sugere, numas poucas linhas, uma situação complexa, passível de exaustiva análise”, e que se vê empenhada “no aprofundamento e alargamento de seus padrões e no revigoramento de seus artifícios formais” (BURKE, 1969, p. 177–8). Abaixo, uma citação de Vera Maria Tietzmann Silva sobre a obra de Lygia Fagundes Telles parece corroborar o que diz Angus Fletcher sobre a construção de uma obra alegórica:

Un mundo alegórico nos ofrece los objetos perfectamente alineados, como si cada uno dispusiera, en el plano frontal del un mosaico, de su propio tamaño y forma “verdaderos” e inalterables. [...] las relaciones entre las ideas se encuentran sometidas a un fuerte control lógico. (Fletcher, 2002, p. 107).

[...] Sua obra [de LFT] apresenta homogeneidade, seu mundo poético é bastante nítido em seus contornos. Repetem-se personagens, situações, cenários e gestos. Scheglov e Zholkovskii afirmam que o mundo poético de um autor constitui-se na invariante semântica de suas obras. Principia pela insistência num mesmo tema, sendo complementada pela recorrência de diversos elementos que contribuem para a feitura do texto. (SILVA, 1985, p. 16).

De certo modo, todo o trabalho de Lygia Fagundes Telles em revisar seus textos, em escolher aqueles que irão fazer parte de um livro, é a escolha de um legado, é a formação de um cânone pessoal que a representará. Uma tarefa a que se dedica desde cedo, quando decidiu não reeditar os primeiros livros. Tarefa lenta, gradual, difícil, que corrobora uma frase de Gustave Flaubert: “[...]ivros não se fazem como bebês: fazem-se como pirâmides. Há um plano longamente ponderado, depois colocam-se grandes blocos de pedra um sobre o outro, e é trabalho árduo, suarento, que consome tempo” (apud BARNES 1988, 38). Tempo suficiente para o autor, retornando a seus textos, perceber suas potencialidades, os espaços que se

permitem serem ocupados por novos ou outros elementos, que reforçam a estidade e auxiliam na construção do mundo mitopoético da *autora*, como nos demonstra o uso da cor verde.

Essa cor, tão importante em sua obra, não está presente na primeira versão do conto “O menino” (*O cacto vermelho*, 1949), só vindo a aparecer quando de sua publicação em *Antes do baile verde* (1970), em que a mãe e o filho saem envoltos numa nuvem de perfume — um perfume de nome Vent Vert, como se apontando para o fato de a relação entre mãe e filho, algo ainda em formação, estar prestes a entrar em derrocada.

Também outro conto não tem a presença dessa cor em suas primeiras publicações: em “A medalha”, publicado primeiramente em *O jardim selvagem* (1965), o sapato da protagonista, Adriana, ainda não tinha “uma fivela de pedrinhas verdes”, que só viria a aparecer quando do reaparecimento desse conto em *Filhos pródigos* (1978). Aos poucos, o sapato vai recebendo diferentes qualificações, além de haver outras mudanças na construção da cena. Quatro livros, quatro diferentes construções.

Antes de compararmos as cenas, atentemos para a simbologia do sapato, que, nos pés de Adriana, tem uma fivela com pedrinhas verdes, sinalizando para o fato de estar sob a responsabilidade da jovem a mudança na relação familiar. Adriana, ao voltar a sua casa, após uma noitada na véspera de seu casamento, é recebida rispidamente pela mãe e responde a isso com sarcasmo, alimentando o duelo entre ambas e levando-o ao que parece ser a ruptura definitiva entre as personagens.

Símbolo de afirmação social e de autoridade. [...] O calçado é o signo de que um homem pertence a si mesmo, de que se basta a si próprio e é responsável por seus atos. [...] símbolo do princípio de realidade (os pés no chão) [Grifo nosso]. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 165).

Comparemos as cenas nas diferentes versões do conto, observando o gradativo enriquecimento simbólico do objeto em questão, além de outras mudanças:

A moça cruzou os braços. Continuava encostada no batente da porta, apoiada numa perna, a outra ligeiramente flexionada. Calçava e descalçava o sapato decotado. (TELLES, 1965, p. 13–4).

A moça deu uma risadinha. Continuava encostada no batente da porta, apoiada numa perna, a outra ligeiramente flexionada. Calçava e descalçava o sapato de cetim com um [sic] fivela de pedrinhas coloridas. (TELLES, 1973, p. 13–4).

A moça riu. Apoiara-se numa perna, a outra ligeiramente flexionada. Calçava e descalçava o sapato decotado, com uma fivela de pedrinhas verdes. (TELLES, 1978, p. 12).

Adriana continuava segurando a maçaneta, o corpo vacilante, o risinho frouxo. Apoiara-se numa perna, a outra ligeiramente flexionada. Calçava e descalçava o sapato decotado, com uma fivela de pedrinhas verdes. (TELLES, 2010a, p. 17).

O gesto de pisar a brasa do cigarro, sinalizando o desejo de interromper um diálogo ou desviá-lo de seu centro de interesse, aparece em diferentes situações narrativas, e um fato aponta-nos o progressivo domínio da *autora* em relação ao seu particular mundo mitopoético, aponta-nos o conhecimento de seus recursos, de suas potencialidades: em “A medalha”, o uso desse gesto apontando para essa carga simbólica acontece apenas após a revisão empreendida pela autora, o que nos mostra a paulatina construção de seu mundo simbólico.

— Por que você diz isso?

A moça deixou cair o cigarro. Esmagou-o com a ponta do sapato. Teve um risinho salivoso.

— Porque é verdade, mãe. Você sabe que é mas não quere reconhecer, esse horror que você tem dos pretos... [...]. (TELLES, 1965, p. 13).

— Por que você diz isso?

Adriana deixou cair o cigarro e vagarosamente esmagou a brasa no salto do sapato. Passou as mãos indolentes pelos cabelos oxigenados de louro. Apanhou uma ponta mais comprida, levou-a até a cara e ficou brincando com o cabelo no lábio arregacado.

— Olha só o meu bigode, mãe, agora eu tenho um bigode! (TELLES, 2010a, p. 15).

Os atos de jogar um cigarro ou um fósforo aparecem também em “Natal na barca” e “Venha ver o pôr do sol”. E algo semelhante aparece em “O menino”, quando o protagonista chuta uma caixa de fósforos.

Retornando à cor verde, lembremo-nos de que ela é o “[m]istério dos mistérios na tradição medieval ocidental, intermediária entre o claro e o escuro” (GAGE, 2012, p. 136) — uma cor, então, bastante afeita a narrativas construídas sob o signo da ambiguidade, como as que compõem a obra lygiana. O verde, também, “em combinações do tipo *leão verde, dragão verde* etc., caracteriza na alquimia os solventes capazes de dissolver até mesmo o ouro” (Lexikon, 1991, p. 203). Mais uma vez, aqui, a íntima relação entre o verde e o mundo dos textos de LFT, em que a cor aparece como sinal de degradação, como um sinal de que “o ouro” será corroído, as relações serão erodidas.

O verde, cor ambígua também, que tanto pode representar a esperança e a juventude como a decomposição e a perfídia, espalha-se profusamente por cenários, pessoas e objetos. Há céus esverdeados de tempestade, bancos verdes de musgo, baile verde, perfume com o nome “VentVert”, um irmão ciumento que se imagina lagarto verde, um rio de águas verdes e quentes, vestidos e bolsas verdes, e até mesmo uma moça vestida toda dessa cor, simbolizando a morte. (SILVA, 1985, p. 49).

Interessante que seja símbolo da morte a cor recorrente em sua obra, pois parece ser a morte a maior interlocutora de Lygia Fagundes Telles, seja por trazê-la em seus textos, seja por digladiar com ela constantemente em seu ofício, ou em seu “*ouvroir*” (BARTHES, 2005, p. 181), como quem deseja negá-la. Nessa oficina, ela trabalha como quem se enche de “uma espécie de fervor por uma obra que parece resistir ao silêncio que a vai cercando — o silêncio onde se pode achar ou perder o sentido do mundo” (REYNAUD, 2000, p. 58), projetando-a num “horizonte virtual de perfeição” (REYNAUD, 2000, p. 56). Se a enxergamos em sua *oficina*, humaniza-se a escritora. Pode-se imaginá-la transpirando nesse “lugar”, trabalhando com os elementos de que dispõe. E mesmo se premiada, louvada, inconforma-se, como se não fossem seus “o poder e a glória” que lhe dirigem leitores e críticos. Daí, talvez ela não escreva como quem crê na possibilidade de lhe pertencerem esses atributos, mas como quem sabe impossível alcançá-los e, no entanto, não fica estática ante essa possibilidade, pondo-se sempre “em marcha”. Pondo-se sempre num movimento evidenciado quando se comparam os seus textos diacronicamente:

Esses três contos [“Apenas um saxofone”, “Helga”, “Verde lagarto amarelo”] são bastante característicos da última fase da escritora, cada vez mais empenhada na sua luta contra o convencional, na recusa de qualquer atitude, de qualquer modelo, não só chegando a determinadas soluções, que o trabalho penoso e beneditino de condensação e intensidade plástica lhe propiciou, como também tendo a coragem de dizer coisas que antes se lhe afiguravam difíceis, em face de certos receios de remar contra a maré, para proclamar, por exemplo, o papel imenso desempenhado pela mentira na vida humana, a existência de mais humanidade na depravação do que no rigorismo e coisas assim. Quer dizer, estamos hoje diante de uma escritora desinibida, liberta de todos os preconceitos, que se interessa em ir à essência dos problemas e da própria vida, embora muitas vezes para apontar o que possa haver neles de execrável, sem muitas necessidades de disfarce e adorno. [...] que a verdade transparece mais nessas ocasiões do que quando nos deixamos empolgar por delírios construtivos. (LINHARES, 1973, p. 109–10).

— [...] substancial diferença existente entre a Lygia a atual e a Lygia de *O cacto vermelho*, de *Histórias do desencontro*, de *O jardim selvagem*, embora neste último, de 1965, as mudanças se atenuem.

— O que houve não foi propriamente mudança, mas sim uma evolução em escala ascendente. [...] a preocupação com o artesanato, que na autora não deve ser confundida com nenhuma prática de artificialização. É certo que ela é a primeira a falar no “fascínio da tarefa artesanal”, não resistindo às suas tentações. Estas, todavia, não vão além de cortes, acréscimos, mudanças de frases ou de palavras, sem afetar a inspiração original. O seu processo de composição, é claro, se apurou mais, se cercou de maiores rigores técnicos, para satisfazer a uma necessidade de exigência perfeitamente admissível em quem toma cada vez mais consciência de seus deveres literários [e consciência das potencialidades de seu mundo ficcional]. (LINHARES, 1973, p. 113–4).

O fato de publicar textos que seriam/serão depois revistos não coloca LFT no rol do tipo de escritor que publica antes de finalizar um texto, dando ao público o que não está pronto. Lygia Fagundes Telles é da categoria de escritor que tem a coragem de apontar uma ferida em si mesmo, uma ferida sob a vestimenta. Ela abre a vestimenta e mostra uma chaga que apenas ela enxergou, pois não era uma chaga antes de seu novo olhar. Na verdade, é o seu olhar que fere o corpo do texto como uma farpa e exige que ele se cure, debruçando-se sobre ele e fazendo suas minuciosas cirurgias, para reapresentá-lo ao público. Ela olha o texto, fere-o, tornando-o ferida; cuida dele, cicatriza-o e vai à rua. Até que novamente olhe para o seu corpo e fira-o uma outra vez, como um Sísifo que fosse em busca da própria pedra. Lembremo-nos: ela é “cruel” para com seus textos; ela “castiga-os”, sempre “expondo suas ferramentas de trabalho à inspeção do leitor. Há nisso uma autoconfiança espantosa, como a de um mágico convidando o público a examinar sua maleta de truques”, como nos diz Manguel a respeito da arte da escrita (2005, p. 110). Ela não evita “a intromissão de olhares profanos em seu trabalho sagrado” (LINS, 1974, p. 153). Ao contrário, ela abre o laboratório, dá a conhecê-lo.

Retrabalhando a obra, ela indaga o que é o texto, indaga como é o texto — o que nos lembra uma afirmação de Culler (1993, p. 137): “se relaciona com outros textos e com outras práticas; o que oculta ou reprime; o que afirma ou do que é cúmplice”. Ao tirar do conjunto de seus textos, por exemplo, contos de tom melodramático e bastante vocativo, LFT estaria se afastando de seus modelos ou atualizando-os, retirando seu ranço passadista e, de certo modo, procurando sê-los no hoje, como se perguntando a si mesma como se comportariam agora seus autores-modelo, aqueles com os quais, de diversos modos, se identifica, por trazerem em sua obra características afins ou simplesmente por terem sido eles autores de sua predileção, quando de sua formação como leitora e autora. Autores como Edgar Allan Poe ou H. P. Lovecraft. Vejamos alguns exemplos, retirados dos inícios de alguns contos, em que se pode ver a diferença entre esses textos e os mais recentes, no tom da narração, na sintaxe:

Ah, meu Deus! como poderei te explicar, como?! Antes que anoiteça preciso contar-te tudo mas tenho a garganta seca como se tivesse engolido um punhado de areia e minhas mãos estão geladas como as mãos dos afogados. Já não sei mais o que é realidade e o que é sonho. Os fatos para mim se deformaram como frágeis figuras de cera sob o calor da minha cabeça afogueada. Meus olhos... *Meus olhos? meus?...*

Paciência e já saberás tudo. Antes que chegue a hora propícia para o meu mergulho, juro que saberás tudo. Apenas não posso precisar exatamente quando foi. Há uns dois meses, talvez. Ou nem isso... [“A estrela branca”]. (TELLES, 1949, p. 101).

Para minha perdição, todos me perdoaram!

Vários psiquiatras já estiveram aqui. Fazem perguntas, fazem perguntas. Depois vão embora. E eu vejo nos olhos deles uma só conclusão: louco.

Louco, eu! que desgraçado, que mil vezes desgraçado. E de que modo convencê-los da verdade? Um arrepião de horror faz estremecer minhas entranhas e um desalento de horror faz estremecer minhas entranhas e um desalento de morte vai orvalhando de um suor gelado todo o meu corpo.

Não, leitor, não é que a ideia de ser louco me apavore, não é isso... Para mim, nada significa passar o resto da vida a uivar numa cela, desgrenhado e nu, numa escuridão ainda mais negra e mais fétida do que a das sepulturas. É que preciso muito mais do que isso para a minha salvação, compreendes?

Miséria, miséria! Por que não pereceu “o dia em que nasci e a noite em que disseram: uma criança foi concebida”? [...]. [“O cacto vermelho”]. (TELLES, 1949, p. 189).

O velho voltou-se para a janela aberta, que enquadrava um pedaço do céu estrelado. Tinha uma bela voz, harmoniosa e grave:

“... Mas eu dizia que na minha primeira juventude fui escritor. Pois é, escritor. Aliás, enveredei por todos os gêneros: poesia, romance, crônica, tattro... Fiz de tudo. E se mais gêneros houvesse... [...] Mergulhei ainda na filosofia. Ó Kant, ó Bergson!... Achava importantíssimo meu distintivo de filósofo, com uma corujinha encolhida em cima de um livro...”

[...]

“Meu filho Atos herdou o mesmo coração. Devo dizer-lhe que um coração assim é um bem. Não há dúvida que é um bem, mas um bem perigoso, está me comprendendo? Tão perigoso... Principalmente na adolescência, logo no começo da vida, no tão difícil começo. Meu pobre filho que o diga...” [“Um coração ardente”]. (TELLES, 1958, p. 176).

Esse retorno para os temas, tentando redizê-los de outro modo, e o corte de alguns textos, eles são aspectos que nos permitem dizer que, longe de ser narcisista, seu olhar sobre a própria obra é de consciência das suas características:

Em relação à forma, pois, o seu comportamento é de humildade total. Ela não se peja de estar sempre emendando o que escreve, de mudar frases ou palavras, de eliminar os excessos e redundâncias, não tendo nunca a pretensão de escrever para a eternidade. (LINHARES, 1973, p. 110).

As palavras de Maria João Reynaud a respeito do escritor português Raul Brandão³⁴, que publicou três versões de seu livro *Húmus*³⁵, podem muito bem ser aplicadas a Lygia Fagundes Telles e ao constante revisar e reescrever de sua obra:

[...] esta insatisfação, que é da ordem do espírito e não do estilo, só encontra o seu verdadeiro sentido dentro do pensamento dialógico [...]. E esse dialogismo adensa-se, de versão para versão, por uma exigência do Autor, que visa comunicar a essência de um pensamento fixável dentro dos limites de uma realidade textual regulada por convenções genéricas estritas. De facto, ele só é apreensível na orquestração dissonantes das vozes que se intercepcionam no texto, e que parecem excedê-lo na insistência desconcertante do seu clamor.

Um outro aspecto é aquele que pressupõe o desdobramento do autor em leitor de si mesmo. [...] Se é verdade que a dinâmica de reescrita é indissociável de factores de ordem externa (de natureza psico-sóciocultural), a nossa reflexão visa os fenómenos de transformação interna, de carácter microestrutural e macroestrutural, que resultam de uma prolongada tensão entre a escrita e o texto no acto da sua produção. A reescrita nem sempre se esgota na procura de uma maior correcção gramatical ou na exploração das virtualidades da língua pelo apuro estilístico. [...] Através de uma leitura em profundidade, podemos acompanhar as suas metamorfoses, até àquele limite em que, nas palavras de Maurice Blanchot, a Obra surge como: “communication, intimité em lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire [...] entre la forme où elle se saisit et l'illimité où elle se refuse, entre La décision qui est l'être Du commencement et l'indecision qui est l'être Du recommencement³⁶” (REYNAUD, 2000, p. 56–8).

Nesse diálogo entre a escritora e leitora, que depois volta a ser escritora (a nossa autora-modelo), parece haver o constante embate entre a ideia e a forma, fazendo com que se carregue perenemente aquele sentimento de que os melhores textos são os que não nasceram. Julian Barnes, em *O papagaio de Flaubert*, citando o trecho de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, em que dois jovens têm uma extrema felicidade ao irem a um bordel e desistirem de entrar, carregando consigo a experiência de não macular a expectativa, diz algo que pode ser empregado em relação a essa constante insatisfação de LFT para com sua obra, como se ela, a cada reencontro com o que escreveu, tivesse o sentimento de perda do jogo entre a imaginação e a concretude, como se concordasse com Flaubert, quando diz: “[a] língua é como um timbale rachado no qual tocamos canções para fazer dançar ursos, tentando o tempo todo apiedar as estrelas” (apud BARNES 1988, 180). Ela parece, ao revisitar seus textos, ser movida por essa angústia.

³⁴ Raul Germano Brandão (Foz do Douro, Porto, 12 de Março de 1867 — Lisboa, 5 de Dezembro de 1930).

³⁵ *Húmus* (1917; 1921; 1926).

³⁶ “Comunicação, intimidade em luta entre a exigência de ler e a exigência de escrever [...] entre a forma na qual ela é apreendida e o ilimitado em que ela se recusa entre a decisão que é o ser do começo e a indecisão que é o ser do recomeço” — tradução de Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.

[...] talvez o momento mais doce quando se escreve seja o nascimento de da ideia para um livro que nunca tem que ser escrito, que nunca é conspurcado por uma forma definida, que nunca precisa ser exposto a um olhar menos amoroso do que o do próprio autor. (BARNES, 1988, p. 129–30).

Daí, uma vez expostos, eles (os textos) serem duramente vistos — estendendo-se essa dureza para a própria escritora, quando se debruça sobre o que escreveu:

Lygia vem submetendo sua contística a um castigo incomum, quer procurando o ritmo e a harmonia da linguagem, que buscando o dinamismo interior de suas criaturas e da fábula inventada. Esta tentativa tem levado a escritora a se aproximar do ritmo e da ação próprios da vida. [...] Lygia procurou substituir soluções menos naturais por soluções adequadas a cada criatura: um registro vocabular próprio, um modo de dicção peculiar, uma tonalidade nova, um arranjo direto para a estrutura dos acontecimentos. Todos esses dados conduzem a uma melhoria narrativa graças a um revestimento natural e espontâneo. Não estou confundindo linguagem coloquial com linguagem adloquial: o esforço da escritora é no sentido de desentrar a frase, de deixá-la animada de melhor ritmo e melhor movimento interno. (ATAÍDE, 1972, p. 96).

Algo muito importante a ser considerado é a possibilidade de, além de a autora estar atenta à sua obra, ater-se também, ela, às críticas a seu respeito. Em 1959, Wilson Martins, ao falar do livro *Histórias do desencontro*, além de tecer diversos elogios ao livro, chamou a atenção para alguns aspectos que, para ele, seriam desabonadores, mostrando Lygia Fagundes Telles como sendo uma “escritora nata que ainda não está de posse de todos os seus meios de expressão” (MARTINS, 1959). Muito importante notar como alguns dos aspectos criticados por ele foram, aos poucos, deixando de aparecer nos textos lygianos, talvez por uma tomada de consciência da autora devido a essa crítica. Isso nos mostra a importância do crítico e a importância de o autor estar atento a essa réplica à sua obra, que permitiu a Temístocles Linhares, ao tratar de *Antes do baile verde*, afirmar que a “experiência [...] fez Lygia Fagundes Telles seguir outra trilha: a da moderação, a da sobriedade” (1973, 112).

— Não exercerá também a crítica, em vida do autor, uma importante ação preceptiva e doutrinária, influindo em seus planos, retificando seus equívocos e até moldando seu espírito?

— Numa certa fase, quando nossos rumos ainda não se definiram, é provável que algo disso suceda. (LINS, 1974, p. 180).

Vejamos os problemas apontados por Martins e os comentemos, logo após:

[...] seu estilo pessoal, que é dos mais admiráveis, já se distingue da “escrita” particular de cada conto. Mas não suficientemente e embarracado, ainda, de uma certa pobrez expressiva. Assim, o herói de “As pérolas” tem “lábios

gretados”, particularidade que também apresentam o herói de “A fuga” e a heroína de “Natal na barca”; se Alonso, o menino do conto “Biruta”, tem “mãos de velho”, o mesmo acontece com outro menino, no conto “Hô-Hô”; os personagens da sra. Lygia Fagundes Telles jamais põem as mãos nos bolsos, mas as “enfurnam” nessa parte do vestuário; enfim, para não multiplicar este tipo de observações, um garçom serve a mesa com “gestos melífluos” (“A ceia”), os mesmos “gestos melífluos” com que uma mulher arruma as flores num caixão de defunto (“As cartas”). É justamente o caráter “raro” dessas marcações que acaba por chamar a atenção do leitor e tanto mais fortemente quanto mais a arte da sra. Lygia Fagundes Telles é superior a esses pequenos desfalecimentos. (MARTINS, 1959).

Interessante Martins tratar do “raro” desse tipo de ocorrência e para o fato de, por esse motivo, ser chamada a atenção de quem lê os textos, o que levanta a possibilidade de isso não ser necessariamente um defeito, mas uma identidade. Afinal, um autor termina por ter um léxico que será comum em sua obra. Então, pode-se falar que não há aí necessariamente um problema. No entanto, essas ocorrências podem tornar-se problemáticas no livro citado por Martins pelo fato de estarem todas em um único livro — com o tempo, isso se minimizou, pela publicação posterior de alguns dos contos em livros diferentes, pela não publicação de alguns dos textos e, também, pela revisão, que retirou algumas dessas marcas.

Os “lábios gretados” permaneceram em “As pérolas” e em “A fuga” — este, no livro *A estrutura da bolha de sabão*; aquele, em *Antes do baile verde*. Também em *ABV*, outro conto apresenta um protagonista com essa característica: “A caçada”, publicado primeiramente em *O jardim selvagem*. No entanto, a adjetivação sumiu em “Natal na barca”, como comparamos a seguir e onde podemos perceber outras mudanças, encaminhando-se para uma economia narrativa:

Inclinei-me, perplexa. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que há pouco eu vira cerrados num sono que me pareceu eterno. E bocejava, entediada. Uma onda de calor aqueceu-me o coração. Quis falar. E meus lábios gretados mal conseguiram sorrir. (TELLES, 1958, p. 175).

Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar. (TELLES, 2009b, p. 120).

Todo o trecho modificado de “Natal na barca” mostra-nos uma concisão narrativa, e a retirada da adjetivação dos lábio (“gretados”), optando-se por apenas haver a referência ao silêncio por parte da narradora, leva-nos a um desvio: em vez de nos atermos a uma característica física que remete possivelmente ao frio, atentamos para a dificuldade da personagem em relacionar-se com o evento, pela inefabilidade do fato — algo mais relevante. Na primeira versão, aponta-se para certa alegria, mostrada no fato do sorriso que ficou preso;

na segunda, esse sentimento é velado. Quanto às “mãos de velho”, elas passam a existir apenas no conto “Biruta”, pois “Hô-Hô” não mais foi publicado depois de *Histórias do desencontro*.

O verbo enfurnar, que já aparecia no conto “O menino” quando de sua primeira edição, não vai mais aparecer nos contos de *ABV*³⁷. O seu uso, agora, estará ligado não apenas ao ato de guardar alguma coisa ou de colocá-la em um recipiente ou lugar, mas ao ato de escondê-la, de enevoá-la, ou de fugir do olhar alheio. Em “O jardim selvagem”, uma caixa de doces deve estar “enfurnada em alguma gaveta” por causa da tia sovina (TELLES, 2009b, p. 106); em “O moço do saxofone”, conto inédito à época do lançamento desse livro, a mulher do saxofonista costuma se “enfurnar” no quarto (TELLES, 2009b, p. 54), e o narrador enfurna-se no caminhão e foge (p. 56).

Comparando-se o conto “A ceia” quando de sua publicação em *HD* e em *ABV*, vemos como, na revisão desse texto, a ocorrência criticada por Martins não mais aparece:

Ele retirou a mão que ela apertava e alisou os cabelos num gesto contido. Enfurnou-a em seguida no bolso. (TELLES, 1958, p. 102).

Ele tirou a mão que ela apertava e alisou os cabelos num gesto contido. Enfiou as mãos nos bolsos. (TELLES, 2009b, p. 125).

Julgamos haver uma distinção entre os dois verbos acima que pode mostrar um estado de alma da personagem: “enfurnar” estaria mais ligado ao ato de esconder, de buscar o recôndito; “enfiar” seria menos alusivo a isso e mais relacionado a uma tomada enérgica de posição, o que seria mais condizente com a personagem, que não se esconde (o ocultamento diz mais respeito à personagem feminina do que à masculina) e é quem toma a atitude de romper a relação com o evento.

Em relação ao adjetivo “melífluo”, ele pode ser percebido em um conto de *HD* e em um outro mais tarde presente em *ABV*, assim como há dois contos em que essas ocorrências são retiradas³⁸. O garçom de “A ceia” continua servindo o casal “com gestos melífluos” (TELLES, 2009b, p. 125); em “Meia noite em ponto em Xangai”, a protagonista sorri, “melíflua” (p. 87) — “Meia noite em ponto em Xangai” foi publicado primeiramente em *O jardim selvagem*. Dos contos de *Histórias do desencontro* que usavam essa adjetivação,

³⁷ Essas ocorrências poderão ser vistas no aparato crítico desse conto em específico, quando do cotejo entre sua primeira e última edições.

³⁸ Lembramos que, aqui, damos ênfase aos contos presentes no livro *Antes do baile verde* — o que não quer dizer que essas ocorrências não existam em textos de outros livros.

apenas “A ceia” manteve-a. Em “As pérolas” e “A chave”, ela foi retirada, como se vê abaixo, respectivamente:

— Ratos, querida, ratos – disse ele num tom melífluo. Arregaçou os lábio num sorriso lento. (TELLES, 1958, p. 8).

— Ratos, querida, ratos – disse e sorriu da própria voz aflautada. (TELLES, 2009b, p. 159).

Teve um sorriso melífluo. (TELLES, 1965, p. 108).

Teve um sorriso. (TELLES, 2009b, p. 74).

No geral, a atenção para as mudanças percebidas no confronto entre a primeira e a última edição de cada um dos contos aponta para um amadurecimento da autora, o que nos leva a aplicar aqui as mesmas palavras usadas por T. S. Eliot (1991) em seu ensaio “Yeats”, ao comparar os primeiros textos desse poeta e aqueles de sua maturidade, principalmente no que diz respeito à maneira como a obra madura dá a forma mais adequada a temas surgidos já no início da carreira, não havendo a criação de uma nova obra, mas a sua plena realização:

[...] ele tinha que aguardar a última etapa da maturidade para encontrar a expressão de sua experiência pregressa [...]. (p. 340).

[...] um autor que é capaz de viver uma experiência se encontra num mundo diferente em cada década de sua vida; como ele a vê com olhos diferentes, a matéria de sua arte é continuamente renovada. (p. 342).

[...] Mas uma outra (e importante) causa do aperfeiçoamento dramático de Yeats é o gradual expurgo de qualquer ornamento poético. Essa é, talvez, a mais penosa etapa do trabalho, no que se refere à versificação, do poeta moderno que tenta escrever uma peça em verso. Esse aperfeiçoamento se torna cada vez mais absoluto. O belo verso que ali se encontra é, por sua própria beleza, um luxo perigoso para o poeta que se tornou um virtuose da técnica teatral. O que é preciso é uma beleza que não se reduza a um verso ou a uma passagem isolada, mas que esteja tecida na própria textura dramática, de modo que só dificilmente poderiam vocês dizer se são os versos que conferem grandeza ao drama, ou se é o drama que transforma as palavras em poesia. (Um dos mais tocantes versos do *Rei Lear* é o singelo

Never, never, never, never, never,

mas, sem o conhecimento do contexto, como vocês poderiam dizer que isso é poesia ou mesmo verso competente?) A purificação do verso [...] sua forma dramática correta e definitiva. (p. 345–6).

Nas décadas de 1930 e 1940, LFT colaborou diversas vezes para o jornal *Folha da Manhã*. Atentando para suas duas primeiras colaborações (uma aos 15 anos de idade, outra aos 16), vemos uma confirmação de como na maturidade se encontra uma nova expressão do

que já se vislumbrava no começo da carreira. Nos contos “Cái-Cái” e “Historia do rojão”, publicados pela adolescente Lígia Fagundes, respectivamente, em 04 de dezembro de 1938 e 20 de agosto de 1939, temos duas características que estariam presentes mais tarde na produção de Lygia Fagundes Telles.

No primeiro conto, história de dois ladrões moradores de rua, temos a presença de “temas desagradáveis” e, também, do erotismo, quando uma tentativa de assalto é frustrada porque o ladrão, em vez de tomar os pertences de uma jovem, fascina-se por sua figura e tenta possuí-la, sendo impedido pelos gritos dela, o que torna inviáveis a posse da mulher e de seus bens (FAGUNDES, 1938). No segundo, temos a história de um casamento infeliz e a presença de um protagonista que é um escritor que teve um período de produção de qualidade, mas vê decair a qualidade de seus escritos — ao pensar sobre isso, lamentando não terem as suas criações atuais personagens “vivas, nítidas”, reflete sobre um dos elementos necessários para uma obra literária de qualidade (FAGUNDES, 1939). Em “História do rojão”, o escritor teria perdido o talento a partir do momento em que deixou de escrever atendendo a uma necessidade de nascimento do texto, para atender ao desejo de reconhecimento social. Por isso, o título irônico, reproduzindo uma alusão feita por uma personagem aos escritores que alcançam rápido sucesso, mas logo gastam todos os esforços — brilham por um instante, como os rojões, desaparecendo logo depois. Já na adolescente, estaria presente, então, um olhar lúcido sobre o ato de criar, uma consciência da construção paulatina de uma carreira.

No conto “O dedo”, reeditado no volume *Um coração ardente*, uma fala da narradora bem serviria como representação da lucidez da autora, de suas atitudes frente ao próprio texto, da angústia mulher X escritora – a passionalidade *versus* o engenho artístico:

Achei um dedo na praia. [...] Não gosto nada de contar esse episódio com essa frieza, como se ao invés de um dedo eu tivesse encontrado um dedal. Sou do signo de Áries e os de Áries são apaixonados, veementes, Achei um dedo! devia estar proclamando na maior excitação. Mas hoje minha face lúcida acordou antes da outra e está me vigiando com seu olho gelado. “Vamos”, diz ela, “nada de convulsões, sei que você é da família dos possessos mas não escreva como uma possessa, fale em voz baixa, calmamente.” (TELLES, 2012, p. 25)³⁹.

De certo modo, seria possível dizer que essa advertência da “face lúcida”, esse dialogismo entre o olho gelado e o apaixonado, acompanha a autora por toda a sua carreira.

³⁹“O dedo” foi publicado primeiramente na segunda edição de *O jardim selvagem* (1974).

Sinal disso é a diferença que se pode observar entre os três principais livros de sua contística: *Antes do baile verde*, *Seminário dos Ratos*, *A noite escura e mais eu*⁴⁰. Comparando-se os três livros, pode-se perceber como os enredos foram-se encaminhando de dramas cotidianos eivados de situações dramáticas, passando por situações oníricas e de linguagem menos acessível, até situações, em geral, de maior economia narrativa. Consequência dessa “face lúcida”, a fazer cobranças todo instante, é a constante leitura e reescrita da obra, como se buscando uma forma perfeita. Mas, essa contínua busca tem seus limites, e é disso que tratamos logo adiante.

2.4 A intangível perfeição

A busca da perfeição é, por si, uma luta fadada à incerteza, afinal, como dizer se algo é perfeito? Esse estado de perfectibilidade é relativo e dependerá não apenas da coisa em si, mas de quem a observa, como nos diz Kenneth Burke:

Já se falou muito para demonstrar que “perfeição”, aplicado à literatura, é um termo sem significação. [...] Muito facilmente pode a obra estar mal-ajustada, do ponto de vista da forma convencional, se malograr em coincidir com nossas expectativas (uma obra pode ter muito vigor estilístico, mas a própria eloquência da dicção militará contra ela se o leitor exigir “categoricamente” simples afirmação). A hipertrofia ou atrofia de qualquer princípio pode ser eficaz ou obstrusiva, dependendo da inclinação do leitor [...].

A perfeição só poderia existir se toda a gama de experiência do leitor e do autor fossem idênticas até o último pormenor. Perfeição universal e permanente só poderia existir se toda a gama de experiências fosse idêntica para todos os homens, sempre.

Para termos perfeição, careceríamos de um “leitor perfeito” a quem pudéssemos referir tal situação. Vale dizer, teríamos de especificar algum padrão de experiência definido como o padrão de experiência ideal.

[...]

Ou podemos limitar a questão chamando perfeita à obra que atinja seus objetivos: uma canção patriótica será perfeita, em sentido lato, se for escrita por patriotas e emocionar patriotas, e uma peça antipatriótica será perfeita se for escrita para antipatriotas e lograr comovê-los. [...] Só podemos preservar o conceito de perfeição conferindo-lhe valor não-crítico. Se uma obra de arte estivesse perfeitamente adaptada a uma situação, por esse mesmo fato suas possibilidades de perfeição subsequente seriam eliminadas, pois que uma situação idêntica não voltaria a existir. (BURKE, 1969, p. 175–7).

⁴⁰ Não incluímos aqui os outros títulos, por serem reuniões de textos dispersos. Apesar de *ABV*, em sua primeira edição, ter tido essa característica, há nele uma homogeneidade que parece negá-la.

Ou seja, mesmo que um escritor, ao terminar de escrever seu texto, julgue-o perfeito ou próximo da perfeição, tal contexto não se repetirá, e ele, uma vez lendo-o, irá colocá-lo à mercê das contingências daquela nova situação.

Todos os autores são duplos, pela simples razão de que nunca se consegue realmente conhecer o autor do livro que se acabou de ler. Tempo demais se transcorreu entre a composição e a publicação, e a pessoa que escreveu o livro agora é alguém diferente. (ATWOOD, 2004, p. 67).

Assim, coloca-se à prova a fala de Paulo Rónai, já citada anteriormente, quando, na orelha da segunda edição de *Antes do baile verde*, diz que os textos revistos “ganham a clássica serenidade das formas de arte definitivas”. No entanto, não se pode discordar de sua afirmação, pois, para ele, à época da leitura, os contos seriam irretocáveis, o que os aproximaria então do que poderia chamar de *perfeitos* – perfeitos embora a própria autora, depois, assuma uma possível imperfeição, ao novamente revisá-los, como se concordando com Julian Barnes (1988, p. 83):

Olhe — tenho vontade de gritar — , os escritores não são perfeitos; da mesma forma como maridos e esposas não são perfeitos. A única regra infalível é que, mesmo parecendo perfeitos, não conseguem ser perfeitos.

Mostra de que essa luta-labor é algo comum a diversos artistas, citamos o trecho de uma entrevista do norte-americano Philip Roth, quando do anúncio do fim de sua carreira:

Escrever é estar o tempo todo errado. Todos os seus rascunhos contam a história dos seus fracassos. Não tenho mais energia para a frustração [sic] nem força para me confrontar. Porque escrever é se frustrar: passamos nosso tempo escrevendo a palavra ruim, a frase ruim, a história ruim. Nós nos enganamos incessantemente, fracassamos o tempo todo e vivemos assim numa perpétua frustração. Passamos o tempo a nos dizer: isto não está bom, vamos recomeçar; isto não está nada bem, e recomeçamos.⁴¹

Destacamos agora o perigo do retoque, da revisão, pois a busca da perfeição pode ser ferida, por exemplo, por lapsos de memória.

Em *[AR-TE-SA-NI-AS]* (RESENDE, 2007), no cotejo entre a primeira e a última versões do conto “Venha ver o pôr do sol”, chamamos a atenção para um ponto que julgamos importante para a construção da narrativa: uma pequena revisão que tomou uma grande

⁴¹Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,escrever-e-estar-errado-e-se-frustrar,961427,0.htm>>. Acesso em: 15.Jan.2013.

dimensão. No início do conto, em sua primeira edição, a personagem Raquel, indo encontrarse com seu ex-namorado, que a convidara para um encontro em um cemitério (ele a prenderá em um jazigo, deixando-a lá para que morra), sobe uma “longa e tortuosa ladeira” (TELLES, 1958, p. 83). Na versão utilizada para a dissertação, presente em *Meus contos preferidos*, ela subia uma ladeira apenas “tortuosa” (TELLES, 2004, p. 26). Para nós, a retirada do adjetivo “longa” ocorreu com o intento de que houvesse um narrador mais objetivo, uma vez que essa adjetivação é relativa, subjetiva, o que entraria em desacordo com o restante do conto, em que o narrador é bastante imenso. Nesse conto, o afastamento entre o narrador e a interioridade das personagens é ponto crucial de sua construção. No entanto, seria importante o leitor saber que Raquel caminhou bastante para o encontro, sinal de seu esforço e de uma recôndita vontade de encontrar o ex-namorado. Talvez para sanar esse problema, a autora mudou um trecho, como mostramos na tabela abaixo⁴²:

— Minha querida Raquel. Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos. — <i>Veja que lama!</i> Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima. Ele riu entre malicioso e ingênuo. — Jamais? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava <i>uns sapatos de sete léguas</i> , lembra? — Foi para me dizer isso que você me fez subir até aqui? — <i>perguntou ela, guardando o lenço na bolsa.</i> Tirou um cigarro. — Hem? (p. 26).	— Minha querida Raquel... Ela <i>lançou-lhe um olhar incisivo, duro. em seguida</i> , olhou para os próprios sapatos. — <i>Que lama!</i> Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do táxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima. — <i>Jamais, não é?</i> — <i>perguntou ele sorrindo entre malicioso e ingênuo.</i> — Pensei que você viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... Quando você andava comigo, usava <i>sempre uns sapatos de salto baixo</i> , lembra? <i>Ela guardou as luvas na bolsa.</i> — Foi para me <i>perguntar isso que me fez subir até aqui? Foi?</i> (p. 83).
--	---

Ainda sobre essa revisão:

A mudança de “as luvas” por “o lenço” é significativa, por ter dupla função: a de servir como sinal do comprimento da ladeira, pois Raquel deve ter usado o objeto para enxugar o suor; a de retirar a datação temporal que as luvas carregam consigo. A presença de um objeto desse tipo, muito sutilmente, diminui a identificação do leitor em relação à personagem em questão; sua retirada, então, dá mais atemporalidade à narrativa, desligando-a da época em que foi criada, a década de 1950, em que as mulheres costumavam usar esse acessório do vestuário.

⁴² Os trechos em itálico correspondem àqueles que sofreram modificações. A coluna da esquerda corresponde à versão de 2004; a da direita, à de 1958.

Esse preocupar-se em não diminuir a identificação Raquel/leitor é de extrema importância, pois sua quebra pode resultar em não conseguir mais tomar o leitor de surpresa — a sedução pode esvanecer-se.

Também por conta disso há a retirada de adjetivos e advérbios, pela dinamicidade que se imprime ao texto, sem que o leitor precise se deter em informações que não são essenciais para a fábula e, principalmente, para a trama. Pelo modo dinâmico da narrativa, não se dá tempo ao leitor para se deter no que possa desviá-lo da sedução. Uma vez apanhado no início do conto, só é solto quando já é tarde, quando está preso com Raquel na catacumba. (RESENDE, 2007, p. 65).

Então, podemos afirmar, sob esse prisma, que essa foi uma mudança de bastante importância. Entretanto, para a última edição do livro *Antes do baile verde* (2009), Lygia Fagundes Telles, ao revisar seu texto e ao enviar a matriz para a Companhia das Letras, não partiu do último texto revisado (publicado em *Meus contos preferidos*), mas utilizou a versão presente na edição de *Antes do baile verde* da Editora Rocco (1999). Ou seja, por uma humana falibilidade, um projeto *autoral* pode ser traído.

Daí, a possível necessidade de haver um momento em que o autor considere sua obra acabada e não volte mais a ela, para pelo menos tentar se proteger dessas possíveis humanas traições. É importante considerar que “[a] obra impõe, em determinado momento, o sentimento de estar terminada: impossibilidade de acréscimos, de continuação” (BARTHES, 2005, p. 140).

Outro problema diz respeito aos textos dispersos, publicados em antologias por casas editoriais distintas e que, quando de sua mudança para uma nova editora, ficariam de fora de sua obra completa. Talvez para dar conta disso, foi lançado, no fim de 2012, *Um coração ardente*, volume em que estão enfeixados contos de dois tipos: aqueles que estavam sendo publicados em antologias de outras casas editoriais; aqueles que tinham sido banidos, e agora voltaram à cena.

Dos dez contos presentes no livro, três deles parecem trair o cânone até então construído, dando-nos uma ideia da multiplicidade da obra lygiana, mas não lhe acrescentando em qualidade, apesar de terem sofrido uma revisão para essa nova publicação. Dizemos isso por eles trazerem características que a *autora*, em suas revisões, procurou banir de sua obra; características a que já nos referimos, como um tom melodramático, grandiloquente ou bastante vocativo. São eles: “Um coração ardente”, “As cartas”, “A estrela branca”. Os dois primeiros, publicados pela primeira vez em *Histórias do desencontro* (1958); o último, em *O cacto vermelho* (1949). Além deles, há também o conto “O dedo”, — esse conto foi publicado primeiramente na segunda edição de *O jardim selvagem* (1974); de-

pois, em *Filhos pródigos* (1978). Em *A estrutura da bolha de sabão* (1991 e edições subsequentes), ele já não apareceu, retornando em *Um coração ardente* (2012).

Os textos acima, com exceção de “As cartas”, podiam, até a publicação da obra da autora pela Editora Rocco, ser encontrados na coletânea *Mistérios* (1981), que não faz parte da obra lançada pela Companhia das Letras. Mas, é importante frisarmos que esse livro (*Mistérios*) não foi uma antologia feita pela própria autora, mas uma edição brasileira de uma publicação lançada na Alemanha com textos seus que tangenciam o sobrenatural ou estados próximos a ele, contos eivados do estranhamento, incluindo aí textos antes renegados pela autora, textos não presentes nos livros vivos⁴³.

Com isso, cremos que *Um coração ardente*, se buscando dar conta de textos dispersos, teria sido mais “feliz” se apenas atendo-se aos contos dessa natureza, não trazendo os textos acima citados, mas incluindo outros que foram “esquecidos”: “O muro”⁴⁴, “O tesouro”⁴⁵, “Negra jogada amarela”⁴⁶. O primeiro, a narração de um retorno à infância feita por um moribundo; o segundo, uma modelar narrativa de iniciação, com um protagonista infantil cuja história nada fica a dever a dois grandes contos dessa autora a respeito desse período da vida: “O menino” e “O segredo”; o terceiro, novamente um conto sobre a infância, em que um jogo de amarelinha aparece como representação condensada da vida — para nós, esse é um dos contos mais sutis de Lygia Fagundes Telles, e cujo desfecho traduz foneticamente o estado psíquico da narradora-protagonista:

Espera – eu me surpreendo dizendo e sinto de novo minha cara amarela diante dos números encaroados, desafiantes, abertos na minha frente. Espera – eu repito fazendo o gesto convencionado, pedindo tempo ao armazém T no ar. Tomo fôlego. Aperto a pedra na mão. E concentrada, aos trancos me atiro na trilha dos quadrados (TELLES, 1981, p.116)

Fossem escolhidos esses três contos, o livro teria dado continuidade a um rigoroso cânone que se iniciou decisivamente com a publicação do volume *Antes do baile verde*. Por isso, podemos concordar com D.H.Lawrence, quando diz, em "The Spirit of Place": “[n]ever

⁴³ “Livro vivo” é como Lygia Fagundes Telles refere-se aos que estão sendo publicados, em contraste com os “livros mortos”, os não mais editados.

⁴⁴ Lançado primeiramente na antologia coletiva *Lições de casa: exercício de imaginação* (Cultura, 1978) e depois publicado em *Mistérios* (Nova Fronteira, 1981, e Rocco, 1998)

⁴⁵ Publicado nas duas edições de *O jardim selvagem* (Martins, 1965, e Livraria José Olympio Editora/Editora Civilização Brasileira/Editora Três 1974).

⁴⁶ Primeiramente publicado na antologia coletiva *Criança brinca, não brinca?* (Cultura, 1979). Depois, presente em *Mistérios* (Nova Fronteira, 1981, e Rocco, 1998).

trust the artist. Trust the tale. The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it”⁴⁷.

2.5 A obra

2.5.1 Siglas das obras⁴⁸

1. Livros originais da autora (contos):

PS	<i>Porão e sobrado</i>	1938
PV	<i>Praia viva</i>	1944
CV	<i>O cacto vermelho</i>	1949
HD	<i>Histórias do desencontro</i>	1958
HE	<i>Histórias escolhidas</i>	1961
JS1	<i>O jardim selvagem</i>	1965
JS2	<i>O jardim selvagem</i>	1973
ABV1⁴⁹	<i>Antes do baile verde</i>	1970
ABV2	<i>Antes do baile verde</i>	1971
ABV3	<i>Antes do baile verde</i>	1983
ABV4	<i>Antes do baile verde</i>	1986
ABV5	<i>Antes do baile verde</i>	1999
ABV6	<i>Antes do baile verde</i>	2009
SR1⁵⁰	<i>Seminário dos ratos</i>	1977
SR2	<i>Seminário dos ratos</i>	2009
FP	<i>Filhos pródigos</i>	1978
M	<i>Mistérios</i>	1981
EBS	<i>A estrutura da bolha de sabão</i>	1991
NEME	<i>A noite escura e mais eu</i>	1995
CA	<i>Um coração ardente</i>	2012

2. Livros originais da autora (linha memorialista)⁵¹:

DA	<i>A disciplina do amor</i>	1980
IM	<i>Invenção e memória</i>	2000
DAC	<i>Durante aquele estranho chá</i>	2002
CN	<i>Conspiração de nuvens</i>	2007

⁴⁷ Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LAWRENCE/dhlch01.htm>> . Acesso em 07.Jun.2013. Tradução: “Nunca confie no artista. Confie na estória. A função adequada de um crítico é salvar a estória do artista que a criou”.

⁴⁸ Aqui, tomamos como base a correspondência de títulos e siglas sugerida por Silva (Silva, A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles, 1985, p. 275–7). Nas tabelas, colocamos os anos das primeiras edições de cada obra.

⁴⁹ Numeramos as edições de *Antes do baile verde* por conta das migrações de casas editoriais, quando aconteceram algumas revisões nos contos ou na apresentação geral do livro.

⁵⁰ Em *Seminário dos ratos*, colocamos duas numerações por causa de sua última edição ter um conto a menos em relação às edições anteriores.

⁵¹ Atentamos o para o fato de alguns desses títulos adotarem visivelmente a fronteira entre memória e ficção.

PC	<i>Passaporte para a China</i>	2011
-----------	---------------------------------------	-------------

3. Livros originais da autora (romances):

CP⁵²	<i>Ciranda de pedra</i>	1954
VA⁵³	<i>Verão no aquário</i>	1963
AM⁵⁴	<i>As meninas</i>	1973
HN	<i>As horas nuas</i>	1989

4. Antologias organizadas pela própria autora:

MCP	<i>Meus contos preferidos</i>	2004
MCE	<i>Meus contos esquecidos</i>	2005
HM	<i>Histórias de mistério</i>	2002
OS	<i>O segredo e outras histórias de descoberta</i>	2012

⁵² Assim como os livros de contos, também o romance *Ciranda de pedra* sofreu revisões durante sua trajetória. Um fato interessante foi quando de sua primeirapublicação em Portugal, por causa da “tradução” feita no romance para o léxico lusitano.

⁵³ O romance *Verão no aquário*, durante sua trajetória, sofreu diversas revisões, sendo a última quando de sua última edição, para a Companhia das Letras.

⁵⁴ Na última edição de *As meninas*, a autora incluiu um trecho inexistente nas edições anteriores.

3 O LIVRO: BIOGRAFIA, CARACTERÍSTICAS, TESTEMUNHOS

3.1 A biografia de uma obra

O livro *Antes do baile verde* foi publicado pela primeira vez em 1970, pelas Edições Bloch. Nessa primeira edição, enfeixavam-se dezesseis contos, dispostos em ordem cronológica decrescente, indo dos textos mais recentes (1969) aos mais antigos (1948). Alguns deles (a minoria) eram inéditos; os outros já haviam sido publicados em outros livros. Dessa primeira edição, não constam os textos pertencentes à “Trilogia da Confissão”, contos premiados no I Concurso Nacional de Contos, promovido pela Fundação Educacional do Estado do Paraná (FUNDEPAR), e publicados em um volume juntamente com os textos premiados de outros autores⁵⁵. Formam a trilogia os textos “Verde lagarto amarelo”, “Apenas um saxofone” e “Helga”, contos que só iriam constar de *ABV* a partir da segunda edição, agora pela Livraria José Olympio Editora (1971). Também não consta dessa primeira edição o conto “Um chá bem forte e três xícaras”, publicado em *O jardim selvagem*, e que só viria a constar de *ABV* em sua segunda edição. Interessante considerar que na edição portuguesa do livro, lançada em 1971, pela editora Livros do Brasil, os contos da Trilogia da confissão já estavam presentes, antecipando em Portugal o volume que seria meses depois lançado no Brasil.

A estrutura do livro, indo do mais recente ao mais antigo, não apenas nos dá a cronologia dos textos, mas serve para apontar a trajetória da autora, o que foi bem observado por Antonio Dimas:

[...] a posição inarredável do primeiro e do último conto do livro, “Os Objetos” e “O Menino”, verdadeiros pórticos de entrada na ficção de Lygia. Se quisermos nos acercar mais dessa literatura, esse é um detalhe que não deve ser menosprezado, ainda que externo à fatura textual.

⁵⁵ O concurso da Fundepar foi o maior realizado no País até então, e a ele concorreram mais de mil candidatos. Os contos premiados nesse concurso foram publicados pelas Edições Bloch em 1968, sob o título *Os 18 melhores contos do Brasil*, com os seguintes autores: Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Jurandir Ferreira, Flávio José Cardozo, Ignácio de Loyola (à época, ainda não assinando Ignácio de Loyola Brandão), Luiz Vilela. A comissão julgadora foi formada por Leo Gilson Ribeiro, Bento Munhoz da Rocha Neto, Rubem Braga, Fausto Cunha e Temístocles Linhares (que assinou o prefácio do livro). Em texto da contracapa, a importância da contística de LFT é citada, quando se pergunta: “De fato, que coletânea poderia deixar de lado, se pretendesse indicar o que há de mais altamente qualificado em nosso conto contemporâneo, os nomes de Dalton Trevisan e Lygia Fagundes Telles?”. No prefácio, Linhares fala de LFT, de “seu polimorfismo, a capacidade de mudar de tom de um conto para outro” (p. 16).

Apesar das alterações editoriais ao longo do tempo, parece sintomático que esses dois contos permaneçam firmes em suas posições, como que atestando, guarnecedo e balizando as linhas mestras da prosa de Lygia. Igual a dois leões de chácara protegendo a entrada e saída de *Antes do baile verde*, “Os Objetos” e “O Menino” funcionam como referências da versatilidade temática e técnica da contista, além de demarcarem um arco cronológico. Separados por cerca de vinte anos, pois que um é de 1949 e o outro é de 1970, esses dois contos carregam em si um mostruário dos traços técnicos e temáticos que organizam esse universo narrativo, feito mais de contos que de romances. Uma leitura vagarosa de ambos, fachos que iluminam a ficção de Lygia Fagundes Telles, permite-nos algumas Observações, extensivas aos demais contos seus. (DIMAS, 2009, p. 188–9).

São estes os títulos presentes na primeira edição, designando-se no sumário do livro os anos em que foram publicados pela primeira vez: “Os objetos”, “O moço do saxofone”, “Antes do baile verde”, A caçada”, A chave”, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “A janela” (1965-1969); “Natal na barca”, “A ceia”, “Venha ver o pôr do sol”, “Eu era mudo e só”, “As pérolas” (1958); “O menino”, “Os mortos”, “A confissão de Leontina”, “Olho de vidro” (1949).

Os contos “Os objetos” e “O moço do saxofone” apareceram pela primeira vez nessa primeira edição de *Antes do baile verde*. Os outros, do ano de 1965, apareceram em *O jardim selvagem*. Os de 1958 são do livro *Histórias do desencontro*. Os do ano de 1949 apareceram primeiramente no livro *O cacto vermelho* — esses contos, os mais antigos, sofrerão grande interferência da autora, seja por conta de sua revisão, seja pela ausência deles em edições posteriores desse mesmo livro. “A confissão de Leontina” estará presente apenas nessa edição, mas reaparecerá depois, em 1978, no volume *Filhos pródigos* (1978), mais tarde rebatizado como *A estrutura da bolha de sabão* (1991)⁵⁶ — no entanto, reaparecerá bastante modificado. “Os mortos” e “Olho de vidro” permanecerão até a oitava edição do livro, pela José Olympio (1983). Essa é a última vez em que, no sumário da obra, estão designados os anos de suas primeiras publicações; a partir da nona edição, agora pela Editora Nova Fronteira (1986), desaparecem as referências cronológicas, sendo mantida no entanto a mesma ordem de entrada dos títulos.

Após ser editado pela Nova Fronteira, *Antes do baile verde* saiu ainda pela Editora Rocco e pela Companhia das Letras, casa editorial que atualmente publica, com um projeto editorial particularizado, a obra completa da autora.

⁵⁶*Filhos pródigos*: Editora Livraria Cultura. *A estrutura da bolha de sabão*: Editora Nova Fronteira e editoras subsequentes.

Havendo no livro textos publicados em diferentes momentos da carreira da autora, pode-se falar da natureza palimpsesta desse livro, como já citamos anteriormente ao falar das revisões feitas por LFT: “diferentes camadas cronológicas. [...] Isto permite pensar que cada uma das camadas cronológicas [...] estabelece relações com contextos que não são os mesmos para todas as camadas”, como disse Guimarães a respeito da obra poética de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 904). Isso também nos permite ver a presença de uma camada inalterada em todos eles; justamente aquela que carrega consigo a assinatura autoral, seja pela eleição dos temas, seja pela recorrência lexical ou de outra natureza. Os textos mais recentes diferem dos primeiros, mas aprofundam-nos, em vez de contradizê-los. E os antigos, revisados, aproximam-se de parecerem contemporâneos dos mais novos.

3.2 Um nome totalizante e sinalizador da morte

Hélio Pólvora, em *Itinerários do conto* (2002), chama a atenção do leitor para a reiterada presença da morte nos textos lygianos:

Um dos temas mais caros [...] à obra de Lygia Fagundes Telles é a morte — ora sutil, sob a forma de sombra, ora desvelada. (p. 112).

[...] uma de suas imagens constantes, o jardim selvagem (ela tem um volume de contos com esse título) como sendo o que os parapsicólogos denominam de túnel da morte. (p. 112).

O jardim selvagem de Lygia Fagundes Telles, onde ela procura sondar o insondável coração humano. (p. 115).

Também nos nomes de seus livros a morte está presente. Mas, antes de falarmos dessa presença em particular, tratemos dos títulos, que podem ser divididos em dois tipos: aquele que toma emprestado o nome de um dos contos que compõem a obra; aquele que não se vale desse expediente. No segundo tipo, temos *Histórias do desencontro*, *Histórias escolhidas*, *Filhos pródigos*, *A noite escura e mais eu* — todos procurando dar uma ideia de conjunto aos textos ali enfeixados: dois, com títulos relacionados a uma natureza antologizante do livro; os outros, relacionados a um aspecto temático homogeneizador.

Ao escolher como título do livro o nome de um conto ali presente (*O jardim selvagem*, *Antes do baile verde*, *Seminário dos ratos*, *A estrutura da bolha de sabão*), assume-se o risco de lançar sobre esse texto a responsabilidade de ponta-de-lança, ou a de que seu nome seja representativo do conjunto. Tomando o caso de *Seminário dos ratos*, o nome

carrega o tipo de estranhamento presente no livro, na quase totalidade de suas histórias, além de evocar haver nas histórias do livro o que sói ser escondido, à espreita, aguardando uma oportunidade para vir à tona — no mais das vezes, algo desagradável, como “os ratos”. Em *A estrutura da bolha de sabão*, temos a fragilidade das relações humanas presentes nos contos ali enfeixados; característica, aliás, de toda a produção lygiana.

A ficcionista explora obstinadamente o desencontro das personagens, expõe a face dramática das fraquezas humanas, veda os caminhos de redenção. E quando a intensidade da situação esgota a capacidade de resistência, o mundo transfunde-se em mistério. [...]. As personagens de Lygia Fagundes Telles estão sempre em conflito, não se entendem nunca. Mesmo porque o relato de uma vida em harmonia seria a morte da ficcionista, que se alimenta de situações extremas de incompatibilidade. (LUCAS, 1971, p. 9-14).

Dos dezoito contos de *Antes do baile verde*, sete vêm de *O jardim selvagem* — dois livros cujos títulos são títulos de contos e têm a qualidade de serem representativos não apenas desses livros em particular, mas da obra da autora como um todo.

Na primeira orelha da primeira edição de *O jardim selvagem* (1965), Arnaldo Mendes, em um texto de apresentação, aponta para isso:

Jardim selvagem já é em si um título definidor. Mais do que o presente volume, define toda a ficção de Lygia Fagundes Telles onde se entrechocam os contrastes, colidem os valores, se exacerbam os contraditórios. Pois se há um jardim, pressupondo requintes amaneirados de ornamentação — uma geométrica vitória sobre a natureza, o homem dentro das convenções do bom comportamento —, há também toda a periculosidade da selva na sua força própria, a malignidade humana assomando nas frestas impoliciadas de seu ser e seu agir. Nesta batalha de *ego* e *id*, nesta simultânea afirmação de valor e de seu correspondente desvalor, nesta macabra dança [grifo nosso] onde se alternam antagonismos latentes, nesta ambiguidade trágica, enfim, movem-se os personagens deste livro. Soprados não por uma grandiloquente força criadora, capaz de os dotar de ímpetos heróicos ou épicos, mas observados e impelidos por correntes abismais e demoníacas, surpreendidos em seus quotidianos problemas. É esta aguda capacidade de análise psicológica a viga mestra da estrutura novelística de L&gja [sic] Fagundes Telles.

A capa dessa edição, composta por Carmélio Cruz, dialoga com o mundo lygiano: com fundo branco, ocupa a faixa inferior a identificação do livro: LYGIA FAGUNDES TELLES (em preto) / O JARDIM SELVAGEM (em verde) / MARTIN (em preto). Ocupando a parte restante, uma ilustração com fundo ora lilás ora branco, desenhando um jardim em verde e cinza, com folhas, galhos, e uma espécie de tronco que, no alto da página e no meio, forma uma espécie de frontispício. No lado esquerdo, ao alto, sobre um dos galhos desse

tronco, um camaleão. Na parte inferior direita da ilustração, uma serpente com a língua bifurcada de fora, em posição de bote.

Essa capa bem ilustra qualidades dos textos de LFT, tais quais a ambiguidade das personagens e das situações, e sua violência; e também, qualidades da autora, como a de conseguir mudar de pele a cada conto e a de penetrar nos ambientes mais insondáveis do humano. Camaleão e serpente.

Tocando em questões semelhantes às levantadas acima por Arnaldo Mendes, Ronaldes de Melo e Souza corrobora suas afirmações, em seu estudo introdutório, ao analisar os textos presentes na antologia *10 contos escolhidos*⁵⁷. Desse estudo, retiramos o longo excerto abaixo:

O conto de Lygia Fagundes Telles é a representação do mundo submetido ao sortilégio da morte. Por isso, o que é representado, em cada um destes “10 Contos Escolhidos”, adquire o seu verdadeiro sentido somente quando o reconhecemos como a cifra obscura de uma vida que não subsiste, senão porque a morte existe. De tal modo, e com tamanha intensidade, que, ao fim e ao cabo, não nos resta senão verificar que o drama da vida é a trama da morte. Com efeito, a existência humana, em sua totalidade, se nos apresenta continuamente em ritmo de transe, mobilizada e capturada pelo noturno regime de fascinação da estranha potência de nadificação. Tudo converge e coincide no drama agônico de uma vida que não cessa de morrer, de uma morte que insiste e persiste em neutralizar e dissolver as normas do dia nas caldeiras passionais de uma noite antiquíssima.

No perigo deste mundo em trânsito, em que a morte é caçadora, e todos os seres são caçados, os personagens se definem e classificam de acordo com a função que desempenham no drama da vida estrangulada pela solidão, pelo silêncio e pela treva. Por um lado, apresentam-se os estratégistas da vida, que protagonizam os contos intitulados “Antes do baile verde” e “O jardim selvagem”. Trata-se de personagens que privilegiam o direito da vida em contraposição à lei da morte, e que, sobretudo, suscitam e promovem a decisão de viver a vida através de uma deliberada despoticiação da morte. Por outro lado, comparecem os apologistas da morte, que, a exemplo do Ricardo de “Venha ver o pôr do sol”, não somente exaltam o fascínio da morte, mas também postulam e advogam a nadificação absoluta como princípio estético e fundamental e, portanto, como a catarse definitiva da convulsão do sentimento humano, provocada pela compaixão e pelo terror.

[...]

[...] Na verdade, a personagem fundamental destes contos é a morte com os seus inenarráveis raptos e com as suas capturas inomináveis. Inicialmente, porque a morte é a caçadora da vida (“A caçada”). Em seguida, porque a dissonância da morte destrói a consonância e a musicalidade da vida (“Apenas um saxofone”). Finalmente porque a aparência da vida e a aparição da morte mutuamente se implicam (“Natal na barca”) e também porque o poder erótico da união igualmente efetiva o processo tanático da

⁵⁷ O conto de Lygia Fagundes Telles. In *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte, 1984. p. 23-32. Col. 10, v. 11. Contos enfeixados nesse volume: “Antes do baile verde”, “Natal na barca”, Venha ver o pôr do sol”, “O jardim selvagem”, As pérolas”, “A caçada”, “Apenas um saxofone”, “O noivo”, “Noturno amarelo”, “As formigas”.

separação (“As pérolas”) e, sobretudo, porque o amor da vida ou a vida do amor se resolve sempre no tema para a elegia de um amou ou de uma vida que poderia ter sido, e que não foi, que não é, e que nunca será [...]. Em suma, os contos de Lygia Fagundes Telles são variações ou modulações do tema elegíaco da vida que amadurece a morte dentro de si mesma [grifo nosso].

Uma “dança macabra” em que a “vida amadurece a morte dentro de si mesma”. Essa frase serve muitíssimo para ilustrar o que é a contística de Lygia Fagundes Telles e o que é, especificamente, o título *Antes do baile verde*. Para além de ele nos dizer do conto em que uma jovem se prepara para ir a um baile de carnaval, deixando sozinho em casa o seu pai moribundo, e para além de nos dar o flagrante dos momentos que antecedem sua ida ao baile, ele já nos dá o próprio baile.

Diversas vezes, em manifestações artísticas várias, a vida foi representada como uma dança: Pietre Brueghel e Nicolas Poussin, por exemplo, já o fizeram. Uma obra de Brueghel chegou inclusive a ilustrar uma edição de *Antes do baile verde*, quando de sua publicação pela Editora Rocco, em 1999. De Poussin, podemos nos lembrar da célebre obra *A música para a dança do tempo*, representação alegórica da pessoa perseguiendo apolineamente um objetivo.

Se considerarmos o simbolismo da cor verde, e em especial a sua recorrência na obra de LFT, perceberemos que o baile não será, para Tatísa, protagonista do conto homônimo, um lugar de diversão, afinal, foi-nos dado o momento de “antes do baile verde” — novamente, a cor recorrente e a significação que ela toma no mundo simbólico de Lygia Fagundes Telles. “E, de vazio em vazio, caminham os demais personagens dos contos de *Antes do baile verde*, apesar da falsa promessa de festa que o título encerra” (Dimas, 2009, p. 194). Se considerarmos o título como nomeação do conjunto de contos e como representação da obra dessa autora, saberemos que em seus textos nós temos flagrantes que nos dão personagens em situações a partir das quais suas vidas não serão mais as mesmas, e essa mudança em seus rumos apontará para uma situação de queda, de piora em relação ao estado anterior. O baile verde é, na ficção de Lygia Fagundes Telles, a vida e, mais propriamente, a vida no dia ou no momento seguinte àquele em que suas personagens são flagradas por nós. O que nos é dado nos contos de Lygia Fagundes Telles é justamente o instante de antes dessa queda ou o seu instante imediato.

3.3 Testemunhos ou a tradição de uma obra

A tradição impressa do livro *Antes do baile verde* liga-se a cinco casas editoriais⁵⁸: Edições Bloch (1970)⁵⁹, Livraria José Olympio Editora, Editora Nova Fronteira, Editora Rocco, Companhia das Letras. Na José Olympio, a primeira publicação (2^a edição da obra) foi realizada em parceria com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e fez parte da Coleção Sagarana, que trazia livros de autores nacionais e estrangeiros⁶⁰. Eis o texto de divulgação da coleção, colocado à frente da lista de seus volumes publicados:

Coleção Sagarana
 Grandes sucessos populares e Literários
 Uma série variada, de feição gráfica moderna e formato cômodo, reunindo livros escolhidos da Literatura Brasileira e Estrangeira (precedidos de notas biobibliográficas e estudos críticos). — Livros de todos os gêneros. Uma coleção organizada para
 Distrair e Instruir.

O livro de Lygia Fagundes Telles é o 87º volume da coleção. Antes, em 1971, a mesma editora já havia publicado textos seus na coleção Seleta, que trazia trechos e textos integrais de diversos autores nacionais, comentados por especialistas — no caso de LFT, os textos tiveram comentários de Nelly Novaes Coelho.

Buscando uma melhor aproximação de como eram essas edições, fazemos uma transcrição diplomática de suas folhas de rosto, demais páginas introdutórias e colofão⁶¹. São transcritas aqui as primeiras edições em cada uma das casas editoriais, pois a obra, em cada uma dessas casas, teve inúmeras reedições. Há uma exceção apenas no caso da Livraria José Olympio Editora, em que nos valemos de sua primeira e última edições (2^a e 8^a edições do livro), por conta das alterações presentes no número de contos.

⁵⁸ Não consideramos aqui publicações pertencentes a coleções a serem vendidas em bancas de revistas ou pertencentes a clubes de leitores, como o Círculo do Livro, pois tais edições reproduzem o texto da última edição vigente, sem passar por revisão da autora. Exceção a isso é o caso da segunda edição de *O jardim selvagem*, em que há mudanças significativas entre a primeira e a última edição.

⁵⁹ Coleção Estória.

⁶⁰ O primeiro título da coleção é justamente o livro homônimo de João Guimarães Rosa.

⁶¹ Para não haver um excesso de formatos na apresentação dessas partes, optamos por não usar o versalete. Faremos a distinção apenas entre maiúsculas, minúsculas, itálico e negrito. Diversas vezes, há, nos originais das partes aqui transcritas, o uso do versalete, além dos outros modos acima — mas, mesmo palavras em versalete são, vez ou outra, contrastadas com outras no mesmo formato, porém em fonte maior. Ou seja: utilizaremos palavras inteiramente em maiúsculas quando elas estiverem representando as palavras colocadas em destaque; palavras em versalete serão transcritas aqui no modo comum, letras minúsculas com iniciais maiúsculas, quando necessário. O uso da barra (/) quando da descrição de elementos dos livros refere-se a não estarem eles numa mesma linha. No caso dos textos aparecidos na descrição desses mesmos elementos, usa-se o sinal [§] para assinalar mudança de parágrafo.

3.3.1 Edições Bloch

1^a edição.

Folha de rosto: Lygia Fagundes Telles / ANTES DO / BAILE VERDE / [logomarca da casa editorial] / Edições Bloch

Falsa folha de rosto: ANTES DO / BAILE VERDE

Verso da falsa folha de rosto: DA AUTORA: / *Praia viva*, contos, 1944. / *O cacto vermelho*, contos, Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras, 1949 / *Ciranda de pedra*, romance, 1955 [sic]⁶². / *Histórias do desencontro*, Prêmio do Instituto Nacional do Livro, 1958. / *Histórias escolhidas*, Prêmio Boa Leitura, 1961. / *Os sete pecados capitais* (A Preguiça), 1964⁶³. / *O jardim selvagem*, Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, 1965. / *Verão no aquário*, romance, 1963. / “Trilogia da confissão”, in *Os 18 melhores contos do Brasil*, Edições Bloch, 1968.

P. 7: Para meu filho / Goffredo

O texto se inicia na p. 17.

Colofão: Impresso e editado por / BLOCH EDITORES S. A. / Rua Frei Caneca, 511 / Rio de janeiro - Brasil

Capa: tomando os 2/3 inferiores, uma ilustração abstrata retangular, evocando possivelmente um jardim, com as seguintes cores: branco, azul claro, verde e verde-musgo. Na faixa superior restante, sobre um fundo branco, o título da obra todo em maiúsculas e em cor vermelha; abaixo do título, em fonte menor, o nome da autora em cor azul: ANTES / DO / BAILE VERDE / LYGIA FAGUNDES TELLES. No ângulo superior direito, a logomarca da editora, uma flor vazada na cor azul da mesma tonalidade do nome da autora.

Contracapa: em fundo branco, na parte superior, o título do livro e o nome da autora nas mesmas cores usadas na capa: ANTES DO / BAILE VERDE / LYGIA FAGUNDES TELLES. Sob eles, um texto de apresentação do livro, que se inicia assim: “Uma história de carnaval brasileiro, *Avant le Bal Vert*, valeu a Lygia Fagundes Telles o Grande Prêmio Internacional feminino Para Estrangeiros em Língua Francesa, num concurso realizado em Cannes, em 1969”⁶⁴. No restante dessa apresentação, faz-se referência às revisões dos textos: “Ao conto vencedor ela acrescentou outros, novos, e alguns de fases anteriores, especialmente reescritos para a presente edição”.

⁶² A primeira edição de *Ciranda de pedra* é de 1954, pela editora O cruzeiro.

⁶³ O conto de Lygia Fagundes Telles para essa antologia é “Gaby”, que seria mais tarde reeditado na segunda edição de *O jardim selvagem* (1973), em *Filhos Pródigos* e em *A estrutura da bolha de sabão*.

⁶⁴ O conto de Lygia Fagundes Telles concorreu com 360 textos de 21 países.

3.3.2 Livraria José Olympio Editora/MEC

2^a edição.

Folha de rosto: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora / apresenta na / [logomarca da coleção] / ANTES / DO BAILE / VERDE / contos / de / LYGIA / FAGUNDES TELLES / 2^a edição, / revista e aumentada / [logomarca da casa editorial] / em convênio com o / INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO / MEC / RIO DE JANEIRO – 1971

Falsa folha de rosto: ANTES / DO BAILE / VERDE

Verso da falsa folha de rosto: [logomarca da coleção] / ANTES DO / BAILE VERDE / Volume / nº 87 / OBRAS DE / LYGIA FAGUNDES TELLES / *Praia viva*, contos, 1944. / *O cacto vermelho*, contos, Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras, 1949. / *Ciranda de pedra*, romance, 1954. / *Histórias do desencontro*, Prêmio do Instituto Nacional do Livro, 1958. / *Histórias escolhidas*, Prêmio Boa Leitura, 1961. / *Os sete pecados capitais* (A Preguiça), 1964. / *Verão no aquário*, romance, 1963. / *O jardim selvagem*, Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, 1965. / “Trilogia da confissão”, in *Os 18 melhores contos do Brasil*, I Concurso Nacional de Contos, Governo do Paraná, 1969 [sic]⁶⁵. / *Seleta*, contos, 1971⁶⁶.

P. xi: Para meu filho / Goffredo

O texto se inicia na p. 03.

Colofão: [logomarca da editora] / ESTE LIVRO / foi confeccionado nas oficinas do / EST. GRÁFICO BORSOI S.A., IND. E COMÉRCIO / na Rua Francisco Manuel, 51/55 (Benfica), para a / LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S. A., / na Rua Marquês de Olinda, 12 (Botafogo), Rio, / em novembro de 1971. / — ano do 5.^º centenário do nascimento de / ALBRECHT DÜRER (* 21-5-1471 † 6-4-1528) / — do bicentenário de nascimento de / WALTER SCOTT (* 15-8-1771 † 21-9-1832) / — do 150.^º aniversário do nascimento de / BAUDELAIRE (* 9-4-1821 † 31-8-1867) / FLAUBERT (* 12-12-1821 † 6-5-1880) / DOSTOIÉVSKI (* 30-10-1821 † 8-5-1880) / — do centenário da publicação de / A DESCENDÊNCIA DO HOMEM de CH. DARWIN / e de OS DEMÔNIOS de DOSTOIÉVSKI / — do centenário de nascimento de / PAUL VALÉRY (* 30-10-1871 † 18-

⁶⁵ A edição é de 1968.

⁶⁶ Nessa edição, o verso da falsa folha de rosto (e as três páginas seguintes) traz informações sobre a coleção Sagarana, com a listagem dos títulos da coleção, com informações sobre o número do volume dentro da coleção, autores das obras e tradutores (quando obras estrangeiras), além de possíveis ilustradores. Aqui, levamos em consideração como verso da falsa folha de rosto a que vem imediatamente após essa listagem da coleção, que traz informações sobre obras da autora.

11-1922) / e da morte de / CASTRO ALVES (* 14-3-1847 † 6-7-1871) / — e 40.º ano da fundação / desta casa de livros. / [ilustração do prédio da casa editorial; ao lado, selo comemorativo do aniversário, com os seguintes dizeres: Livraria José Olympio Editora. 40.º aniversário]⁶⁷

Capa: capa de Eugênio Hirsch, fundo verde, com desenho em preto do mesmo artista, figurando a personagem Tatifa, do conto que dá título ao livro. Na lateral do desenho, parte inferior, em diagonal, o seguinte, em preto: [logomarca da casa editorial] / Livraria José Olympio / Editora / MEC / [logomarca da coleção Sagarana]. Acima do desenho, também em diagonal, com fonte grande em preto, a tomar toda a largura do livro, o nome da autora: LYGIA / FAGUNDES / TELLES. Em branco, o título da obra, com a primeira parte ao lado do nome Lygia e acima do sobrenome Fagundes; a segunda parte, ao lado do sobrenome Telles e abaixo do Fagundes: ANTES DO BAILE / VERDE.

Contracapa: Em verde, com logomarcas da casa editorial e de duas empresas subsidiárias recém criadas: Didacta e Encine. Fotografia da casa editorial. Textos a respeito das empresas. Na base, o preço do livro: Cr\$ 9,00. Abaixo dele, o seguinte texto: “O preço deste livro, CR\$ 9,00, só se tornou possível devido à participação do INL/MEC que, em regime de co-edição, permitiu aumento na tiragem e consequente redução do custo industrial”.

3.3.3 Livraria José Olympio Editora

8^a edição.

Folha de rosto: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora / apresenta na / [logomarca da coleção] / ANTES / DO BAILE / VERDE / contos / de / LYGIA / FAGUNDES TELLES / 8^a edição, / [logomarca da casa editorial] / RIO DE JANEIRO – 1983

Falsa folha de rosto: ANTES / DO BAILE / VERDE

Verso da falsa folha de rosto: [Ø]

P. v: Para meu filho / Goffredo

O texto se inicia na p. 03.

Colofão: Este livro foi confeccionado nas oficinas da / IMPRENSA METODISTA / Av. Senador Vergueiro. 1.301 – São Bernardo do Campo – SP / para a / LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S. A. / em julho de 1983 / [logomarca da editora] / CÓD. JO: 01349 /

⁶⁷ Colocar datas comemorativas no colofão de seus livros é uma marca dessa casa editorial, aparecendo na maioria de suas publicações.

RJ: Rua Marquês de Olinda, 12, RIO DE JANEIRO / SP: Rua dos Gusmões. 100, SÃO PAULO / MG: Rua Carijós, 244 – Edifício Walmap, BELO HORIZONTE

Capa: capa de Eugênio Hirsch, fundo branco, com desenho do mesmo artista, na parte inferior central, em preto e verde, figurando um casal abraçado. Ao lado direito do desenho em preto: 8^a EDIÇÃO. Na base, sob o desenho, e na mesma linha: [logomarca da coleção Sagarana] [logomarca da casa editorial] LIVRARIA JOSÉ OLÍMPIO EDITORA. Acima do desenho, em verde e em fonte grande, no centro e tomado toda a largura da capa: ANTES DO / BAILE VERDE. No topo da capa, em preto, a primeira parte tomada a largura do livro e a segunda parte centralizada: LYGIA FAGUNDES / TELLES.

Contracapa: Fundo branco, com dizeres em preto: Tenha em sua biblioteca / estes outros livros de/ **LYGIA FAGUNDES TELLES** / [fotografia da autora] / **AS MENINAS** (13^a ed.) / Romance 3 vezes premiado: / ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS / ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTE / CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO / * / **SEMINÁRIO DOS RATOS** (contos, 3^a ed.) / PRÊMIO PEN CLUBE DO BRASIL / * / **VERÃO NO AQUÁRIO** (romance, 7 ed.) / * / **CIRANDA DE PEDRA** (14^a ed.) / edições da / [logomarca da casa editorial]

3.3.4 Editora Nova Fronteira

9^a edição.

Folha de rosto: LYGIA FAGUNDES TELLES / ANTES DO / BAILE VERDE / CONTOS / 9 edição / [logomarca da casa editorial] / EDITORA / NOVA / FRONTEIRA

Falsa folha de rosto: ANTES DO BAILE VERDE

Verso da falsa folha de rosto: [Ø]

P. v: Para meu filho / Goffredo

O texto se inicia na p. 11.

Colofão: ESTA OBRA FOI COMPOSTA PELA / LINOLIVRO S/C COMPOSIÇÕES GRÁFI- / CAS LTDA. E IMPRESSA NA EDITORA / VOZES LTDA., PARA A EDITORA NOVA / FRONTEIRA S.A., EM JANEIRO DE MIL / NOVECENTOS E OITENTA E SEIS. / [traço horizontal tomado toda a largura do texto abaixo] / *Não encontrando este livro nas livrarias, pedir pelo Reembolso Postal à / EDITORA NOVA FRONTEIRA S.A. – RUA MARIA ANGÉLICA, 168 - / Lagoa – CEP 22.461 – Rio de Janeiro*

Capa: capa de Victor Burton, fundo branco, com reprodução em oval de uma pintura colorida sem informação da autoria no interior do livro (pintura representando um baile, com um casal em primeiro plano); uma faixa corta a capa horizontalmente, passando por trás do quadro, com

motivos retos, formando diagonais que se cruzam (em lilás), e curvos (em rosa), um deles simulando corola de flor. No lado inferior direito da figura: 9^a EDIÇÃO. Sob a figura, centralizado, em rosa: *Antes do / baile Verde*. Sob o título, em preto e ladeado por linhas horizontais: Contos. Na ponta inferior direita, em negro: [logomarca da casa editorial] / EDITORA / NOVA / FRONTEIRA. Acima da figura, centralizado, em preto: *Lygia / Fagundes / Telles*.

Contracapa: Fundo branco, com dizeres em preto: [fotografia da autora em preto e branco, por Ana Vitória Mussi, conforme indicado na segunda orelha do livro] / *Onde, meu Deus? Onde agora? Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba. trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate — trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele estava vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone. / “Apenas um saxofone”* / [logomarca da editora] / EDITORA / NOVA / FRONTEIRA / [faixa horizontal na largura da logomarca] / SEMPRE / UM BOM / LIVRO

3.3.5 Editora Rocco

Folha de rosto: Lygia Fagundes Telles / ANTES DO / BAILE VERDE / Contos / Rocco

Falsa folha de rosto: ANTES DO / BAILE VERDE

Verso da falsa folha de rosto: LIVROS PUBLICADOS PELA EDITORA ROCCO / *Ciranda de pedra* (romance, 1954) / *Verão no aquário* (romance, 1963) / *Antes do baile verde* (contos, 1970) / *As meninas* (romance, 1973) / *Seminários dos ratos* (contos, 1977) / *A disciplina do amor* (ficção e memória, 1980) / *Mistérios* (contos, 1981) / *As horas nuas* (romance, 1989) / *A estrutura da bolha de sabão* (contos, 1991) / *A noite escura e mais eu* (contos, 1995) / *Invenção e memória* (ficção e memórias, 2000) / *Durante aquele estranho chá* (ficção e memória, org. Suênio Campos de Lucena, 2002) / *Meus contos preferidos* (antologia de contos, 2004) / *Meus contos esquecidos* (antologia de contos, 2005) / *Histórias de mistério* (coletânea de contos, 2004) / *Conspiração de nuvens* (2007) / PRÊMIOS / Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras (1949) / Instituto Nacional do Livro (1958) / Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, por *Verão no aquário* (1965) / Grande Prêmio Internacional Feminino para Contos Estrangeiros, França (1969) / Guimarães Rosa (1972) / Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, Jabuti e APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, pelo romance *As meninas* (1974) / PEN Clube do Brasil, para o livro de contos *Seminário dos ratos* (1977) / Jabuti e APCA, para *A disciplina do amor* (1980) / II Bienal Nestlé de Literatura Brasileira (1984) / Pedro Nava, Melhor Livro do Ano, para *As horas nuas* (1989) / Jabuti, Biblioteca Nacional e APLUB de Literatura, para *A noite escura e mais eu* / Jabuti e APCA, para *Invenção e memória* (2001) / Prêmio Camões, pelo conjunto da obra, Portugal, Brasil (2005)

P. v: Para meu filho Goffredo

O texto se inicia na p. 11.

Colofão: Este livro foi composto na Editora JPA Ltda., / Av. Brasil, 10.600 – Rio de Janeiro – RJ, / para a Editora Rocco Ltda.

Capa: Projeto gráfico de Miriam Rocha, com fina faixa vertical verde à esquerda (prolongamento da lombada) e um pequeno retângulo também verde no vértice superior direito. Na parte superior, centralizado, em verde: **Lygia / Fagundes / Telles** (sob essa informação, uma fina listra verde horizontal que não toma toda a largura da capa, deixando margens de aproximadamente 2cm em suas laterais). No centro da capa, na cor laranja e estendido, deixando uma margem de apenas 1cm em cada lateral: **Antes do Baile verde**. Sob o título, ocupando um retângulo da mesma largura do título, uma reprodução de uma obra Pietre Brueghel em que se veem campônios numa espécie de baile onde se misturam danças e brigas, misturando-se relações de afeto e conflitos (algo bastante afeito à obra lygiana). Sob a figura, em verde, em fonte especial que é a logomarca da editora: **Rocco**.

Contracapa: Fundo branco, fina faixa vertical verde à direita (prolongamento da lombada) e um pequeno retângulo também verde no vértice superior esquerdo. Tomando a parte superior, um texto de apresentação, em fonte preta, com capítular em verde. Acima (à direita) e abaixo (à esquerda), dialogando graficamente com o texto, dois círculos com reproduções de detalhes da obra de Brueghel reproduzida na capa. Na parte inferior direita, em preto, mas dentro de um retângulo de moldura verde, o código de barras com o ISBN do livro. Eis o texto de apresentação: “É preciso dizer que a crítica em relação a Lygia Fagundes Telles pode não ser definitiva, não por ela cair em qualidade, fato jamais ocorrido, mas por fazer questão de mudar, de renovar-se, cada vez que se lança à feitura de um livro porta-se como se estreasse, como se não trouxesse um lastro de realizações as mais significativas. [§] Nesta coletânea, retrabalha contos a fim de projetar sobre eles o fruto de uma experiência vivida cada dia, cada hora na prática de uma literatura permanentemente em processo. Este é o conceito de renovação da escritora: cria e recria, constante na arte e no artesanato, pois aqui se trata da mais fecunda das insatisfações.” [§] Macedo Miranda⁶⁸

⁶⁸ O tratamento da obra de Lygia Fagundes Telles pela editora Rocco mostrou um certo descaso ou irresponsabilidade por parte dessa casa editorial. Apesar de uma bela edição padronizada de todos os títulos, esse descaso pode ser percebido sob diversos aspectos. Tendo a autora uma carreira já longa e estabelecida, com uma rica fortuna crítica, não houve, nas publicações por essa editora, prefácios, posfácios ou outro modo de se valer dessa fortuna. Nos textos do verso da falsa folha de rosto, as informações são incompletas, ora referindo-se a prêmios recebidos pela autora, ligando-os às obras contempladas, ora apenas citando os prêmios. Na contracapa do romance *Ciranda de pedra*, o texto informa algo de que o leitor, durante a leitura do livro, só ficaria sabendo no fim de sua primeira parte (na metade do livro); um ponto crítico da obra, e que, pela possível vicariedade, geralmente emociona o leitor, pela importância da revelação e pelo fator surpresa: a verdadeira paternidade da protagonista Virgínia. Ou seja, a editora coloca na contracapa um *spoiller* que trai a construção narrativa desse romance, jogando por terra grande parte do engenho empreendido pela escritora, que nos dá um narrador parcialmente onisciente, de modo a só sabermos das coisas através da visão de Virgínia, conhecendo o mundo a partir de seu conhecimento — e desconhecendo-o juntamente com ela. Também em relação a esse romance, quando de sua nova adaptação televisiva (ele fora transformado em uma telenovela, exibida pela Rede Globo de Televisão, em 1981, e voltou a sê-lo em 2010), a editora não aproveitou devidamente esse instante, fazendo apenas um pequeno cartão a ser distribuído nas livrarias e em eventos literários — um cartão reproduzindo a capa do livro e informando sobre a adaptação televisiva. Em relação ao romance *As meninas*, quando do aniversário de 30 anos desse livro, não houve outro tratamento extra que não a divulgação de um folheto comemorativo e um *press-release* superficiais e com erros factuais em relação a esse romance e à obra da

3.3.6 Companhia das Letras

Folha de rosto: Lygia / Fagundes / Telles / Antes do / Baile Verde / Contos / POSFÁCIO DE / Antonio Dimas / Companhia das Letras [com faixa horizontal dupla logo acima do nome]
Falsa folha de rosto: Antes do / Baile Verde
Verso da falsa folha de rosto: Coleção Lygia Fagundes Telles / CONSELHO EDITORIAL / Alberto da Costa e Silva / Antonio Dimas / Lilia Moritz Schwarcz / Luiz Schwarcz / COORDENAÇÃO EDITORIAL / Marta Garcia / LIVROS DE LYGIA FAGUNDES TELLES / PUBLICADOS PELA COMPANHIA DAS LETRAS / Antes do Baile Verde 1970, 2009 / As Meninas 1973, 2009 / Invenção e Memória 2000, 2009

P. 5: Para meu filho Goffredo

O texto se inicia na p. 11.

Colofão: Esta obra foi composta / em Utopia e Trade Gothic / por warrakloureiro / e impressa em ofsete pela / RR Donnelley sobre papel / Pólen Bold da Suzano Papel / e Celulose para a Editora / Schwarcz em abril de 2009

Capa: capa de warrakloureiro utilizando detalhe da obra *Menino com Tambor*, de Beatriz Milhazes⁶⁹. Na lateral esquerda, ao centro, um retângulo branco sobre a imagem de Milhazes traz o seguinte: em preto, **Lygia / Fagundes / Telles**; em azul, logo abaixo, **Antes do / Baile Verde**; abaixo, em cinza claro, Contos; na base do retângulo, também em cinza claro, Companhia das Letras

Contracapa: Fundo gelo, com textos da editora, de Paulo Rónai e de Antonio Candido, verticalizados na lateral esquerda, em preto. Eis o texto da editora: “As mais contrastantes experiências humanas são narradas nas dezoito histórias deste volume com a segurança e a elegância

escritora. Nesses materiais de divulgação, temos que Lygia Fagundes Telles “tinha escrito, em 1958, *Histórias do desencontro*, romance que acabaria renegando e do qual suspendeu qualquer tipo de publicação” — duplo erro: esse livro foi um volume de contos; ele, esgotando-se, não foi republicado, mas muitos de seus contos, revisados, apareceram em outros livros. Outros erros referem-se ao romance *As meninas*. Ao referir-se à paixão de Lorena por M.N., diz-se que ele é “um médico casado, amigo de sua família” — no entanto, sequer existe, no livro, a certeza de que ele seja uma personagem real ou uma invenção de Lorena. O médico amigo da família está presente na versão cinematográfica do livro, o que nos leva à impressão de o texto ter sido escrito baseando-se no filme, e não no romance. Também em relação à personagem Lia há um erro, ao se dizer que ela “é a protagonista das cenas mais contundentes de *As meninas* quando é presa e torturada” — informação equivocada e que não está presente sequer na adaptação cinematográfica do livro. A informação sobre a prisão e tortura de Lia está presente apenas no *press release*, mas o folheto ainda diz que em torno dela estão “as cenas mais contundentes” — informação de extrema vaguidão e tendendo ao erro. Isso demonstra como a obra de um autor e a sua divulgação podem ser prejudicadas pelo tratamento dado por sua editora.

Press release e folheto estão disponíveis em:

<http://www.literal.com.br/midia/Press_release_Rocco_30_anos_As_meninas.pdf>

e em

<http://www.literal.com.br/midia/Folheto_Comemorativo_30_anos_As_meninas.pdf>. Acesso em: 08.11.2013.

⁶⁹ A Coleção Lygia Fagundes Telles, da Companhia das Letras, traz em todas as capas detalhes de obras de Beatriz Milhazes, reproduzidas na íntegra em miniaturas no topo da primeira orelha de cada um dos livros. A escolha dos trabalhos de Milhazes parece-nos bastante condizente com os textos lygianos, pela profusão de imagens que parecem ter algo oculto nas dobras, nas ramagens, à espera de ser descoberto.

habituais de Lygia Fagundes Telles. Numa prosa calorosa e envolvente, desfilam os dramas e comédias de divas da ópera, motoristas de caminhão, jovens músicos, velhos aposentados, amantes em descompasso, casamentos agonizantes. [§] Não por acaso, *Antes do Baile Verde* figura entre as obras mais consagradas da autora. Por trás da enorme variedade de situações e de enfoques, do trágico ao fantástico, da parábola moral ao conto de terror, o leitor encontra aqui a inimitável habilidade da autora em observar o destino humano no que ele tem de mais frágil, secreto e surpreendente”.

4 EDIÇÃO CRÍTICA: CONTOS, CONSIDERAÇÕES, APARATO CRÍTICO

Cada um dos contos pertencentes a *Antes do baile verde* tem uma trajetória particular, por virem originalmente de livros distintos e por estarem em algumas antologias da autora. Tratamos agora da tradição impressa de cada um deles, tecendo ainda comentários sobre suas histórias e sobre as mudanças efetuadas por Lygia Fagundes Telles, não nos atendo a todas as mudanças que poderão ser vistas no aparato crítico, mas buscando dar uma visão geral das mesmas. Logo abaixo, temos uma tabela com cada um dos contos, o livro em que foi publicado primeiramente e o número de alterações sofridas entre a primeira e a última publicação em livro, todas elas elencadas neste trabalho⁷⁰:

Conto	Livro	Nº de alterações
O menino	O cacto vermelho (1949)	227
As pérolas	Histórias do desencontro (1958)	246
Venha ver o pôr do sol	Histórias do desencontro (1958)	174
A ceia	Histórias do desencontro (1958)	293
Eu era mudo e só	Histórias do desencontro (1958)	240
Natal na barca	Histórias do desencontro (1958)	145
Um chá bem forte e três xícaras	O jardim selvagem (1965)	23
A janela	O jardim selvagem (1965)	57
Antes do baile verde	O jardim selvagem (1965)	220
A caçada	O jardim selvagem (1965)	43
A chave	O jardim selvagem (1965)	81
Meia-noite em ponto em Xangai	O jardim selvagem (1965)	62
O jardim selvagem	O jardim selvagem (1965)	72
Verde lagarto amarelo	Os 18 melhores contos do Brasil (1968)	70
Apenas um saxofone	Os 18 melhores contos do Brasil (1968)	75
Helga	Os 18 melhores contos do Brasil (1968)	10
Os objetos	Antes do baile verde (1970)	05
O moço do saxofone	Antes do baile verde (1970)	0

⁷⁰ Algumas alterações dizem respeito à mudança de um sinal de pontuação em particular; outras, referem-se a mudanças em um parágrafo inteiro. Então, considerar apenas o aspecto quantitativo não dá a real medida das mudanças.

Importante frisar que o tipo de alteração efetuado por LFT não é o mesmo em todos os contos, variando de acordo com o que nos parece ser a exigência específica de cada enredo. Como já dito anteriormente, em *[AR-TE-SA-NI-AS]* (RESENDE, 2007) foram analisadas as revisões feitas pela autora em “Venha ver o pôr do sol”. Nesse texto, houve uma tendência a uma linguagem mais econômica, enxuta. No entanto, ao fazer uma colação do conto “As pérolas”, deparamo-nos com um movimento quase inverso: em alguns trechos, em vez de um enxugamento da linguagem, houve uma tendência a encharcá-la em alguns momentos da narrativa. Em diversos contos, algumas mudanças parecer dizer respeito a uma busca de padronização editorial, como quando vírgulas são substituídas por travessões.

Nessa economia narrativa, percebe-se a diminuição no uso de adjetivos, como no texto “Venha ver o pôr do sol”, em que a narração do ambiente e dos fatos torna desnecessária uma ou outra adjetivação em específico, como se verá mais adiante.

[...] o excesso de adjetivações, tão comum em textos de principiantes. Não é por desperdício, ou apenas por inexperiência que o autor, em certa fase primitiva, abusa dos adjetivos. O adjetivo é necessário e constitui muitas vezes uma via de acesso à captação das coisas, ao seu entendimento. Exprime, não raro, um combate com o desconhecido, o oculto — e uma vitória. (LINS, 1974, p. 157).

Cabe muito bem ao tratarmos dos modos de escrita de um autor a expressão economia narrativa, pelo duplo sentido que se lhe pode dar: o sentido comum, de uso dos meios suficientes, de poucos meios; o sentido original, e que deriva do grego:

O termo economia vem do grego οἰκονομία (de οἶκος, translit. oikos, 'casa' + νόμος, translit. nomos, 'costume ou lei', ou também 'gerir, administrar': daí "regras da casa").⁷¹

Então, as revisões empreendidas por LFT são um modo de gerir sua casa. Os seus textos primeiros são gérmens do mundo firmado pelos textos maduros — os primeiros textos são renegados não por traírem o mundo que se está construindo, mas por não darem esse mundo do modo pretendido pela *autora*, agora mais exigente e consciente do que pretende construir. Ou seja, os contos renegados ligam-se aos que permanecem, e dão sinais do que viria a ser a obra futura, agora refinada.

⁷¹ Cf. em <<http://www.oconomista.com.br/conceito-de-economia/>> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Economia>>. Acesso em: 28.10.2013.

[...] o aparecimento ou não de um centro, de um foco imantado, ulterior ao início da obra e em torno do qual, de maneira ainda vaga, virá a formar-se um sistema de relações de certa eficácia, conquanto precário. O despontar de um mundo. (LINS, 1974, p. 53-4).

Em *Antes do baile* verde, há um “arcabouço paradigmático” que dá certa uniformidade ao conjunto dos contos, pois boa parte deles é estruturada “em torno de um diálogo entre duas pessoas, uma das quais é marcadamente frágil se flagrada num confronto direto” — por causa dessa fragilidade, temos então uma característica tão marcante da obra lygiana, os confrontos “sinuosos e mediados”; e na ocorrência de monólogos, temos “diálogos truncados com seres ausentes” (Monte, 2013b).

Uma das mudanças realizadas nos textos do livro dá-se em relação ao uso dos adjetivos, que serão modificados de acordo com a natureza da narrativa, ora mais subjetiva, grudada à percepção de uma ou mais personagens (como em “O menino), ora mais objetiva, sem essa contaminação (como em “Venha ver o pôr do sol”).

Agora, então, acerquemo-nos de cada um desses contos, vendo suas particularidades e analisando algumas mudanças presentes nas revisões. Apenas algumas, não se pretendendo aqui esgotar uma análise, mas dar aos leitores material para possíveis futuros estudos sobre o incessante trabalho empreendido por Lygia Fagundes Telles em revisar seus textos, na construção de seu mundo ficcional.

4.1 Os objetos

Conto de abertura do livro, foi publicado pela primeira vez na primeira edição de *Antes do baile verde*. Nele, os protagonistas são Lorena e Miguel, casal que teve um passado feliz mas que, no presente, enfrenta problemas. Esse tema da desarmonia entre um casal vai aparecer em diversos outros contos do livro, como se a autora tentasse cercar os possíveis dramas decorrentes desse tipo de relação. Num diálogo em que se revelam as diferenças entre os dois, Miguel quer tratar de alguns objetos presentes no apartamento em que moram; quer falar da utilidade deles, afirmando que algo só tem sentido quando realiza sua finalidade. Ao fim do conto, ele sai do apartamento carregando consigo uma adaga, que, para ele, só teria existência plena se enterrada em um coração.

Não casualmente é esse o primeiro conto do livro, tornando-se ele uma representação do que faz a autora na criação de suas situações-ambiente, em que, segundo Vicente Ataíde (1970), está sua maior qualidade:

A estrutura da obra de Lygia Fagundes Telles está calcada nos elementos psicológicos e naturalistas da ficção tradicional brasileira. Alguns críticos dizem a escritora ser herdeira do romance e do conto machadianos. Isso só em parte é verdadeiro, pois na criação da situação-ambiente Lygia é inovadora [...]. (p. 97).

O enredo orgânico é o comum da escritora. Dentro dele ela realiza um perfeito trabalho artístico, sem compromissos com o passado literário ou com qualquer corrente contemporânea. O compromisso de Lygia é com sua arte, com o rigor que tem na montagem da fábula e da ação, em que vivem suas personagens. (p. 100).

Tudo isso é disposto, arranjado, montado com forte consciência artesanal e sensibilidade artística visando a criação duma atmosfera. A atgmosfera [sic] é um produto da siuação-ambiente. Para a formação desta, a autora serve-se de todos os recursos tradicionais. [...] Assim é quanto à situação-ambiente: ela cria um tom emocional forte e convincente, o clima em que se desenvolvem suas personagens. A situação-ambiente influí sobre a estrutura e recebe influências dela. A obra, com isso, é um complexo harmônico e coerente. Donde o crítico poder trabalhar com razoável tranquilidade, pois sabe que as surpresas da obra são decorrência de mergulhos mais fundos na estrutura, e da estrutura emerge a mundividência. Não há truques técnicos, alçapões que levem a posições esdrúxulas ou exóticas. Nada disso. (105–6).

Os recursos empregados para a formação da situação-ambiente são os tradicionais. Primeiro a escritora faz desfilar diante do leitor indicações de vária natureza, com função específica: levantar uma posição conflituosa e contraditória para as personagens. A seguir, ou melhor, concomitantemente, resultam observações indefiníveis, não descritas mas sugeridas no contexto emocional. É desse acordo que se forma a situação-ambiente. (106).

A percepção dessa realidade [da solidão das personagens] se dá graças aos dados difusos, impalpáveis, da situação-ambiente. [...] O que, diga-se de passagem, não tem sido muito comum na ficção brasileira. E é por isso que

afirmei no início que Lygia reúne de modo feliz uma espécie de artesanato-artístico. (108–9).

Essa grande sequência de citações, julgamos importante colocá-las aqui e em sequência por trazerem aspectos de relevo da obra lygiana e por ser “Os objetos” o primeiro conto a ser tratado individualmente. Assim, o que aqui se expõe serve não apenas para ele em específico, mas para o conjunto da obra. O título do conto, de antemão, dá-nos uma referência a algo que será recorrente na contística de LFT, como bem nos diz José Paulo Paes:

É admirável a naturalidade com que a arte de Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes de condensação da metáfora e do símbolo. Não os vai buscar fora das situações narrativas, mas agencia-os dentro delas mesmas, nalgum objeto ocasional que passa a ser uma corporificação *ad hoc* ou um correlato objetivo delas. Não se trata, pois, de adornos de linguagem, mas de imagens em abismo ou sínteses miniaturais das linhas de força da ação dramática, cujos significados vêm ampliar com um leque de conotações. (1998, p. 75).

Sendo um dos contos mais recentes do livro, “Os objetos” sofreu apenas cinco alterações em relação à sua primeira edição. Pelo número exíguo, expomo-las numa única tabela, logo abaixo⁷²:

	Primeira edição	Última edição
1	— Ah, não fale nisso!	— Ah, não fale isso!
2	— Chamar a bola e a adaga e o anjo de bugigangas, que é isso! O anjo vai correndo contar para Deus.	— Chamar a adaga e o anjo de bugigangas, que é isso! O anjo vai correndo contar para Deus.
3	Sentou-se diante dela, juntou os joelhos e colocou o globo nos joelhos.	Sentou-se diante dela, juntou as pernas e colocou o globo nos joelhos.
4	— Aquela já carunchada, tinha um nome pomposo, Os Funerais do Amor, em italiano fica mais bonito , mas não sei mais como é em italiano.	— Aquela já carunchada, tinha um nome pomposo, Os Funerais do Amor, em italiano fica bonito , mas não sei mais como é em italiano.
5	— Eram rosas brancas? — perguntou ela, guardando o fio de contas na caixa.	— Eram rosas brancas? — perguntou ela guardando o fio de contas na caixa.

⁷² As tabelas seguintes não trarão as informações referentes à primeira e última edição, convencionando-se ser a da esquerda referente à primeira publicação de cada conto; a da direita, à edição do conto presente na última edição do livro *Antes do baile verde*. Em negrito, estão as alterações.

Como em todos os contos revisados pela autora em sua trajetória, percebe-se aí uma maior adequação da fala à personagem, pela impressão da maior coloquialidade, visível na ausência da contração por conta da retirada da preposição “em” de antes do pronome demonstrativo “isso” (*1)⁷³. Outra revisão leva-nos a duas possíveis justificativas: a busca de um melhor ritmo, pela retirada de um dos termos da enumeração; a eleição dos objetos com “participação mais ativa”, a adaga que será carregada por Miguel ao fim da história, levando-nos a crer que ele cometerá o suicídio, o anjo que sussurra os segredos que o casal tem teimado em manter velados e que apontam para a falência de sua relação (*3).

Em outra alteração (*2), também temos um duplo ganho: a não repetição do vocábulo e a construção da cena de modo a dar mais dramaticidade ao gesto do homem, quem, em vez de apenas juntar os joelhos, junta as pernas, numa ação geralmente relacionada a uma atitude de intimidade consigo, de fechamento em seu mundo interior.

Uma outra mudança (*5) está presente na maioria dos contos, e se refere à retirada da vírgula cujo uso está condicionado a uma convenção sintática, ora para apontar uma oração explicativa, ora para isolar um advérbio ou uma locução adverbial, por exemplo. Não julgamos necessária essa mudança, pois não parece concorrer de modo eficaz para a maior coloquialidade, por exemplo, além de trair uma convenção que existe justamente para evitar uma possível ambiguidade sintática e, consequentemente, de sentido, embora nessa ocorrência em particular não haja tal ambiguidade. De qualquer modo, esse não uso do sinal termina por ser uma das marcas sintáticas da autora.

A supressão do advérbio “mais”, em outra ocorrência (*4), enfatiza a beleza da expressão em italiano, opondo-se a uma possível falta da beleza na expressão em português e apontando para a fragilidade da linguagem, o que se torna representativo da ficção lygiana, em que há o uso dos objetos, dos cenários, valendo-se deles, apoiando-se neles quando as personagens não conseguem ou não querem dizer as suas verdades ou mentiras; quando a narração se apoia nas coisas para dizer o que é difícil de ser dito — o que nos lembra a expressão bíblica presente no Evangelho Segundo São Lucas: “Eu lhes digo, respondeu Ele: ‘se eles se calarem, as pedras clamarião’” (19, 40). Mas, essa mudança também pode ter-se dado pela procura de uma maior eufonia, pela não repetição dos sons presente na sequência “mais”/”mas”/”mais”. O *leitor* decide — ou não.

⁷³ Ao nos referirmos às alterações selecionadas neste capítulo, que estarão em tabelas presentes neste capítulo e poderão ser conferidas no cotejo entre os contos em sua última edição e o seu aparato crítico, utilizaremos o asterisco (*) seguido pelo número da alteração presente na edição crítica. Nas tabelas, as numerações referem-se às presentes na edição crítica.

“Os objetos”, como em geral os textos de LFT, apontam para o fato de os dramas não poderem se ocultar por todo o tempo; para o fato de, em algum momento, vir à tona o lixo constantemente jogado no *mystic river*⁷⁴, representação da alma; para o fato de, em algum momento, os ratos resolverem sair dos esconderijos, para realizarem o seu seminário.

⁷⁴ Valemo-nos aqui do romance de Dennis Lehane, cujo título muito tem a ver com a obra de Lygia Fagundes Telles. Lançado em 2001, esse romance foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras, traduzido por Luciano Vieira Machado com o título *Sobre meninos e lobos*. Adaptado para o cinema em 2003, tornou-se um filme bastante elogiado, sucesso de público, dirigido por Clint Eastwood, com Sean Penn, Tim Robbins e Kevin Bacon nos papéis principais. Nele, os protagonistas, quando adultos, vivem sob a sombra de um evento ocorrido durante sua infância, e evento que eles temeram em esconder por toda a vida. Por isso, esse título, que se refere ao rio que corta a cidade em que moram, e no qual é jogado o lixo, os detritos do dia a dia — seja ele um lixo material, quando jogado no rio d’água; seja um lixo psíquico, quando jogado no rio da alma. Um lixo que, independente de sua natureza, um dia virá à tona.

Os objetos

Finalmente pousou o olhar no globo de vidro e estendeu a mão.

— Tão transparente. Parece uma bolha de sabão, mas sem aquele colorido de bolha refletindo a janela, tinha sempre uma janela nas bolhas que eu soprava. O melhor canudo era o de mamoeiro. Você também não brincava com bolhas? Hein, Lorena?

Ela esticou entre os dedos um longo fio de linha vermelha preso à agulha. Deu um nó na extremidade da linha e, com a ponta da agulha, espetou uma conta da caixinha aninhada no regaço. Enfiava um colar.

— Que foi?

Como não viesse a resposta, levantou a cabeça. Ele abria a boca, tentando cravar os dentes na bola de vidro. Mas os dentes resvalavam, produzindo o som fragmentado de pequenas castanholas.

— Cuidado, querido, você vai quebrar os dentes!

Ele rolou o globo até a face e sorriu.

— Aí eu compraria uma ponte de dentes verdes como o mar com seus peixinhos ou azuis como o céu com suas estrelas, não tinha uma história assim? Que é que era verde como o mar com seus peixinhos?

— O vestido que a princesa mandou fazer para a festa.

Lentamente ele girou o globo entre os dedos, examinando a base pintalgada de cristais vermelhos e verdes.

— Como um campo de fores. Para que serve isto, Lorena?

— É um peso de papel, amor.

— Mas se não está pesando em nenhum papel — estranhou ele, lançando um olhar à mesa. Pousou o globo e inclinou-se para a imagem de um anjo dourado,

deitado de costas, os braços abertos. — E este anjinho? O que significa este anjinho?

Com a ponta da agulha ela tentava desobstruir o furo da conta de coral. Franziu as sobrancelhas.

— É um anjo, ora.

— Eu sei. Mas para que serve? — insistiu. E apressando— se antes de ser interrompido: — Veja, Lorena, aqui na mesa este anjinho vale tanto quanto o peso de papel sem papel ou aquele cinzeiro sem cinza, quer dizer, não tem sentido nenhum. Quando olhamos para as coisas, quando tocamos nelas é que começam a viver como nós, muito mais importantes do que nós, porque continuam. O cinzeiro recebe a cinza e fica cinzeiro, o vidro pisa o papel e se impõe, esse colar que você está enfiando... É um colar ou um terço?

— Um colar.

— Podia ser um terço?

— Podia.

— Então é você que decide. Este anjinho não é nada, mas se toco nele vira anjo mesmo, com funções de anjo. — Segurou-o com força pelas asas. — Quais são as funções de um anjo?

Ela deixou cair na caixa a conta obstruída e escolheu outra. Experimentou o furo com a ponta da agulha.

— Sempre ouvi dizer que anjo é o mensageiro de Deus.

— Tenho então uma mensagem para Deus — disse ele e encostou os lábios na face da imagem. Soprou três vezes, cerrou os olhos e moveu os lábios murmurantes. Tateou-lhe as feições como um cego. — Pronto, agora sim, agora é um anjo vivo.

— E o que foi que você disse a ele?

— Que você não me ama mais.

Ela ficou imóvel, olhando. Inclinou-se para a caixinha de contas.

— Adianta dizer que não é verdade?

— Não, não adianta. — Colocou o anjo na mesa. E apertou os olhos molhados de lágrimas, de costas para ela e inclinado para o abajur. — Veja, Lorena, veja... Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. É o peso de papel sem papel, o cinzeiro sem cinza, o anjo sem anjo, fico aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? — perguntou e tomou a adaga entre as mãos. Voltou-se, subitamente animado. — É árabe, hein, Lorena? Uma meia-lua de prata tão aguda... Fui eu que descobri esta adaga, lembra? Estava na vitrina, quase escondida debaixo de uma bandeja, lembra?

Ela tomou entre as pontas dos dedos o fio de coral e balançou-o num movimento de rede.

— Ah, não fale isso¹! Se você soubesse como gostei daquela bandeja, acho que nunca mais vou gostar de uma coisa assim... Se pudesse, tomava já um avião, voltava lá no antiquário do grego barbudo e saía com ela debaixo do braço. As alças eram cobrinhas se enroscando em folhas e cipós, umas cobrinhas com orelhas, fiquei apaixonada pelas cobrinhas.

— Mas por que você não comprou?

— Era caríssima, amor. Nossos dólares estavam no fim, o pouco que restou só deu para essas bugigangas.

— Fale baixo, Lorena, fale baixo! — suplicou ele num tom que a fez levantar a cabeça num sobressalto. Tranquilizou-se quando o viu sacudindo as mãos, afetando pânico. — Chamar a adaga e o anjo de bugigangas,² que é isso! O anjo vai correndo contar para Deus.

— Não é um anjo intrigante — advertiu,

1. nisso
2. a bola e a adaga e o anjo de bugigangas,

encarando-o. — E antes que me esqueça, você diz que se ninguém nos ama, viramos coisa fora de uso, sem nenhuma significação, certo? Pois saiba o senhor que muito mais importante do que sermos amados é amar, ouviu bem? É o que nos distingue desse peso de papel que você vai fazer o favor de deixar em cima da mesa antes que quebre, sim?

— O vidro já está ficando quente — disse e fechou o globo nas mãos. Levou-o ao ouvido, inclinou a cabeça e falou brandamente como se ouvisse o que foi dizendo: — Quando eu era criança, gostava de comer pasta de dente.

— Que marca?

— Qualquer marca. Tinha uma com sabor de hortelã, era ardido demais e eu chorava de sofrimento e gozo. Minha irmãzinha que tinha dois anos comia terra.

Ela riu.

— Que família!

Ele riu também, mas logo ficou sério. Sentou-se diante dela, juntou as pernas³ e colocou o globo nos joelhos. Cercou-o com as mãos em concha, num gesto de proteção. Inclinou-se, bafejando sobre o globo.

— Lorena, Lorena, é uma bola mágica!

Voltada para a luz, ela enfiava uma agulha. Umedeceu a ponta da linha, ergueu a agulha na altura dos olhos estrábicos na concentração e fez a primeira tentativa. Falhou. Mordiscou de novo a linha e com um gesto incisivo foi aproximando a linha da agulha. A ponta endurecida do fio varou a agulha sem obstáculo.

— A cópula.

— Que foi? — perguntou ela, relaxando os músculos. Voltou-se satisfeita para a caixa de contas.

— Que foi, amor?

Ele cobriu o globo com as mãos. Bafejou sobre elas.

— É uma bola de cristal, Lorena — murmurou com

3. os joelhos

voz pesada. Suspirou gravemente. — Por enquanto só vejo assim uma fumaça, tudo tão embaçado...

— Insista, Miguel. Não está clareando?

— Mais ou menos... espera, a fumaça está sumindo, agora está tão mais claro, puxa, que nítido! O futuro, Lorena, estou vendo o futuro! Vejo você numa sala... é esta sala! Você está de vermelho, conversando com um homem.

— Que homem?

— Espera, ele ainda está um pouco longe... Agora vejo, é seu pai. Ele está aflito e você procura acalmá-lo.

— Por que está aflito?

— Porque ele quer que você me interne e você está resistindo, mas tão sem convicção. Você está cansada, Lorena querida, você está quase chorando e diz que estou melhor, que estou melhor...

Ela endureceu a fisionomia. Limpou a unha com a ponta da agulha.

— E daí?

— Daí seu pai disse que não melhorei coisa nenhuma, que não há esperança — repetiu ele inclinando-se, as mãos nos olhos em posição de binóculo postado no globo. — Espera, está entrando alguém de modo tão esquisito... eu, sou eu! Estou entrando de cabeça para baixo, andando com as mãos, plantei uma bananeira e não consegui voltar.

Ela enrolou o fio de contas no pescoço, segurando firme a agulha para as contas não escaparem. Riu, alisando as contas.

— Plantar bananeira justo nessa hora, amor? Por que você não ficou comportadinho? Hum?... E o que foi que meu pai fez?

— Baixou a cabeça para não me ver mais. Você então me olhou, Lorena. E não achou nenhuma graça em mim. Antes você achava.

Vagarosamente ela foi recolhendo o fio. Deslizou as pontas dos dedos pelas contas maiores, alinhando-as.

— Fico sempre com medo que você desabe e quebre o vaso, os copos. E depois, cai tudo dos seus bolsos, uma desordem.

Ele recolocou o peso na mesa. Encostou a cabeça na poltrona e ficou olhando para o teto.

— Tinha um lustre na vitrina do antiquário, lembra? Um lustre divertido, cheio de pingentes de todas as cores, uns cristaizinhos balançando com o vento, blim-blim... Estava ao lado da gravura.

— Que gravura?

— Aquela já carunchada, tinha um nome pomposo, Os Funerais do Amor, em italiano fica bonito,⁴ mas não sei mais como é em italiano. Era um cortejo de bailarinos descalços carregando guirlandas de fores, como se estivessem indo para uma festa. Mas não era uma festa, estavam todos tristes, os amantes separados e chorosos atrás do amor morto, um menininho encaracolado e nu, estendido numa rede. Ou num coche?... Tinha fores espalhadas pela estrada, o cortejo ia indo por uma estrada. Um fauno menino consolava a amante tão pálida, tão dolorida...

Ela concentrou-se.

— Esse quadro estava na vitrina?

— Perto do lustre que fazia blim-blim.

— Não sei, mas assim como você descreveu é triste demais. Juro que não gostaria de ter um quadro desses em casa.

— Mais triste ainda era o anão.

— Tinha um anão na gravura?

— Não, ele não estava na gravura, estava perto.

— Mas... era um anão de jardim?

— Não, era um anão de verdade.

— Tinha um anão na loja?

4. mais bonito,

— Tinha. Estava morto, um anão morto, de smoking, o caixão estava na vitrina. Luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas estavam velhas. Não deviam ter posto rosas assim velhas.

— Eram rosas brancas? — perguntou ela guardando⁵ o fio de contas na caixa. Baixou a tampa com um baque metálico.

— Eram rosas brancas?

— Brancas.

— As rosas brancas murcham mais depressa. E fazia calor. Ele inclinou a cabeça para o peito e assim ficou, imóvel, os olhos cerrados, as pálpebras crispadas. O cigarro apagou-se entre seus dedos.

— Lorena...

— Hum?

— Vamos tomar um chá. Um chá com biscoitos, quero biscoitos.

Ela levantou-se. Fechou o livro que estava lendo.

— Ótimo, faço o chá. Só que o biscoito acabou, posso arrumar umas torradas, bastante manteiga, bastante sal. Hum?

— Eu vou comprar os biscoitos — disse ele, tomando-lhe a cabeça entre as mãos. — Minha linda Lorena. Biscoitos para a linda Lorena.

Ela desvencilhou-se rápida.

— Vou pôr água para ferver. Pega o dinheiro, está na minha bolsa.

— No armário?

— Não, em cima da cama, uma bolsa verde.

Ele foi ao quarto, abriu a bolsa e ficou olhando para o interior dela. Tirou o lenço manchado de ruge. Aspirou-lhe o perfume. Deixou cair o lenço na bolsa, colocou-a com cuidado no mesmo lugar e voltou para a sala. Pela porta entreaberta da cozinha pôde ouvir o

5. perguntou ela, guardando

jorro da torneira. Saiu pisando leve.

No elevador, evitou o espelho. Ficou olhando para os botões, percorrendo com o dedo um por um até chegar ao botão preto com a letra T, invisível de tão gasta. O elevador já descia e ele continuava com o dedo no botão, sem apertá-lo, mas percorrendo-o num movimento circular, acariciante. Quando ela gritou, só seus olhos se desviaram na direção da voz vindo lá de cima e tombando já meio apagada no poço.

— Miguel, onde está a adaga?! Está me ouvindo, Miguel? A adaga!

Ele abriu a porta do elevador.

— Está comigo.

O porteiro ouviu e foi-se afastando de costas. Teve um gesto de exagerada cordialidade.

— Uma bela noite! Vai passear um pouco?

Ele parou, olhou o homem. Apresou o passo na direção da rua.

4.2 Verde Lagarto Amarelo

Foi publicado primeiramente no conjunto Trilogia da Confissão, em *Os 18 melhores contos do Brasil* (1968), juntamente com “Apenas um saxofone” e “Helga” — textos que só viriam fazer parte de *Antes do baile verde* na segunda edição do livro, em 1971.

Nesse texto, tem o leitor uma história às voltas com o bíblico ódio caímico. Nela, o narrador (Rodolfo) trata de sua relação com seu irmão (Eduardo), um antagonista sob diversos aspectos diferente daquele que narra: belo, atraente, forte, extrovertido, amado pela mãe, segundo supõe Rodolfo, que se julga em tudo oposto a ele, e nutre um irrefreável sentimento de ciúmes por conta do maior apego da mãe pelo outro.

O título faz referência ao fato de a personagem estar sempre suando, empapando suas camisas, que ficam enodoadas, levando para a própria vestimenta o asco que o protagonista sente por si mesmo.

Durante todo o conto há um embate entre os dois. Em tudo, Eduardo parece ser melhor. Rodolfo, tímido e enclausurado, dedica-se à literatura, e isso pode levar o leitor a lembrar-se de Gustave Flaubert, quando, aqui citado por Julian Barnes, diz ser “um lagarto literário aquecendo-se ao sol da Beleza” (BARNES, 1988, p. 54–5). De certo modo, Rodolfo é isso: um lagarto que se nutre da beleza do irmão, havendo então a existência pela falta. Inclusive, ele busca escrever para, em algo, conseguir alcançar a beleza, conseguir alcançar ou vencer o irmão.

Prestando-se atenção à antroponímia em relação aos protagonistas, temos: Rodolfo: lobo combatente; Eduardo: guardião, próspero. Lembremo-nos da oposição do lobo em relação ao cão, seu parente, domesticável e aceito pela comunidade dos homens. Enquanto este pode viver na casa, recebendo afagos, aquele não é aceito no convívio e existe na surdina do mundo selvagem, carregando consigo uma ferocidade que, no texto, aparece sob a forma da inveja. A fábula desse conto é-nos dada por Rodolfo, e vem contaminada de ressentimento; essa personagem, de certo modo, insufla no leitor aquilo que carrega consigo, como se, raivoso, combatesse a existência do outro. No entanto, Eduardo sai, todo o tempo, vitorioso. Tratemos agora de algumas das alterações feitas por LFT nesse texto.

Primeiramente expomos uma alteração endógena sobre a qual não podemos afirmar com certeza se é autoral ou não autoral. Sendo autoral, atentamos para o fato de ter tornado a frase negativamente ambígua. Se autoral, “dolorida”, um adjetivo relacionado à mãe de Rodolfo e Eduardo, torna-se o advérbio “dolorido”, relacionado a como a mulher teria

suspirado; se não autoral, haveria o erro na concordância nominal entre o adjetivo e a pessoa a que se refere. Em ambos os casos, a mudança seria um problema. Tendemos a considerar que o problema dessa variação surgiu por um problema de revisão quando da primeira publicação de *ABV* pela Editora Nova Fronteira, mantendo-se até hoje, por passar despercebido pelos outros revisores e pela própria autora.

62	“Mas filho, comendo de novo?! Quer engordar mais ainda? Hum?...— Suspirou, dolorida .	“Mas filho, comendo de novo?! Quer engordar mais ainda? Hum?...” Suspirou, dolorido .
----	---	--

A forma “dolorida” está presente na primeira publicação do conto e permanece até a oitava edição do livro *Antes do baile verde*, pela Editora José Olympio. Esta foi a trajetória do conto: Trilogia da confissão, em *Os 18 melhores contos do Brasil*, pelas Edições Bloch, em 1968; segunda edição de *ABV*, pela José Olympio, em 1971 (nesta edição, o livro fazia parte da coleção Sagarana; depois, teria uma mudança de formato, ainda na mesma coleção, indo até a 8^a edição, em 1983); em 1986, o livro muda de casa editorial, sendo sua 9^a edição publicada pela Nova Fronteira. Nessa edição, surgiu a mudança de “dolorida” para “dolorido”, que passou pela revisão feita para a nova publicação da obra de LFT pela Rocco (1999), pela revisão feita em alguns contos para o livro *Meus contos preferidos* (2004), pela revisão para o lançamento das obras completas pela atual casa editorial, a Companhia das Letras.

Tratemos agora de uma variação evidentemente autoral:

2	Ele deixou a pasta na cadeira e abriu o pacote de uvas, trouxera um pacote de uvas roxas .	Ele deixou a pasta na cadeira e abriu o pacote de uvas roxas .
---	---	---

Aqui, em vez de optar por manter a voz do narrador reiterativa, a autora preferiu a concisão, deixando elíptica a informação de que fora Eduardo que trouxera as frutas. Na próxima mudança (*3), percebe-se o poder de Eduardo frente ao irmão, dirigindo o gosto, “nomeando” a futura percepção de Rodolfo em relação às frutas, dando uma qualidade positiva àquilo que ele (Eduardo) carrega consigo. Isso mostra mais uma distinção entre os irmãos, uma vez que Eduardo diz ser bom algo que veio de suas mãos. Enquanto Rodolfo

sempre fala de si e do que o rodeia de forma depreciativa, seu irmão age de modo contrário, impondo ao mundo as boas qualidades do que concerne a ele, do que o cerca, do que lhe diz respeito.

3	<p>— Estavam tão maduras, olha só que beleza — disse tirando um cacho e balançando-o no ar como um pêndulo. — Prova!</p>	<p>— Estavam tão maduras, olha só que beleza — disse tirando um cacho e balançando-o no ar como um pêndulo. — Prova! Uma delícia.</p>
---	---	--

Em *4, em vez de Rodolfo tocar algo escondido, toca o que está prestes a sair, revelando já uma parte de si, como, em toda a literatura lygiana, aquilo que se pretende ocultar — lembremo-nos do *mystic river*, lembremo-nos dos ratos que saem do oculto e fazem seu seminário.

Também importa, na ocorrência acima, a retirada do adjetivo “protegido”, pois não há o que possa ser protegido, nada pode ser realmente protegido. E o que estava oculto, ao assomar, desagrada, pois estava sob a superfície o seu “gosto verdadeiro”.

4	<p>Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir o caroço protegido lá no fundo pela polpa. Varei-a. O sumo ácido inundou-me a boca.</p>	<p>Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Varei-a. O sumo ácido inundou-me a boca.</p>
---	---	---

Em *10, insere-se um trecho em que o narrador assume ter o irmão uma função de catalisador temporal, lançando-o à indesejada infância. Eduardo é, para Rodolfo, não apenas o irmão que ele inveja, o irmão que carrega as qualidades que ele gostaria de ter, mas também é um passaporte para um passado de que ele não quer lembrar-se.

10	<p>[Ø]</p>	<p>E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem de vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada!</p>
----	------------	--

Algumas alterações nesse conto dizem respeito a mudanças verbo-temporais que fazem com que o narrador busque atualizar os fatos já passados, afastando-se do momento presente para melhor mergulhar naquilo que lhe causa dor, espicaçando-se. Isso concorre para que os fatos tornem-se mais atuais para ele, pela ruptura com o presente, fazendo com que ele vivencie mais fortemente o que houvera ocorrido. Isso potencializa o drama da personagem, apontando para o não distanciamento dos acontecimentos, uma vez que a memória atualiza o evento e nos diz que algo é sempre redivivo quando lembrado, sendo tomada a pessoa dos mesmos sentimentos de antanho, dependendo de como se relaciona com o fato. Um exemplo disso está na alteração *11, logo abaixo, em que, mesmo referindo-se a uma ação do passado, o verbo (fechar) está no tempo presente:

11	Fechei os olhos.	Fecho os olhos.
----	-------------------------	------------------------

Em *14, temos um exemplo em que se percebe uma variação endógena não autoral na primeira edição, possivelmente fruto de um erro de cópia quando da primeira publicação do conto, e corrigida nas publicações posteriores.

14	[...] cascata, orvalho gelado deslizando na carola [...].	[...] cascata, orvalho gelado deslizando na corola [...].
----	--	--

Eduardo, “revisado” pela autora, torna-se mais imperativo, como já se percebeu ao adjetivar as frutas que trouxera para o irmão. Essa característica pode ser percebida também em *19. Aqui, colocamos uma sequência maior, analisando-a logo a seguir:

19	– E sábado? Ela quer fazer aquela torta de nozes que você adora, você emagreceu, pode sair um pouco do regime. Você não emagreceu?	– E sábado? Ela quer fazer aquela torta de nozes que você adora. – Cortei o açúcar, Eduardo. – Mas saia um pouco do regime, você emagreceu, não emagreceu?
20	– Ao contrário, engordei.	– Ao contrário, engordei. Não está vendo? Estou enorme.

21	<p>Minha mãe não usava a palavra <i>suor</i> que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras, das belas imagens.</p>	<p>Minha mãe não usava a palavra <i>suor</i> que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras. Das belas imagens.</p>
----	---	---

Na primeira, temos Eduardo imperativo, intervindo frente a uma decisão anterior de Rodolfo em abrir mão de comer da sobremesa, numa violência subliminar que aponta para um velado desejo de que o irmão engorde, para que sua superioridade física seja mantida. No entanto, não se sabe ao certo se Rodolfo está mais gordo ou emagreceu; não se sabe se seu estado é real ou deve-se à sua auto-imagem, o que fica sugerido, apenas sugerido na alteração *20.

Na seguinte, a divisão de um trecho em dois períodos faz com que haja uma enumeração de duas belas coisas distintas (palavras e imagens), em vez de o segundo termo parecer um desmembramento do primeiro, aludindo a serem as “belas imagens” resultado das “belas palavras” — o que denota o refinamento da linguagem, atenta às suas mínimas possibilidades.

Em *24, a retirada do verbo mais uma vez alude elipticamente a um fato, num misto de concisão e busca de um determinado efeito cênico e dramático — não esqueçamos que Lygia Fagundes Telles é uma exímia criadora de cenas, de atmosferas⁷⁵. Aqui, há a suspensão repentina da fala de Rodolfo, para mergulhar no passado, o que sugere uma cena recorrente no conto: a de por vezes ele interromper o que está dizendo, ficando os dois irmãos em silêncio, até este ser quebrado, mormente por Eduardo, que traz o outro para a atualidade.

24	<p>— Mamãe apareceu no seu sonho? — perguntou ele.</p> <p>— Apareceu. O pai tocava piano e mamãe...</p> <p>Calei-me. Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.</p>	<p>— Mamãe apareceu no seu sonho? — perguntou ele.</p> <p>— Apareceu. O pai tocava piano e mamãe...</p> <p>Rodopiávamos vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.</p>
----	---	--

⁷⁵Ótimos exemplos disso são a cena do natal na segunda parte do romance *Ciranda de pedra* e a cena da festa no conto *Emanuel*. Na orelha da segunda edição do romance, há um texto de Erico Veríssimo elogiando a cena.

Por vezes, Eduardo parece mesmo guardar em suas palavras uma sutil crueldade, a todo tempo dando ao irmão sinais de que seu mundo (sua vida) tem algo de sublime, em oposição à viscosidade da vida do irmão:

35	<p>— No próximo mês, parece. — disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos. — E adivinha agora quem vai ser o padrinho.</p>	<p>— No próximo mês, parece. Está tão lépida que nem acredito que esteja nas vésperas — disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos. — E adivinha agora quem vai ser o padrinho.</p>
----	---	---

Não à toa ele usa o adjetivo “lépida” ao referir-se à esposa, o que confere a sua vida doméstica uma leveza ignorada pelo outro. Uma vida em que há uma pessoa lépida e grávida, representação da fecundidade do casal, da irrestrita fecundidade de Eduardo, o vitorioso.

Um pequeno detalhe, em *48, dirige-nos para a situação econômica do narrador, que agora, em vez de, como na primeira edição do conto, ter uma empregada que vai duas vezes semanais à casa, tem sua visita apenas uma vez na semana, possivelmente aludindo a uma impossibilidade de pagar à mulher por visitas mais frequentes — ou uma alusão a seu desejo de isolamento, findando-se esse apenas no último instante, na necessidade de ter seu ambiente arrumado por outrem.

48	<p>— Esqueci de oferecer biscoitos, olha aí, você gosta — eu disse tirando a lata do armário.</p> <p>— É sua empregada quem faz?</p> <p>— Minha empregada só vem uma vez por semana, comprei na rua — acrescentei e lancei-lhe um olhar.</p>	<p>— Esqueci de oferecer biscoitos, olha aí, você gosta — eu disse tirando a lata do armário.</p> <p>— É sua empregada quem faz?</p> <p>— Minha empregada só vem duas vezes por semana, comprei na rua — acrescentei e lancei-lhe um olhar.</p>
----	---	--

Um outro trecho modificado pela *autora* diz respeito a uma lembrança de Rodolfo em relação à sua mãe, e é relevante pela força das palavras dela sobre o menino, agora um homem:

61	<p>“Mas filho, comendo de novo?!”</p>	<p>“Mas filho, comendo de novo?! Quer</p>
----	---------------------------------------	--

		engordar mais ainda? Hum?..."
--	--	--------------------------------------

Aí, a mulher aparece como provocadora da futura auto-imagem depreciativa de Rodolfo. No entanto, não nos esqueçamos de que todo o conto é narrado em primeira pessoa, e, portanto, contaminado pelos sentimentos daquele que narra. Não se sabe da veracidade dos fatos, mas apenas das dores da personagem por conta deles.

Uma outra ocorrência está aqui não por conta da alteração feita — a mudança de um sinal gráfico (*62). Ela é colocada aqui pela relevância da situação para o drama do protagonista, em que se mostra o paralelo para com a história de Caim e Abel. Este sempre agradava a Deus, suas oferendas eram sempre aceitas, ele era sempre agradável; aquele não conseguia o mesmo.

62	— Onde está seu irmão?” Encolhi os ombros, Não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. “Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hein?!...”	“ Onde está seu irmão?” Encolhi os ombros, Não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. “Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hein?!...”
----	---	---

Como Caim, ao ser indagado por Deus, disse não saber do paradeiro do irmão, após tê-lo matado, Rodolfo diz não saber de Eduardo, que, instigado por Rodolfo, saíra para travar uma luta que lhe poderia ser fatal. Importante considerar que, em alguns momentos, Rodolfo é o confidente do pai e, através de uma confissão deste, fica sabendo da precária situação de saúde da mãe — Eduardo fora poupadão disso. Do mesmo modo, a mãe pedia que não fizesse seu irmão ficar triste.

Então, Rodolfo surge-nos como personagem-representação daquele que, provando dos segredos e dores do mundo, de seu “gosto ácido”, não suporta as consequências disso.

No final do conto, duas importantes alterações: uma, aumentando a dramaticidade da cena (*69); outra (*70), mantendo o estado de incerteza e suspensão característicos da obra lygiana:

69	— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz. — Está tudo muito no início, trabalho mal no calor — acrescenteai meio distraidamente. Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a	— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz. — Está tudo muito no início, trabalho mal no calor — acrescenteai meio distraidamente. Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a
----	--	--

	surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso?	surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso?
70	Ele então apanhou a pasta e sorriu .	Ele então abriu a pasta .

Em *70, a divisão em parágrafos imprime um pequeno corte na narrativa e, por conseguinte, em sua leitura, concorrendo para um aumento da tensão. Em *71, última alteração do conto, é retirado o sorriso de Eduardo frente à pergunta de Rodolfo, tornando o desfecho mais enigmático, sem uma possível traição da interioridade de Eduardo, que poderia apontar para haver uma resposta afirmativa à pergunta, para a explicitação de alguma crueldade da parte do irmão, ou para a simples demonstração de sua alegria, informações veladas no sorriso.

Bastante enriquecedor haver a retirada desse sintagma, pois sua presença lança nossa atenção para Eduardo, e sua ausência deixa sua interioridade sob névoa, havendo apenas o ato bastante exterior de apanhar a pasta. Então, a retirada de “e sorriu”, enevoando Eduardo, muito sutilmente lança a luz sobre Rodolfo, que, nesse momento da narrativa, certamente está em profunda agonia.

Verde lagarto amarelo

Ele entrou **no**¹ seu passo macio, sem ruído, não chegava a ser felino: apenas um andar discreto. Polido.

— Rodolfo! Onde está você?... Dormindo? — perguntou quando me viu levantar da poltrona e vestir a camisa. Baixou o tom de voz. — Está sozinho?

Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho.

— Estava lendo.

— Dostoievski?

Fechei o livro e não pude deixar de sorrir. Nada lhe escapava.

— Queria lembrar uma certa passagem... Só que está quente demais, acho que este é o dia mais quente desde que começou o verão.

Ele deixou a pasta na cadeira e abriu o pacote de **uvas roxas**.²

— Estavam tão maduras, olha só que beleza — disse tirando um cacho e balançando-o no ar como um pêndulo. — Prova! **Uma delícia**.³

Com um gesto casual, atirei meu paletó em cima da mesa, cobrindo o rascunho de um conto que começara naquela manhã.

— Já é tempo de uvas? — perguntei colhendo um bago.

Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando **sob a polpa**⁴. Varei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.

— Trouxe também uma coisa... Mostro depois.

Encarei-o. Quando ele sorria ficava menino outra

1. com
2. uvas, trouxera um pacote de uvas roxas.
3. [Ø]
4. o caroço protegido lá no fundo pela polpa

vez. Seus olhos tinham o mesmo brilho úmido das uvas.

— Que coisa?

— Mas se eu já disse que é surpresa! Mostro depois.

Não insisti. Conhecia de sobra aquela antiga expressão com que vinha me anunciar que tinha algo escondido no bolso ou debaixo do travesseiro. Acabava sempre por me oferecer seu tesouro: a maçã, o cigarro, a revistinha pornográfica, o pacote de suspiros, mas antes ficava algum tempo me rondando com esse ar de secreto deslumbramento.

— Vou fazer um café — anunciei.

— Só se for para você,⁵ tomei há pouco na esquina.

Era mentira. O bar da esquina era imundo e para ele o café fazia parte de um ritual nobre, limpo. Dizia isso para me poupar, estava sempre querendo me poupar.

— Na esquina?

— Quando comprei as uvas...

Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas.

— Mamãe achava que seus olhos eram cor-de-violeta.

— Cor-de-violeta?

— Foi o que ela disse à tia Débora, meu filho Eduardo tem os olhos cor de violeta...

Ele tirou o paletó. Afrouxou a gravata.

— Como é que são olhos cor de violeta?

— Cor-de-violeta — eu respondi abrindo o fogareiro.

Ele riu apalpando os bolsos do paletó até encontrar o cigarro.⁶

— Meu Deus, tinha⁷ um canteiro de violetas no jardim de casa... Não eram violetas, Rodolfo?

— Eram violetas.

— E uma parreira, lembra? Nunca conseguimos um cacho maduro daquela parreira — disse amarfanhando com um gesto afetuoso o papel das uvas. — Até hoje

- 5. Para mim, não é preciso,
- 6. o cigarro. Concentrou-se.
- 7. havia

não sei se eram doces. Eram doces?

— Também não sei, você não esperava amadurecer.

Vagarosamente ele tirou as abotoaduras e foi dobrando a manga da camisa com aquela arte toda especial que tinha de dobrá-la sem fazer rugas, na exata medida do punho. Os braços musculosos de nadador. Os pêlos dourados. Fiquei a olhar as abotoaduras que tinham sido do meu pai.

— A Ofélia quer que você almoce domingo com a gente. Ela releu seu romance e ficou no maior entusiasmo, gostou ainda mais do que da primeira vez, você precisa ver com que interesse analisou as personagens, discutiu os detalhes.

— Domingo já tenho um compromisso — eu disse enchendo a chaleira de água.

— E sábado? Não me diga que sábado você também não pode.⁸

Aproximei-me da janela. O sopro do vento era ardente como se a casa estivesse no meio de um braseiro. Respirei de boca aberta agora que ele não me via, agora que eu podia amarfanhá-la a cara como ele amarfanhara o papel. Esfreguei⁹ nela o lenço, até quando, até quando?!... E me trazia a infância, será que ele não vê que para mim foi só sofrimento? Por que não me deixa em paz, por quê? Por que tem de vir aqui e ficar me espetando, não quero lembrar nada, não quero saber de nada!¹⁰ Fecho¹¹ os olhos. Está amanhecendo e o sol está longe,¹² tem brisa na campina,¹³ cascata, orvalho gelado deslizando na corola¹⁴, chuva fina no meu cabelo, a montanha e o vento, todos os ventos soprando. Os ventos.¹⁵ Vazio. Imobilidade e vazio.¹⁶ Se eu ficar¹⁷ assim imóvel, respirando leve, sem ódio, sem amor, se eu ficar¹⁸ assim um instante, sem pensamento, sem corpo...

— E sábado? Ela quer fazer aquela torta de nozes

8. ...

9. Antes, esfreguei

10. [Ø]

11. Fechei

12. [Ø]

13. Brisa nas campinas,

14. carola

15. chuva da madrugada, pico da montanha coroada de ventos, ventos, ventos...

16. Imobilidade. Vazio.

17. ficasse

18. [Ø]

que você adora.

— Cortei o açúcar, Eduardo.

— Mas saia um pouco do regime, você emagreceu, não emagreceu?¹⁹

— Ao contrário, engordei. Não está vendo? Estou enorme.²⁰

— Não é possível! Assim de costas você me pareceu tão mais magro, palavra que eu já ia perguntar quantos quilos você perdeu.

Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoril da janela e abri os olhos que ardiam, o sal do suor é mais violento do que o sal das lágrimas. “Esse menino transpira tanto, meus céus! Acaba de vestir roupa limpa e já começa a transpirar, nem parece que tomou banho. Tão desagradável!...” Minha mãe não usava a palavra *suor* que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras. Das belas imagens.²¹ Delicadamente falava em transpiração com aquela elegância em vestir as palavras como nos vestia. Com a diferença que Eduardo se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca. Podia rolar na terra e não se conspurcava, nada chegava a sujá-lo realmente porque mesmo através da sujeira podia se ver que estava intacto. Eu não. Com a maior facilidade²² me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço, pelos sovacos, pelo meio das pernas. Não queria suar, não queria, mas o suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão. Enxugava depressa a testa, o pescoço, tentava num último esforço salvar ao menos a camisa. Mas a camisa já era uma pele enrugada aderindo à minha com meu cheiro, com a minha cor. Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar

19. que você adora, você emagreceu, pode sair um pouco do regime. Você não emagreceu?

20. [Ø]

21. Mas eu logo

22. espiou dentro. Tapou-a de novo.

mais.

— Na noite passada sonhei com nossa antiga casa — disse ele aproximando-se do fogareiro. Destapou a chaleira, espiou dentro.²³ — Não me lembro bem mas parece que a casa estava abandonada, foi um sonho estranho.

— Também sonhei com a casa mas já faz tempo — eu disse. Ele aproximou-se. Esquivei-me em direção ao armário. Tirei as xícaras.

— Mamãe apareceu no seu sonho? — perguntou ele.

— Apareceu. O pai tocava piano e mamãe...

Rodopiávamos²⁴ vertiginosos numa valsa e eu era magro, tão magro que meus pés mal roçavam o chão, senti mesmo que levantavam vôo e eu ria enlaçando-a em volta do lustre quando de repente o suor começou a escorrer, escorrer.

— Ela estava viva?

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

— Estava viva, Rodolfo?

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

Ele tomou-a pela asa. Examinou-a. Sua fisionomia iluminou-se com a graça de um vitral varado pelo sol.

— Ah!... as xicrinhas japonesas. Sobraram muitas ainda?²⁵

O aparelho de chá, o faqueiro, os cristais e os tapetes tinham ficado com ele. Também os lençóis bordados, obriguei-o a aceitar tudo. Ele recusava, chegou a se exaltar, “Não quero, não é justo, não quero! Ou você fica com a metade ou então não aceito nada! Amanhã você pode se casar também...” Nunca, respondi. Moro só, gosto da casa sem nenhum enfeite, quanto mais

23. das belas palavras, das belas imagens.

24. Calei-me. Rodopiávamos

25. Sobraram muitas ainda? [§] — Só essas duas.

simples melhor. Ele parecia não ouvir uma só palavra enquanto ia amontoando os objetos em duas porções, “Olha, isto você leva que estava no seu quarto...”²⁶ Tive de recorrer à violência. Se você teimar em me deixar essas coisas, assim que você virar as costas jogo tudo na rua! Cheguei a agarrar uma jarra, no meio da rua! Ele empalideceu, os lábios trêmulos. “Você jamais faria isso, Rodolfo. Cale-se, por favor, que você não sabe o que está dizendo.” Passei as mãos na cara ardente. E a voz da minha mãe vindo das cinzas: “Rodolfo,²⁷ por que você há de entristecer seu irmão? Não vê que ele está sofrendo? Por que você faz assim?!²⁸” Abracei-o. Ouça, Eduardo, sou um tipo mesmo esquisito, você está farto de saber que sou meio louco.²⁹ Não quero,³⁰ não sei explicar mas não quero, está me entendendo? Leve tudo³¹ à Ofélia, presente meu. Não posso dar a vocês um presente de casamento? Para não dizer que não fico com nada, olha... está aqui, pronto, fico com essas xícaras!

— Finas como casca de ovo — disse ele batendo com a unha na porcelana. — Ficavam na prateleira do armário rosado, lembra? Esse armário está na nossa saleta.

Despejei água fervente na caneca. O pó de café foi se diluindo resistente, difícil. Minha mãe. Depois,³² Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?

— E Ofélia? Para quando o filho?

Ele apanhou a pilha de jornais velhos que estavam no chão, ajeitou-a cuidadosamente e esboçou um gesto de procura, devia estar sentindo falta de um lugar certo para serem guardados os jornais já lidos. Teve uma expressão de resignado bom humor, mas então a desordem do apartamento comportava um móvel assim supérfluo? Enfiou a pilha na prateleira³³ da estante e

- 26. [Ø]
- 27. Rodolfo, Rodolfo,
- 28. [Ø]
- 29. disso.
- 30. Não quero nada,
- 31. também não sei explicar, só sei que não quero, leve tudo
- 32. [Ø]
- 33. na prateleira mais vazia

voltou-se para mim. Ficou seguindo-me com o olhar enquanto eu procurava no armário debaixo da pia a lata onde devia estar o açúcar. Uma barata fugiu atarantada, escondendo-se debaixo de uma tampa de panela e logo uma outra maior se despencou não sei de onde e tentou também o mesmo esconderijo. Mas a fresta era estreita demais e ela mal conseguiu esconder a cabeça, ah, o mesmo humano desespero na procura de um abrigo. Abri a lata de açúcar e esperei que ele dissesse que havia um novo sistema de acabar com as baratas, era fácil, bastava chamar pelo telefone e já aparecia o homem de farda cáqui e bomba em punho e num segundo pulverizava tudo. Tinha em casa o número do telefone,³⁴ nem baratas nem formigas.

— No próximo mês, parece. Está tão lépida que nem acredito que esteja nas vésperas³⁵ — disse ele me contornando pelas costas. Não perdia um só dos meus movimentos. — E adivinha agora quem vai ser o padrinho.

— Que padrinho?

— Do meu filho, ora!

— Não tenho a menor idéia.

— Você.

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

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

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

Tomei de um só trago o café amargo. Uma gota de suor pingou no pires. Passei a mão pelo queixo. Não pudera ser pai, seria padrinho. Não era ser amável?

34. o número do telefone, podia me dar,

35. [Ø]

Um casal amabilíssimo. A pretexto de aquecer o café, fiquei de costas e então esfreguei furtivamente o pano de prato na cara.

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

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

Era exatamente a expressão da minha mãe quando vinha me preparar para uma boa notícia. Rondava, rondava e ficava observando-me reticente, saboreando o segredo até o momento em que não resistia mais e contava.³⁶ A condição era invariável: “Mas você vai me prometer que não vai comer nenhum doce durante uma semana, só uma semana!”,³⁷

E se ele fosse morar longe? Podia se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, olhando-me. Desde pequeno, no berço já me olhava assim. Não precisaria me odiar, eu nem pediria tanto, bastava me ignorar, se ao menos me ignorasse.³⁸ Era bonito, inteligente, amado, conseguiu sempre³⁹ fazer tudo muito melhor do que eu, melhor do que os outros, em suas mãos as menores coisas adquiriam outra importância, como que se renovavam⁴⁰. E então? Natural que esquecesse o irmão obeso, malvestido, malcheiroso. Escritor, sim, mas nem aquele tipo de escritor de sucesso, convidado para festas, dando entrevistas na televisão: um escritor de cabeça baixa e calado, abrindo com as mãos em garra seu caminho. Se ao menos ele... mas não, claro que não, desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor. Às vezes, escondia-me no porão, corria para o

36. [Ø]

37. Mas só conto se você me prometer que não vai comer doce durante três dias, só três dias...”

38. !

39. sempre conseguira

40. [Ø]

quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no
 vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele
 abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem
 e ficava rindo por entre lágrimas. Engatinhava ainda
 quando saía à minha procura, farejando meu rastro.
 “Rodolfo, não faça seu irmãozinho chorar, não quero
 que ele fique triste!” Para que ele não ficasse triste, só
 eu soube que ela ia morrer. “Você já é grande, você
 deve saber a verdade”,⁴¹ disse meu pai olhando reto nos
 meus olhos. “⁴²É que sua mãe não tem nem...”⁴³ Não
 completou a frase. Voltou-se para a parede e ali ficou
 de braços cruzados, os ombros curvos. “⁴⁴Só eu e você
 sabemos. Ela desconfia mas de jeito nenhum⁴⁵ quer que
 seu irmãozinho saiba, está entendendo?” Eu entendia.
 Na sua última festa de aniversário ficamos reunidos em
 redor da cama. “Laura é como o rei daquela história”⁴⁶,
 disse meu pai, dando-lhe de beber um gole de vinho.
 “⁴⁷Só que ao invés de transformar tudo em ouro, quando
 toca nas coisas, transforma tudo em beleza.” Com os
 olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo
 arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance
 da sua mão, ah, se me tocassem com um pouco de amor.
 Mas ela só via o broche, um caco de vidro que Eduardo
 achou no quintal e enrolou em fiozinhos de arame
 formando um casulo, “Mamãezinha querida, eu que fiz
 para você!”. Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo
 prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o
 broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me
 despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e
 eu, mamãe, e eu?...

— Esqueci de oferecer biscoitos, olha aí, você gosta
 — eu disse tirando a lata do armário.

— É sua empregada quem faz?

— Minha empregada só vem uma vez⁴⁸ por semana,
 comprei na rua — acrescentei e lancei-lhe um olhar. Que

- 41. —
- 42. —
- 43. —
- 44. —
- 45. De jeito nenhum
- 46. —
- 47. —
- 48. duas vezes

surpresa era essa agora? O que é que eu devia decidir? Eu devia decidir, ele disse. Mas o quê?... Interpelei-o: — Que é que você está escondendo, Eduardo? Não vai me dizer?

Ele pareceu não ter ouvido uma só palavra. Quebrou a cinza do cigarro no cinzeiro, soprou o pouco que lhe caiu na calça e inclinou-se para os biscoitos.

— Ah!... rosquinhas. Ofélia aprendeu a fazer sequilhos no caderno de receitas da mamãe mas estão longe de ser como aqueles.

Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. Eu tinha tomado chá. Chá. Dei uma volta em redor dele.⁴⁹ O Júlio já está na esquina esperando, avisei. Veio me dizer que tem de ser agora.⁵⁰ Ele então se levantou, calçou a sandália⁵¹, tirou o relógio de pulso e a correntinha do pescoço. Dirigiu-se⁵² para a porta com uma firmeza que me espantou. Vi-o ensanguentado, a roupa em tiras. Você é menor, Eduardo, você vai apanhar feito cachorro! Ele abriu os braços. “E daí? Quer que a turma me chame de covarde?” Sentei-me na cadeira onde ele estivera e ali fiquei encolhido, tomando o chocolate e comendo sequilhos.⁵³ Tinha a boca cheia quando⁵⁴ ouvi a voz da minha mãe chamando: “Rodolfo, Rodolfo!”. Agora ela o carregava em prantos, tentando arrancar-lhe o canivete enterrado no peito até o cabo.

— Procurei seu romance em duas livrarias e não encontrei, queria dar a uns amigos⁵⁵. Está esgotado, Rodolfo? O vendedor disse que vende demais⁵⁶.

— Exagero. Talvez se esgote mas não já.

57

A boca cheia de sequilhos e o suor escorrendo por todos os poros, escorrendo. A voz da minha mãe insistiu⁵⁸ enérgica: “Rodolfo, você está⁵⁹ me ouvindo? Onde está o Eduardo?!⁶⁰”. Entrei no quarto dela. Estava

- 49. [Ø]
- 50. [Ø]
- 51. os sapatos
- 52. tirou o relógio de pulso e dirigiu-se
- 53. chocolate em pequenos goles.
- 54. Quando enchi a boca de sequilhos,
- 55. de presente
- 56. a procura é enorme
- 57. [espaçamento] [Ø]
- 58. subiu
- 59. não está
- 60. ?
- 61. [Ø]
- 62. — Suspirou, dolorida. —

deitada, bordando. Assim que me viu, sua fisionomia se confrangeu. Deixou o bordado e ficou balançando a cabeça. “Mas filho, comendo de novo?! Quer engordar mais ainda? Hum?...⁶¹” Suspirou, dolorido. “⁶²Onde está seu irmão?” Encolhi os ombros, Não sei, não sou pajem dele. Ela ficou me olhando. “Essa é maneira de me responder, Rodolfo? Hein?!...” Desci a escada comendo o resto dos sequilhos que escondi nos bolsos. O silêncio me seguiu descendo a escada degrau por degrau, colado ao chão, viscoso, pesado. Parei de mastigar. E de repente me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não! Encontrei-o sentado na sarjeta, a camisa rasgada, um arranhão fundo na testa. Sorriu palidamente. Ofegava. Júlio tinha acabado de fugir. Cravei o olhar no seu peito. Mas ele não usou o canivete? perguntei. Apoiando-se na árvore, levantou-se com dificuldade, tinha torcido o pé. “Que canivete?...” Baixando a cabeça que latejava⁶³, inclinei-me até o chão. Você não pode andar, eu disse apoiando as mãos nos joelhos. Vamos, monta em mim. Ele obedeceu.⁶⁴ Estranhei, era tão magro, não era? Mas pesava como chumbo. O sol batia em cheio em nós enquanto o vento levantava as tiras da sua camisa rasgada. Vi nossa sombra no muro, as tiras se abrindo como asas. Enlaçou-me mais fortemente, encostou⁶⁵ o queixo no meu ombro e teve um breve soluço, “Que⁶⁶ bom que você veio me buscar...”⁶⁷

— Seu novo romance? — perguntou ele na maior excitação. Encontrara o rascunho em cima da mesa. — Posso ler, Rodolfo? Posso?

Tirei-lhe as folhas das mãos e fechei-as na gaveta. Era o que me restara: escrever.⁶⁸ Será possível que ele também?...

— Não, não é possível, Eduardo — eu disse, tentando abrandar a voz. — Está tudo muito no início, trabalho

63. pesava como chumbo

64. Ele obedeceu e,

65. enquanto eu o levava nas costas, senti que me enlaçava mais fortemente. Encostou

66. que

67. [Ø]

68. o que me restava, escrever.

mal no calor — acrescentei meio distraidamente.

Olhei⁶⁹ para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso? Os originais estão na pasta... É isso?

Ele então abriu a pasta.⁷⁰

69. acrescentei meio distraidamente.
Olhei

70. Ele então apanhou a pasta e
sorriu.

4.3 Apenas um saxofone

Esse conto é a história, narrada em tom amargo, de uma moderna “dama das camélias” que, optando pela estabilidade financeira, manda embora o amado e, agora, sofre por essa atitude. Num espaço que evoca a natureza romântica, pela simbiose entre as personagens e o espaço em redor, o frio da ambiência dialoga com o frio interior, pela ausência do amor. A personagem narradora tem homens que lhe dão “gozo”, dinheiro, sabedoria; no entanto, sofre pela falta do homem amado.

Nesse conto, temos alterações semelhantes às já citadas anteriormente, como a supressão da vírgula — em *44, muda-se também a construção, substituindo-se “só que” por “mas”, para possibilitar a mudança na pontuação, imprimindo à narrativa um ritmo flagrantemente mais veloz:

44	Ele era a minha juventude, só que naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber [...].	Ele era a minha juventude mas naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber [...].
----	---	---

Abaixo, temos a supressão de um dado desnecessário, e inevitavelmente deduzível:

2	Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes e pregou nelas retratos [...].	Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes e pregou retratos [...].
---	--	--

Em *3, há também a supressão de algo deduzível:

3	[...] retratos de antepassados mortos e gravuras da Virgem de Fra Angelico, tinha paixão por Fra Angelico.	[...] retratos de antepassados e gravuras da Virgem de Fra Angelico, tinha paixão por Fra Angelico.
---	---	--

Em *14, reitera-se a semelhança entre a protagonista do conto, Luisiana, e uma personagem, a protagonista e uma das narradoras do romance *As horas nuas*. Ambas são mulheres decadentes e têm na bebida um refúgio. No entanto, Lousiana, narradora do conto, quer a lucidez; Rosa, narradora do romance, quer ficar de porre. A primeira quer a lucidez

para desnudar-se e deparar-se com a própria culpa; a segunda quer embriagar-se para ter a coragem de ditar sua biografia, à qual pretende dar o título que nomeia o romance. Na ocorrência a seguir, vê-se que a personagem, na versão revisada, tem bebido mais do que antes, sinal de seu estado psíquico. Esse expediente aumenta o seu drama:

14	Acho que tenho bebido demais [...].	Acho que nunca bebi tanto como ultimamente [...].
----	--	--

Em *18, a escolha por manter apenas a adjetivação “singelos” concorre para o fortalecimento dessa qualificação, que, aí, parece carregar algo de sublime que as adjetivações presentes na primeira edição terminavam por trair, enfraquecendo-o:

18	E singelos, despretensiosos, efêmeros como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só aparentemente.	E singelos como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só aparentemente.
----	--	---

Em *31, a primeira forma traz uma construção verbal que alude a algum lugar, a que no entanto não há referência em todo o conto. Sua ausência, substituindo-se essa construção verbal por uma que alude a um tempo, em vez de a um espaço, imprime um maior enevoamento ao passado da protagonista, à sua infância, além de explicitar o abandono da parte do pai durante a gravidez da mãe da protagonista:

31	[...] nunca houve uma Luisiana tão Luisiana como eu, ninguém sabe desse nome, ninguém, nem o cáften do meu pai que nem ficou para ver como eu era, nem a coitadinha da minha mãe que não viveu nem para me registrar.	[...] nunca houve uma Luisiana tão Luisiana como eu, ninguém sabe desse nome, ninguém, nem o cáften do meu pai que nem esperou eu nascer para ver como eu era, nem a coitadinha da minha mãe que não viveu nem para me registrar.
----	--	--

Possíveis variações endógenas não autorais aparecem na primeira edição nas ocorrências *32 e *35:

32	Controlou-se para me chacoalhar por tê-lo acordado àquela hora, vestiu-se e muito	Controlou-se para não me chacoalhar por tê-lo acordado àquela hora, vestiu-se e muito
----	--	--

	polidamente me trouxe para casa [...].	polidamente me trouxe para casa [...].
--	--	--

Acima, certamente houve um lapso que levou à ausência da negativa, cuja presença seria necessária para dar o sentido pretendido ao texto. Abaixo, temos, na primeira edição, uma troca de vocábulos que nos leva a uma impossibilidade semântica:

35	Por causa dessa opinião tenho hoje um piano de cauda, tenho um gato siamês com uma gola na orelha [...]	Por causa dessa opinião tenho hoje um piano de cauda, tenho um gato siamês com uma argola na orelha [...]
----	--	--

Uma mudança verbal (*41) presentifica uma ação passada, potencializando-a e atentando para a continuidade do desejo de solidão:

41	E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, me deixasse em paz! Ele, o jovem ardente com todos seus ardores, Xenofonte com seu hálito de hortelã – enxotar todos como fiz com a criadagem, todos uns sacanas que mijam no meu leite e se torcem de rir quando fico para cair de bêbada.	E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, Me deixa em paz! Ele, o jovem ardente com todos seus ardores, Xenofonte com seu hálito de hortelã – enxotar todos como fiz com a criadagem, todos uns sacanas que mijam no meu leite e se torcem de rir quando fico para cair de bêbada.
----	---	--

A mudança numa pontuação, em *50, imprime ao conto um ritmo condizente com o fato narrado, dando ao período uma finalização abrupta semelhante àquilo para o qual o verbo finalizador da sequência aponta, contrastando com o modo presente na primeira edição. Além disso, a quebra mais pontual auxilia dramaticamente a ênfase no que será dito logo após, que é o início das incessantes, desesperadas e cruéis provas de amor feitas pela narradora:

50	Os sons cresciam tremidos como bolhas de sabão, olha esta que grande! Olha esta agora mais redonda... ah, estourou! ... Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder até	Os sons cresciam tremidos como bolhas de sabão, olha esta que grande! Olha esta agora mais redonda... ah, estourou! Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder até que venha
----	--	--

	que venha a polícia?	a polícia?
--	----------------------	------------

Algumas vezes, as mudanças nos contos dizem respeito à troca de objetos muito ligados à época da escrita dos textos por objetos mais recentes, dando mais atemporalidade ou pelo menos mais atualidade à obra:

60	Tocava num conjunto que tinha contrato com uma boate e sua única ambição era ter um dia um conjunto próprio. E ter também uma vitrola de boa qualidade para ouvir Ravel e Debussy.	Tocava num conjunto que tinha contrato com uma boate e sua única ambição era ter um dia um conjunto próprio. E ter também um toca-discos de boa qualidade para ouvir Ravel e Debussy.
----	---	--

Assim como aconteceu com Eduardo, de “Verde lagarto amarelo”, e, isto será visto mais adiante, aconteceu também com Raquel, de “Venha ver o pôr do sol”, a mudança verbal na revisão concorre para tornar mais imperiosa a personagem:

72	Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. Contudo, insistia .	Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. Contudo, exigia .
----	---	---

O final desse conto é dos mais fortes e tensos de toda a contística de Lygia Fagundes Telles, e também ele sofreu alterações:

74	Meus olhos foram ficando cheios de lágrimas. Enxuguei-os na fralda do saxofone e fiquei olhando para minha boca queachei particularmente fina .	Meus olhos foram ficando cheios de lágrimas. Enxuguei-os na fralda do saxofone e fiquei olhando para minha boca. Os lábios estavam mais finos assim crispados .
75	Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.	Desviei o olhar do espelho. Se você me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.

Julgamos infeliz a alteração feita em *74. Durante a construção do mundo mitopoético da *autora*, da construção corporal de suas personagens, a qualidade dos lábios femininos costuma referir-se a algum aspecto interior da personagem. Em outros textos,

aparecem narradores descrevendo lábios femininos numa tentativa de, através disso, dar sinais da interioridade das personagens: lábios grossos ou pródigos ou bastante maquiados, como sinal de sensualidade ou de uma personalidade que pretende se impor (como em personagens de “A janela” e “A estrutura da bolha de sabão”); lábios finos como sinal de alguém ressentido ou de alguém que não quer revelar seu íntimo (como os lábios franzidos de Raquel em “Venha ver o pôr do sol”). Vejamos essa ocorrência em “A estrutura da bolha de sabão”:

Estávamos num bar e seus olhos de egípcia se retraíam, apertados. A fumaça, pensei. Aumentavam e diminuíam até que se reduziram a dois riscos de lápis-lazúli e assim ficaram. *A boca polpuda também se apertou, mesquinha. Tem boca à-toa, pensei. Artificiosamente sensual, à-toa.* Mas como é que um homem como ele, um físico que estudava a estrutura das bolhas, podia amar uma mulher assim. Mistérios, eu disse e ele sorriu, nos divertíamos em dizer fragmentos de ideias, peças soltas dum jogo que jogávamos meio ao acaso, sem encaixe [grifo nosso]. (TELLES, 1999, p. 158).

Além disso, a situação e a qualificação dos lábios como finos, por si, já levariam o leitor a imaginar alguma cristação da parte da personagem, sem a necessidade de explicitá-la através do adjetivo.

Na outra mudança (*75), a inserção do novo trecho aponta para a dificuldade de a personagem enfrentar a si mesma durante sua fala, a dificuldade da possibilidade de cruzar seu olhar com o do homem, a dificuldade em dizer suas últimas palavras a ele. Talvez essa mudança no texto tenha se dado numa tentativa de emprestar menos frieza à protagonista, num temor, possivelmente, de se imaginar que ela não sofrera quando do acontecido. Isso enriquece a personagem, mas, pensamos que talvez tenha enfraquecido o impacto do desfecho presente no texto princípio.

Apenas um saxofone

Anoiteceu e faz frio. “*Merde! voilá l'hiver*” é o verso que segundo Xenofonte¹ cabe dizer agora. Aprendi com ele que palavrão em boca de mulher é como lesma em corola de rosa. Sou mulher. Logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema. Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita. Uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo. E a lesma ficaria irreconhecível como convém a uma lesma numa corola de quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi rápido não? Rápido. Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado muito nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete. Meu tapete é persa, todos meus tapetes são persas, mas não sei o que fazem esses bastardos que não impedem que o frio se instale na sala. Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes forradas de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes e pregou² retratos de antepassados³ e gravuras da Virgem de Fra Angelico, tinha paixão por Fra Angelico.

Onde agora? Onde? Podia mandar acender a lareira, mas despedi o copeiro, a arrumadeira, o cozinheiro — despedi um por um, me deu um desespero e mandei a corja toda embora, rua, rua! Fiquei só⁴. Há lenha em algum lugar da casa, mas não é só riscar o fósforo e tocar na lenha como se vê no cinema, o japonês ficava horas aí mexendo, soprando até o fogo acender. E eu mal tenho forças de⁵ acender o cigarro. Estou aqui sentada faz não sei quanto tempo. Desliguei o telefone, me enrolei na manta, trouxe a garrafa de uísque e estou aqui⁶ bebendo bem devagarinho para não ficar

1. que, segundo Xenofonte,
2. pregou nelas
3. antepassados mortos
4. toda embora, fiquei só.
5. para
6. aqui sentada,

de porre, hoje não, hoje quero ficar lúcida, vendo uma coisa, vendo outra. E tem coisa a beça para ver tanto por dentro como por fora, ainda mais por fora, uma porrada de coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro. É que fomos escurecendo juntas, a sala e eu. Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretensiosa. E sobretudo rica, exorbitando de riqueza, abri um saco de ouro para o decorador se esbaldar nele. E se esbaldou mesmo, o **viado**⁷. Chamava-se Renê e chegava logo cedinho com suas telas, veludos, musselinhas, brocados, “**trouxe**⁸ hoje para o sofá um pano que veio do Afeganistão, completamente divino! Di-vino!”⁹ Nem o pano era do Afeganistão nem ele era tão **viado**¹⁰ assim, tudo mistificação, cálculo. Surpreendi-o certa vez sozinho, fumando perto da janela, a expressão fatigada e triste¹¹ de um ator que já está farto de representar. Assustou-se quando me viu, **foi**¹² como se o tivesse apanhado em flagrante roubando um talher de prata. Então retomou o gênero borbulhante e saiu se rebolando todo para me mostrar o oratório, um oratório falsamente antigo, tudo feito há três dias mas com furinhos na madeira imitando caruncho de três séculos. “Este anjo só pode ser do Aleijadinho, veja as bochechas! E os olhos de cantos caídos, um nadinha estrábicos...” Eu concordava no mesmo tom histérico, embora soubesse perfeitamente que o Aleijadinho teria que ter mais dez braços para conseguir fazer tanto anjo assim, a casa de Madô também tem milhares deles, todos autênticos, “**um**¹³ nadinha estrábicos”, repetiu ela com voz em falsete de Renê. Bossa colonial de grande luxo. E eu sabendo que estava sendo enganada e não me importando, ao contrário, sentindo um agudo prazer em comer gato por lebre. Li ontem que já estão comendo ratos em Saigon e li ainda que já não

- 7. veado
- 8. Trouxe
- 9. [Ø]
- 10. veado
- 11. [Ø]
- 12. [Ø]
- 13. Um

há mais borboletas por lá, nunca mais haverá a menor borboleta... Desatei antão a chorar feito louca, não sei se por causa das borboletas ou dos ratos. Acho que nunca bebi tanto como¹⁴ ultimamente e quando bebo assim¹⁵ fico sentimental, choro à toa. “Você precisa se cuidar”, Renê disse na noite em que ficamos de fogo, só agora penso nisso que ele me disse. Por que devo me cuidar, por quê? Contracei-o para fazer em seguida a decoração da casa de campo, “Tenho¹⁶ os móveis ideais para essa sua casa”, ele avisou e eu comprei os móveis ideais, comprei tudo, compraria até a peruca de Maria Antonieta com todos os seus labirintos feitos pelas traças e mais a poeira pela qual não me cobraria nada, simples contribuição do tempo, é claro. É claro.

Onde agora? Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana! Que sons eram aqueles? Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos, tão mais puros?¹⁷ E singelos¹⁸ como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só aparentemente. “Este é o meu instrumento”¹⁹, disse ele deslizando a mão pelo saxofone. Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: “²⁰E²¹ esta é a minha música”.

Onde, onde? Olho meu retrato em cima da lareira. “Na lareira tem que ficar seu retrato”, determinou Renê num tom autoritário, às vezes ele era autoritário. Apresentou- me seu namorado, pintor,²² pelo menos me fazia crer que era seu namorado porque agora já não sei mais nada. E o efebo de caracóis na testa me pintou toda de branco, uma Dama das Camélias voltando do campo, o vestido comprido, o pescoço comprido, tudo assim esgalgado e iluminado como se eu tivesse o próprio anjo tocheiro da escada aceso dentro de mim. Tudo já escureceu na sala menos o vestido do retrato,

- 14. tenho bebido demais
- 15. demais
- 16. tenho
- 17. .
- 18. singelos, despretensiosos, efêmeros
- 19. [Ø]
- 20. [Ø]
- 21. e
- 22. [Ø]

lá está ele diáfano como a mortalha de um ectoplasma pairando suavíssimo no ar. Um ectoplasma muito mais jovem do que eu, sem dúvida o puxa-saco do pintor era suficientemente esperto para imaginar como eu devia ser aos vinte anos. “Você no retrato parece um pouco diferente”²³, concedeu ele, “²⁴mas o caso é que não estou pintando só seu rosto”, acrescentou muito sutil. Queria dizer com isso que estava pintando minha alma. Concordei na hora, fiquei até comovida quando me vi de cabeleira elétrica e olhos vidrados. “Meu nome é Luisiana”²⁵, me diz agora o ectoplasma. “²⁶Há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri”.

Onde?... Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi que já esteve incrustado no umbigo de um xá famosíssimo, até há pouco eu sabia o nome desse xá. Tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio que me dá aulas sobre doutrinas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo. Vinha²⁷ tão humilde, tão miserável com seu terno de luto empoeirado e botinas²⁸ de viúvo que fechei os olhos e me deitei, Vem²⁹, Xenofonte, vem. “Não sou Xenofonte, não me chame de Xenofonte”, ele me implorou e seu hálito tinha o cheiro recente de pastilhas Valda, era Xenofonte, nunca houve ninguém tão Xenofonte quanto ele. Como nunca houve uma Luisiana tão Luisiana como eu, ninguém sabe desse nome, ninguém, nem o cáften³⁰ do meu pai que nem esperou eu nascer³¹ para ver como eu era, nem a coitadinha da minha mãe que não viveu nem para me registrar. Nasci naquela noite na praia e naquela noite recebi um nome que durou enquanto durou o amor. Outra madrugada, quando enchi a cara e fui falar com

- 23. [Ø]
- 24. [Ø]
- 25. [Ø]
- 26. [Ø]
- 27. comigo, vinha
- 28. suas botinas
- 29. vem
- 30. cáften
- 31. nem ficou

meu advogado para não pôr no meu túmulo outro nome senão esse, ele deu risadinha execrável, “Luisiana? Mas por que Luisiana? De onde você tirou esse nome?”. Controlou-se para não³² me chacoalhar por tê-lo acordado àquela hora, vestiu-se e muito polidamente me trouxe para casa,” como queira, minha querida, você manda!?”³³ E deu sua risadinha, **Enfim**³⁴, uma puta bêbada mas rica tem o direito de botar no túmulo o nome que bem entender, foi o que provavelmente pensou. Mas já não me importo com o que ele pensa, ele e mais a cambada toda que me cerca, opinião alheia é este tapete, este lustre, aquele retrato. Opinião alheia é esta casa com os santos varados por mil cargas.

Mas antes eu me importava e como. Por causa dessa opinião tenho hoje um piano de cauda, tenho um gato siamês com uma **argola**³⁵ na orelha, tenho uma chácara com piscina **e nos banheiros**,³⁶ papel higiênico com florinhas douradas que o velho trouxe **dos Estados Unidos**³⁷ junto com o estojo plástico que toca uma musiquinha enquanto a gente vai desenrolando o papel, “*oh! My last³⁸ Rose of Summer!...*”. Quando me deu os rolos, deu também os potes de caviar, “**É**³⁹ preciso dourar a pílula”, disse rindo com sua grossura habitual, é um grosso, senão cuspisse dólar eu já teria mandado ele para aquela parte com seus tacos de golfe e cuecas perfumadas com lavanda. Tenho sapato com fivela de diamante e um aquário com uma floresta de coral no fundo, quando o velho me deu a pérola, achou originalíssimo escondê-la no fundo do aquário e me mandar procurar: “Está ficando quente, mais quente.”⁴⁰ Não, agora esfriou!...” E eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, **Me deixa**⁴¹ em paz! Ele, o jovem ardente com todos seus ardores, Xenofonte com seu hálito de hortelã — enxotar

- 32. [Ø]
- 33. [Ø]
- 34. enfim
- 35. gola
- 36. e, nos banheiros,
- 37. de Nova York
- 38. Oh! My Last
- 39. é
- 40. ...
- 41. me deixasse

todos como fiz com a criadagem, todos uns sacanas que mijam no meu leite e se torcem de rir quando fico para cair de bêbada.

Onde, meu Deus? Onde agora? Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba.⁴² Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate — trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele está⁴³ vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone.

Quero deixar bem claro que a única coisa que existe para mim é a juventude, tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho. Posso fazer duas mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude. Ele era a minha juventude mas naquele tempo⁴⁴ 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,⁴⁵ eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar. Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela tristeza, puxa eu respirava tão bem...

Ele era a minha juventude, ele e seu saxofone que luzia como ouro. Seus sapatos eram sujos, a camisa despencada, a cabeleira um ninho, mas o saxofone estava sempremeticulosamente limpo. Tinha também mania com os dentes, que eram de uma brancura que nunca vi igual, quando ele ria eu parava de rir para ficar olhando. Trazia a escova de dentes no bolso e mais fralda para limpar o saxofone, achou num táxi uma caixa com uma dúzia de fraldas Johnson e desde então passou a usá-las para todos os fins: era lenço, a toalha de rosto, o guardanapo, a toalha de mesa e o pano de limpar o saxofone. Foi também a bandeira de paz que usou na nossa briga mais séria, quando quis

42. ...

43. estava

44. Ele era a minha juventude, só que naquele tempo

45. o Sol, a Lua,

que tivéssemos um filho. Tinha paixão por tanta coisa...

A primeira vez que nos amamos foi na praia. O céu palpitava de estrelas e fazia calor. Então fomos rolando e rindo até as primeiras ondas que ferviam na areia e ali ficamos nus e abraçados na água morna como a de uma bacia. Preocupou-se quando lhe disse que não fora sequer batizada. Colheu a água com as mãos e despejou na minha cabeça: “Eu te batizo, Luisiana, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo. Amém”. Pensei que ele estivesse brincando mas nunca o vi tão grave. “Agora você se chama Luisiana”, disse me beijando a face. Perguntei-lhe se acreditava em Deus, “Tenho paixão por Deus”, sussurrou⁴⁶ deitando-se de costas, as mãos entrelaçadas debaixo da nuca, o olhar perdido no céu: “O⁴⁷ que me deixa perplexo é um céu assim como este”. Quando nos levantamos⁴⁸ correu até a duna onde estavam nossas roupas, tirou a fralda que cobria o saxofone e trouxe-a delicadamente nas pontas dos dedos para me enxugar com ela. Aí pegou o saxofone, sentou-se encaracolado e nu como um fauno menino e começou a improvisar bem baixinho, formando com o fervilhar das ondas uma melodia terna e cálida.⁴⁹ Os sons cresciam tremidos como bolhas de sabão, olha esta que grande! Olha esta agora mais redonda... ah, estourou!⁵⁰ Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder até que venha a polícia? Eu perguntei. Ele me olhou sem pestanejar e foi correndo em direção à duna e eu corria atrás e gritava e ria, ria porque ele já tinha começado a tocar a plenos pulmões.

Minha companheira do curso de dança⁵¹ casou-se com o baterista de um conjunto que tocava numa boate, houve festa. Foi lá que o conheci. Em meio da maior algazarra do mundo a mãe da noiva se trancou no quarto chorando, “Veja⁵² em que meio minha filha

46. disse

47. céu, “o

48. levantamos,

49. terna. Quente.

50. estourou!...

51. de balé

52. veja

foi cair! Só vagabundos, só cafajestes!...⁵³ Deitei-a na cama e fui buscar um copo de água com açúcar mas na minha ausência os convidados descobriram o quarto e quando voltei os casais já tinham transbordado até ali, atracando-se em almofadas pelo chão. Pulei gente e sentei-me na cama. A mulher chorava, chorava até que aos poucos o choro foi esmorecendo e de repente parou. Eu também tinha parado de falar e ficamos as duas muito quietas, ouvindo a música de um moço que eu ainda não tinha visto. Ele estava sentado na penumbra, tocando saxofone. A melodia era mansa mas ao mesmo tempo tão eloquente que fiquei imersa num sortilégio. Nunca tinha ouvido nada parecido, nunca ninguém tinha tocado um instrumento assim. Tudo o que tinha querido dizer à mulher e não conseguira, ele dizia agora com o saxofone: que ela não chorasse mais, tudo estava bem, tudo estava certo quando existia o amor. Tinha Deus, ela não acreditava em Deus?⁵⁴ perguntava o saxofone. E tinha a infância, aqueles sons brilhantes falavam agora da infância, olha aí a infância!... A mulher parou de chorar e agora era eu que chorava. Em redor, os casais ouviam num silêncio fervoroso e suas carícias foram ficando mais profundas, mais verdadeiras⁵⁵ porque a melodia também falava do sexo vivo e casto como um fruto que amadurece ao sol.

Onde? Onde?... Levou-me para o seu apartamento, ocupava um minúsculo apartamento no⁵⁶ décimo andar de um prédio velhíssimo, toda a sua fortuna era aquele quarto com um banheiro mínimo. E o saxofone. Contou-me que recebera o apartamento como herança de uma tia cartomante. Depois, num outro dia disse que o ganhara numa aposta e quando outro dia ainda começou a contar uma terceira história, interpelei-o e ele começou a rir, “É⁵⁷ preciso variar as histórias,

53. [Ø]

54. —

55. ,

56. num

57. é

Luisiana, o divertido é improvisar que para isso temos imaginação! É triste quando um caso fica a vida inteira igual...” E improvisava o tempo todo e sua música era sempre ágil, rica,⁵⁸ tão cheia de invenções que chegava a me afigir, Você⁵⁹ vai compondo e vai perdendo tudo, você tem que tomar nota, tem que escrever o que compõe! Ele sorria. “Sou um autodidata, Luisiana, não sei ler nem escrever música e nem é preciso para ser um sax-tenor, sabe o que é um sax-tenor? É o que eu sou.” Tocava num conjunto que tinha contrato com uma boate e sua única ambição era ter um dia um conjunto próprio. E ter também um toca-discos⁶⁰ de boa qualidade para ouvir Ravel e Debussy.

Nossa vida foi tão maravilhosamente livre! E tão cheia de amor, como nos amamos e rimos e choramos de amor naquele décimo andar, cercados por gravuras de Fra Angelico e retratos dos antepassados dele⁶¹. “Não são meus parentes, achei tudo isso no baú de um porão”, confessou-me certa vez. Apontei para o mais antigo dos retratos, tão antigo que da mulher só restava a cabeleira escura. E as sobrancelhas.

Esta você também achou no baú? Perguntei. Ele riu e até hoje fiquei sem saber se era verdade ou não. Se você me ama mesmo, eu disse, suba então naquela mesa e grite com todas as forças, Você⁶²s são todos uns cornudos, vocês são todos uns cornudos! e depois desça da mesa e saia mas sem correr. Ele me deu o saxofone para segurar enquanto eu fugia rindo, Não⁶³, não, eu estava brincando, isso não! Já na esquina ouvi seus gritos em pleno bar, “Cornudos⁶⁴, todos cornudos!”⁶⁵ Alcançou-me em meio da gente estupefata, “Luisiana, Luisiana, não me negue,⁶⁶ Luisiana!”⁶⁷ Outra noite — saímos de um teatro — não resisti e perguntei-lhe se era capaz de cantar ali no saguão um trecho de ópera, Vamos⁶⁸, se você me ama mesmo cante aqui na escada

- 58. rica, ágil,
- 59. você
- 60. uma vitrola
- 61. seus antepassados
- 62. vocês
- 63. não
- 64. cornudos
- 65. [Ø]
- 66. [Ø]
- 67. [Ø]

u trecho do *Rigoletto*⁶⁹!

Se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um vestido novo!⁷⁰ Ele agora tocava em mais lugares porque eu estava ficando exigente, se você me ama mesmo, mesmo, mesmo... Saía às sete da noite com o saxofone debaixo do braço e só voltava de manhãzinha. Então limpava o bocal do instrumento, lustrava o metal com a fralda e ficava dedilhando distraidamente, sem nenhum cansaço, sem nenhum desgaste, “Luisiana, você é a minha música e eu não posso viver sem música”, dizia abocanhando o bocal do saxofone com o mesmo fervor com que abocanhava meu peito. Comecei a ficar irritadiça, inquieta, era como se tivesse medo de assumir⁷¹ a responsabilidade de tamanho amor. Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim? Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. Contudo, exigia⁷². Pensei em abandoná-lo mas não tive forças, não tive, preferi que nosso amor apodrecesse, que ficasse tão insuportável que quando ele fosse embora saísse cheio de nojo, sem olhar para trás.

Onde agora? Onde? Tenho uma casa de campo, tenho um diamante do tamanho de um ovo de pomba... Eu pintava os olhos diante do espelho, tinha um compromisso, vivia cheia de compromissos, ia a uma boate com um banqueiro. Enrodilhado na cama, ele tocava em surdina. Meus olhos foram ficando cheios⁷³ de lágrimas. Enxuguei-os na fralda do saxofone e fiquei olhando para minha boca. Os lábios estavam mais finos assim crispados.⁷⁴ Desviei o olhar do espelho.⁷⁵ Se você

- 68. vamos
- 69. Rigoletto
- 70. novo!...
- 71. sustentar
- 72. insistia
- 73. cheio
- 74. e fiquei olhando para minha boca que achei particularmente fina.
- 75. [Ø]

me ama mesmo, eu disse, se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.

4.4 Helga

Baseando-se em um fato real, colhido de uma notícia divulgada na imprensa parisiense, Lygia Fagundes Telles dá-nos, nesse texto, a história de um homem que, durante a Segunda Guerra Mundial, rouba a perna mecânica da esposa e foge para o Brasil⁷⁶. No conto, o homem, agora idoso, rememora seus feitos, num relato que é uma expiação. Segundo Alfredo Monte (2013b), nesse texto pode-se “perceber que a perversidade à Nelson Rodrigues não é estranha à Lygia F. Telles. Só é mais elegante”.

Esse texto sofreu apenas dez alterações, durante seu processo de revisão. Eis algumas:

1	Ela era uma só. Não havia outra , e se quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera.	Ela era uma só. Não havia outra e se quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera.
---	---	---

A retirada da vírgula, como em outros contos (*1); a substituição das reticências pelo ponto, ao fim do período, imprimindo maior ênfase e assertividade à frase (*5).

5	Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento...	Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento.
---	--	--

Em *6, a autora muda um substantivo, provavelmente, para evitar algum efeito anedótico, concorrendo, também, para um aumento das posses da família do narrador:

6	Recebi a notícia na hora errada porque	Recebi a notícia na hora errada porque naquela
---	--	--

⁷⁶A autora fala sobre esse fato em um vídeo. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/xiddtuwnvlqs/metropolis--entrevista-escritora-lygia-fagundes-telles-04024D1C3462D4811326?types=A&>>. Acesso em 07 jun. 2011.

	naquela altura meu maior desejo era esquecer a guerra, encerrar as férias na Alemanha e tranquilamente voltar para Vila Corinto, casar por lá, cuidar do plantio, da vaca e ajudar minha mãe que devia estar velha.	altura meu maior desejo era esquecer a guerra, encerrar as férias na Alemanha e tranquilamente voltar para Vila Corinto, casar por lá, cuidar do plantio, da criação e ajudar minha mãe que devia estar velha.
--	--	---

A alteração ⁷ é semelhante à que ocorre diversas vezes na revisão da obra: a opção por outra forma de grafar, seja pela retirada do itálico, por conta da aceitação da palavra, não tida mais como algo estrangeiro, seja pelo aportuguesamento da palavra:

7	Já contei que vendi meu capacete e meu punhal. Arranjei em seguida outros punhais e capacetes e vendia para outros jovens recrutas americanos que chegaram demasiado tarde e doidos para levarem qualquer souvenir desse tipo.	Já contei que vendi meu capacete e meu punhal. Arranjei em seguida outros punhais e capacetes e vendia para outros jovens recrutas americanos que chegaram demasiado tarde e doidos para levarem qualquer suvenir desse tipo.
---	---	--

Parece-nos que essa mudança se deveu a uma padronização editorial: tanto ela quanto a que ocorre em “Meia-noite em ponto em Xangai”, com a retirada do itálico na palavra “madame” (em todas as suas ocorrências), está presente apenas na edição desses textos pela Companhia das Letras. Isso pode ser corroborado por outros casos: em *Seminários dos ratos*, no conto “A consulta”, a palavra “jeans”, na edição da Companhia das Letras, deixou de ser escrita em itálico.

Helga

Ela era uma só. Não havia outra **e se**¹ quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera. Era uma, una, única, apesar de ter uma só perna, aliás bela como ela toda. Mas é cedo para falar não sobre sua beleza — que deve ser lembrada sem enfado quantas vezes forem necessárias — mas cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação. A perna envolve viagem, guerra, a perna vai tão além... Sem esclarecimento tudo será apenas crueldade.

É bom dizer logo quem eu sou: Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão. Filho de alemã de Santa Catarina e desse Silva brasileiro que não chegou a conhecer. Mãe alemã nascida no Vale do Itajaí, neta de proprietários em Vila Corinto desde 1890, pude ver isso nos papéis. Mas alemã **malvista**² porque se casou com o Silva, Paulo também, o que me faria Paulo Silva Filho. Mas nada disso vigorou, na escola eu já era Paul sem o o, Paul Karsten. E o destino amável de um Paul Karsten, ginásiano de Blumenau em 1935, eram férias, cursos de aperfeiçoamento, amizades e amores na Alemanha. De Hitler, é bom lembrar. E não havia nada melhor, a começar pela viagem no Monte Pascoal, classe única com escala na Bahia, **em**³ Madeira, Lisboa, e depois Hamburgo até os verões intermináveis nas Casas da Juventude,⁴ com excursões, piqueniques, bicicletas, cerejas e sexo em meio do cansaço feliz e da dose exata de melancolia. Jugendhaus, era esse o nome dessas casas e pensar nelas me faz pensar em fonte e musgo. As viagens seguintes, três ao todo, foram marcadas pelas aulas cheias de simplicidade e exaltação. E a nossa, a minha particular por ser alemão

1. e, se
2. mal vista
3. [Ø]
4. [Ø]

e alemão estrangeiro. Esportes. Treinos. O aço das metralhadoras sem carga encostado no peito banhado de suor. As bandeiras apoiadas no ombro no desfile diante de Hitler e Mussolini no estádio de Berlim, os alemães da América do Sul marchando logo atrás dos países sudetos e antes mesmo dos alemães e da América do Norte. Amizade e amor foi lá que conheci, próximos e concretos. E ódio também abstrato e longínquo, aos judeus, aos comunistas e a outras coisas mais que já esqueci. Tudo aconteceu porque a terceira viagem foi no verão de 1939. Não vou contar minha guerra, Polônia, França, Grécia, Rússia...

A beleza de Helga e a sua perna. Confesso que durante muito tempo não sei em qual pensei mais, se na que tinha ou se na que perdera. Mas é cedo. Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu. O meu hitlerismo era jovem, leal, risonho e franco e a guerra não entrava na jogada. Nela fiz mais ou menos tudo o que os outros fizeram e até menos do que vi ser feito em uma matéria de luta ou crime. De resto, eu e meus camaradas de armas éramos parecidos, menos numa coisa: nunca consegui estabelecer um vínculo entre essa guerra e as férias na *Jugendhaus* em meio dos piqueniques nas florestas e excursões pelas estradas marginadas de verdor. As aulas tão nítidas eram para isso? A palavra *unerbittlich* significava mesmo implacável e era pra valer? Só que mais tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição.

Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento.⁵ Acha meu analista que os esquecimentos parciais são frequentemente formas sutis de autopunição. Não sei se

5. ...

isso é verdade mas sei que agora que resolvi evocá-la não posso impedir que a todo instante ela cruze estas linhas antes do momento exato em que deveria comparecer. Quero confessar que não liguei muito quando soube que o Brasil entrara na guerra contra a Alemanha mas devo dizer também que achei bom não ter combatido contra soldados brasileiros. O que me faz pensar que nunca deixou de existir em mim alguma coisa do filho daquele Silva que sempre imaginei moreno pálido, a cara comprida e os olhos tristes.

Assim que acabou a guerra, vendi meu capacete e meu punhal com a cruz suástica a um funcionário brasileiro que até hoje não sei o que estava fazendo em Düsseldorf. Fomos para uma cantina onde me pagou uma cerveja e dele ouvi então coisas alarmantes: que a minha situação jurídica era nada mais, nada menos, do que a de um traidor, quer dizer, uns quinze anos de cadeia, por aí. Era só voltar e a condenação viria na certa. Recebi a notícia na hora errada porque naquela altura meu maior desejo era esquecer a guerra, encerrar as férias na Alemanha e tranquilamente voltar para Vila Corinto, casar por lá, cuidar do plantio, *da criação*⁶ e ajudar minha mãe que devia estar velha. Helga ainda não aparecera na minha vida e o hitlerismo e a guerra ainda não tinham me marcado para sempre. Ainda não.

Há um pormenor que me ocorre com tamanha insistência que fico às vezes pensando, pensando e não descubro por que me lembro tanto das unhas do seu pé pintadas com esmalte rosa. Não sei qual perna lhe restara mas revejo seu pé, só o pé com as unhas pintadas, não pintava as unhas das mãos, limpas, polidas mas sem esmalte. Pintava as do pé, economizando assim o esmalte que naquele tempo era raro como topo o resto, comida, roupa. Unhas de um tom de rosa delicado, ela gostava das cores tímidas.

6. da vaca

Não poder voltar para o Brasil decidiu minha sorte de continuar Paul Karsten o tempo necessário para enriquecer e nunca mais ter paz. Não por ter enriquecido, como veremos, estou chegando lá. O caso é que não fui prisioneiro de guerra nem propriamente desertor. Num momento de confusão a guerra se afastou de onde me encontrava, não voltou mais e depois acabou. Já contei que vendi meu capacete e meu punhal. Arranjei em seguida outros punhais e capacetes e vendia para outros jovens recrutas americanos que chegaram demasiado tarde e doidos para levarem qualquer suvenir⁷ desse tipo. O pequeno comércio de troféus ampliou-se para cigarros, chocolate, leite em pó e outras latarias, mas tudo muito reduzido. Basta dizer que na intendência americana meu sócio mais qualificado era apenas sargento, o que mostra bem a modéstia do negócio.

Naquela improvisação de vida ao deus-dará, o tempo perdeu a medida e hoje não sou o mesmo capaz de lembrar quando exatamente conheci Helga. Só sei que sua beleza me surgiu inicialmente da cintura pra cima atrás do balcão da farmácia, se assim podemos chamar àquele casebre de madeira enegrecida, toscamente erguido no meio das ruínas do sudeste industrial de Düsseldorf. Sua beleza, foi sua beleza o que de início me impressionou. E depois, seu recato, sua doçura naquele mundo de fim de mundo. Passando pela farmácia, não houve vez que não a visse ereta⁸ e séria, vendendo aspirina e as tais latinhas de pomada fabricada pelo pai, o velho Wolf, um verdadeiro caco aos quarenta anos, andando quilômetros em busca de mercadoria: vidrinhos de iodo e alguns metros de gaze.

Foi o velho quem primeiro me falou da penicilina e do quanto um negócio desses poderia me render. Até então eu vendia para Helga algumas latas de leite em pó e de veneno para rato. Também me lembro muito

- 7. souvenir
- 8. ereta

de outro pormenor: a lata de leite tinha uma risonha vaquinha no rótulo e a outra tinha um rato negro, morto, dependurado pelo rabo por um longo fio. Quero ser verdadeiro quando digo que não me importei ao ver meu lucro diminuído devido à perda de tempo em vender-lhe as ninharias que podia comprar. O prazer de vê-la era tão grande que me sentia compensado quando ouvia sua voz calma, harmoniosa como os seus gestos que por sinal eram raros. Não procurava, então, a mulher. Durante meses a caça à comida utilizava quase toda a imaginação e energia de que sou capaz, qualquer preocupação com mulher se dissipava nessa caça. Foi só numa segunda fase que relatei a beleza de Helga com o desejo. Já sabia então da sua perna, ela mesma me contou quando recusou-se a me acompanhar a um local de danças, improvisado nos escombros do museu.

Fiz o convite quando fui cedo à farmácia, soubra das danças e não vi melhor oportunidade para sair com ela. Estava como sempre detrás do balcão mas assim que lhe falei em dançarmos teve um movimento de fuga enquanto uma nuvem preta pareceu baixar sobre seu rosto tão limpo. Mas logo espantou a nuvem e sorriu quase natural quando confessou que não podia dançar as valsas que lá tocavam, tinha uma perna só.⁹ Aquela noite pensei muito na mutilação de Helga, mutilação antiga, pois ela perdera a perna e o resto da família, menos o pai, no primeiro bombardeio de Hamburgo. Na mesma ocasião o velho Wolf perdera também a farmácia, a primeira, pois a segunda e a terceira foram destruída em Düsseldorf. Ainda era rico depois da tragédia em Hamburgo e a prova disso é que montou em seguida mais essas duas farmácias. Outra prova de que tivera dinheiro foi a magnífica perna ortopédica que comprou para a filha, daquelas que durante a guerra eram reservadas para heróis excepcionais,

9. [Ø]

membros graúdos do Partido Nacional-Socialista ou oficiais superiores. Fora desse tipo de gente só os muito ricos podiam comprar uma perna igual. Não pude então deixar de sentir um certo espanto quando vi Helga sair andando detrás do balcão, mancando um pouco, é certo, mas discretamente, com uma lentidão que combinava com seu feitio. Imaginara-a plantada numa perna só, apoiada em muletas ou numa bengala, dando saltos penosos... E cheguei a dizer-lhe que num vestido de noite ninguém notaria a perna artificial. Ela então baixou os grandes olhos claros.

No dia seguinte era domingo e Helga concordou em sair comigo. Eu podia emprestar o jipe do sargento americano mas a tarde estava tão agradável que ela preferiu que fôssemos mesmo a pé. À noite — era uma noite estrelada — jantamos, ela, o pai e eu, uma lata de rosbife e outra de milho que desviara do meu comércio. Senti-me generoso, bom. Foi aí que o velho Wolf me falou da penicilina. Na cara devastada do farmacêutico vi como seus olhos azuis, iguais aos da filha, coruscavam de entusiasmo ao imaginar o negócio. Ele tinha o cálculo fácil e claramente demonstrou que três meses de tráfico de penicilina eram o suficiente para juntar uma pequena fortuna. Havia apenas dois problemas a enfrentar: o primeiro era¹⁰ o risco, mas não tão grande assim, na pior das hipóteses um par de anos na cadeia, se tanto. A segunda dificuldade, a maior, era a mesma de qualquer negócio: o capital inicial. E para tudo, uma condição indispensável, a rapidez. Esses grandes negócios só funcionariam durante uns seis meses, no máximo. Depois, a eficiência combinada dos americanos, russos e dos próprios alemães iria pôr tudo nos eixos e qualquer empreendimento se tornaria rotineiro, lento. Com os ingleses, nem pensar. A coisa do lado de cá tinha que ser feita mesmo com

10. o primeiro, era

os americanos e sem demora. O velho se ramificava em considerações mas minha atenção se concentrava em Helga, a doce Helga que eu já beijara naquela tarde. Foi então meio distraidamente que ouvi o que ele disse? Pois sim. Naquela noite e no dia seguinte não pensei em outra coisa. Pedi pormenores e ele me falou num certo major-médico, chegamos até a procurar o homem mas ele fora transferido para Hamburgo. E o capital? Via o velho diariamente e ficávamos falando, falando... E o capital? Foram dias de tanta inquietação, a tal ponto fiquei seduzido pela ideia que meu pequeno comércio começou a declinar. Via o velho e via Helga, com ela também falava demais e de repente falei em casamento.

Como é difícil reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo. Mas ordenar os sentimentos para mim é totalmente impossível. Revivo o tempo da contemplação de sua beleza e depois os instantes de fundo desejo. E lembro muito do casamento. Quanto ao amor por Helga, afirma o analista que não passa de um recurso autopunitivo que resolvi imaginar. O fato é que me casei e na própria madrugada de núpcias fui para Hamburgo levando a perna ortopédica que em seguida vendi. De posse do capital inicial, não foi difícil encontrar o tal major e no tempo previsto pelo velho Wolf, seis meses mais ou menos, fiz fortuna.

Daí por diante não foi mais possível dizer que as férias nazistas na Alemanha foram episódios fortuitos na vida de um jovem de Vila Corinto. Paul Karsten cometeu seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada. O ato de raça de senhor alemão aprendido nas aulas floridas dos cursos de 1936 foi praticado em plana paz por um pobre rapaz brasileiro contra uma pobre moça

alemã. Engano ainda pensar que o fim de Paul Karsten foi uma solução. Alguns anos mais tarde, Paulo Silva Filho voltou para o Brasil anistiado e rico, mas voltou um homem de pouca fé e imaginação amortecida. A única maneira que encontrou de expiar o crime do jovem Paul foi tornar-se um cidadão exemplar. Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas.

4.5 O moço do Saxofone

Esse conto parece dar-nos uma continuação de “Apenas um saxofone”, no entanto, ele foi escrito antes, em 1966⁷⁷. Interessante nesse conto é a evidente capacidade que LFT nos mostra de trocar de pele, assumindo um narrador masculino. A história se passa numa pensão, em que o protagonista é um caminhoneiro que ganha dinheiro através de contrabando. Nessa pensão, segundo a autora, inspirada num lugar em que ela morou durante a juventude, a comida é ruim, há diversos anões hospedados e há a música de um saxofone, tocada por um homem que todo o tempo está trancado no quarto, enquanto a mulher o trai com diversos homens.

De todos os contos de *Antes do baile verde*, esse foi o único que permaneceu intocado desde que apareceu pela primeira vez em livro; mas, sofreu uma revisão entre sua primeira publicação, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, e sua publicação em *ABV*.

Por conta de sua particularidade, aqui mostraremos algumas mudanças presentes já no começo do conto, considerando a sua publicação no periódico, apenas para que não julguemos que algum texto do livro passou incólume pelas revisões de LFT. Das mudanças, analisaremos algumas poucas, por o conto publicado no periódico fugir do *corpus* deste trabalho.

Vejamos o parágrafo inicial:

<p>Eu era chofer de caminhão e ganhava uma nota alta com um cara que fazia contrabando. Até hoje não entendo direito porque fui parar na pensão da tal Madame, uma polaca que quando moça fazia a vida e depois que ficou velha inventou de abrir aquele freje-mosca. Foi o que me contou o James, um tipo que engolia giletes e que conhecia a fundo a escrita da casa. Tinha os</p>	<p>Eu era chofer de caminhão e ganhava uma nota alta com um cara que fazia contrabando. Até hoje não entendo direito por que fui parar na pensão da tal madame, uma polaca que quando moça fazia a vida e depois que ficou velha inventou de abrir aquele frege-mosca. Foi o que me contou o James, um tipo que engolia giletes e que foi o meu companheiro de mesa nos dias em que</p>
---	---

⁷⁷Informação disponível em: <<http://pescandoletras.blogspot.com.br/2012/03/analise-do-conto-o-moco-do-saxofone.html>>. Acesso em 15.10.2012.

<p>pensionistas e os volantes, uma corja que entrava e saía palitando os dentes. Eu era volante. A comida, uma porcaria, e como se fosse pouco ter que engolir aquelas lavagens, tinha ainda os malditos anões trançando em redor. E tinha a música do saxofone.</p>	<p>trancei por lá. Tinha os pensionistas e tinha os volantes, uma corja que entrava e saía palitando os dentes, coisa que nunca suportei na minha frente. Teve até uma vez uma dona que mandei andar só porque no nosso primeiro encontro, depois de comer um sanduíche, enfiou um palitão entre os dentes e ficou de boca arreganhada de tal jeito que eu podia ver até o que o palito ia cavucando. Bom, mas eu dizia que no tal frege-mosca eu era volante. A comida, uma bela porcaria e como se não bastasse ter que engolir aquelas lavagens, tinha ainda os malditos anões se enroscando nas pernas da gente. E tinha a música do saxofone.</p>
--	--

No conto, vemos a presença do anão, que será recorrente na obra da autora, geralmente apontando para a incompletude de uma personagem ou para a revelação de algo até então oculto e indesejado ou desagradável⁷⁸:

Ser estranho, cujo processo de crescimento se interrompeu misteriosamente antes de concluir, sua presença é um dado que causa mal-estar por fugir à normalidade. (SILVA, 1985, p. 78).

Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as *forças obscuras* que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 49).

⁷⁸ Ele está presente no romance *Ciranda de pedra*. Também é visto, de diversos modos, pela sua presença mesma ou por uma alusão, em contos como “A medalha”, “Anão de jardim”, “Emanuel”, “Os objetos”, “As formigas”. Vera Maria Tietzmann Silva, em seu *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, dedica um subcapítulo ao estudo da presença dele na obra lygiana.

A retirada da inicial maiúscula em “Madame” retira a particularidade dela, minimizando sua importância, e torna-se mais adequada ao texto, uma vez que essa mulher não fora referida anteriormente.

Uma alteração muito interessante ocorre quando da primeira vez em que é citado o saxofonista que dá título ao conto. Ao ser dito “o moço do saxofone”, aponta-se para a importância dele na pensão, para como sua presença já era notada, ao ponto de ter essa alcunha.

— **O que é isso?** eu perguntei ao tipo das giletes. Era o meu primeiro dia de pensão e ainda não sabia de nada. Apontei para o teto que parecia de papelão, tão forte chegava a música até nossa mesa. Quem é que está tocando?

Mastiguei mais devagar. Já tinha ouvido antes saxofone, mas aquele da pensão eu não podia mesmo reconhecer nem aqui nem na China. **O tipo das giletes, o James**, meteu uma batata inteira na boca. **Bom camarada esse James**. **Trabalhava numa feira de diversões e como mastigasse sempre de boca aberta a gente podia ver direitinho o que ia lá dentro**.

— **Ele costuma tocar na hora do almoço?**, perguntei.

— **Depende...**

Esperei que ele desse cabo da batata enquanto enchia meu garfo.

— É uma música desgraçada **de triste**, fui dizendo.

— A mulher **engana ele, respondeu James** passando o miolo de pão no fundo do prato para aproveitar o molho. O pobre **passa o dia** trancado, ensaiando. **Costuma até comer no quarto enquanto ela** se deita com tudo quanto é cristão que aparece.

— **O que é isso?** — eu perguntei ao tipo das giletes. Era o meu primeiro dia de pensão e ainda não sabia de nada. Apontei para o teto que parecia de papelão, tão forte chegava a música até nossa mesa. Quem é que está tocando?

— **É o moço do saxofone.**

Mastiguei mais devagar. Já tinha ouvido antes saxofone, mas aquele da pensão eu não podia mesmo reconhecer nem aqui nem na China.

— **E o quarto dele fica aqui em cima?**

James meteu uma batata inteira na boca. **Sacudiu a cabeça e abriu mais a boca que fumegava como um vulcão com a batata quente lá no fundo. Soprou um bocado de tempo a fumaça antes de responder.**

— **Aqui em cima.**

Bom camarada esse James. Trabalhava numa feira de diversões, mas como já estivesse ficando velho, queria ver se firmava num negócio de bilhetes. Esperei que ele desse cabo da batata, enquanto ia enchendo meu garfo.

— É uma música desgraçada **de triste** — fui dizendo.

— A mulher **engana ele até com o periquito** — respondeu **James**, passando o miolo de pão no fundo do prato para aproveitar o molho. — O pobre **fica o dia inteiro** trancado, ensaiando. **Não**

	<p>desce nem para comer. Enquanto isso, a cabra se deita com tudo quanto é cristão que aparece.</p>
--	--

Mais à frente, com a revisão, há a inclusão de uma palavra expletiva que estará presente em outros textos da autora, como comentaremos ao tratar das revisões feitas no conto “A chave” — a palavra é “compreende” (na tabela abaixo, destacamos apenas essa palavra, por o excerto inteiro ter diferenças entre as duas publicações).

<p>— É bonita?, eu quis saber. E me lembrei da moça que recolhi uma noite no meu caminhão. Saiu de casa para ter o filho na vila mas não agüentou e caiu ali mesmo na estrada, uivando feito bicho. Para não me aporrinhar, abafava os gritos na lona da carroceria enquanto eu afundava como louco o é no acelerador, queria chegar depressa e me livrar deles e do filho já quase nascendo e que na certa desandaria a uivar também. Os gemidos do saxofone me faziam lembrar daquela maldita noite. Ela é bonita? perguntei outra vez.</p> <p>James encolheu o ombro.</p> <p>— Todo mundo acha mas para meu gosto, é magra demais.</p>	<p>— Deitou com você?</p> <p>— É meio magricela para o meu gosto, mas é bonita. E novinha. Então entrei com meu jogo, compreende? Mas já vi que não dou sorte com mulher, torcem logo o nariz quando ficam sabendo que engulo gilette, acho que ficam com medo de se cortar...</p>
---	---

No trecho acima, a publicação revisada é mais enxuta. E atentamos aqui para como, nesse conto, há o uso de uma ação que aparecerá também em outros textos da autora, como “Biruta” e “O jardim selvagem”: o ato de colocar na boca um alimento que ainda não está pronto para ser comido, seja por não estar ainda preparado ou por estar quente demais. Geralmente, isso acontece quando a pessoa que come está contando alguma coisa, o que nos leva a crer que há uma simbologia nesse ato, apontando possivelmente para a incerteza em relação aos fatos, ao tom de fofoca, ou à necessidade de contar como modo de livrar-se daquilo, de uma verdade dolorosa como um alimento quente na boca. Assim, o contar seria semelhante à atitude de soprar que geralmente temos quando há um alimento muito quente em

nossa boca — contar seria o sopro, o alívio, o que nos lembra os primórdios da escritora Lygia Fagundes Telles, quando, ainda criança, contava para os colegas as histórias de terror que costumava ouvir de suas pajens, numa tentativa de livrar-se do medo que elas carregavam consigo ou numa tentativa de pelo menos dividi-lo com alguém.

O moço do saxofone

Eu era chofer de caminhão e ganhava uma nota alta com um cara que fazia contrabando. Até hoje não entendo direito por que fui parar na pensão da tal madame, uma polaca que quando moça fazia a vida e depois que ficou velha inventou de abrir aquele frege-mosca. Foi o que me contou o James, um tipo que engolia giletes e que foi o meu companheiro de mesa nos dias em que tramei por lá. Tinha os pensionistas e tinha os volantes, uma corja que entrava e saía palitando os dentes, coisa que nunca suportei na minha frente. Teve até uma vez uma dona que mandei andar só porque no nosso primeiro encontro, depois de comer um sanduíche, enfiou um palitão entre os dentes e ficou de boca arreganhada de tal jeito que eu podia ver até o que o palito ia cavucando. Bom, mas eu dizia que no tal frege-mosca eu era volante. A comida, uma bela porcaria e como se não bastasse ter que engolir aquelas lavagens, tinha ainda os malditos anões se enroscando nas pernas da gente. E tinha a música do saxofone.

Não que não gostasse de música, sempre gostei de ouvir tudo quanto é charanga no meu rádio de pilha de noite na estrada, enquanto vou dando conta do recado. Mas aquele saxofone era mesmo de entortar qualquer um. Tocava bem, não discuto. O que me punha doente era o jeito, um jeito assim triste como o diabo, acho que nunca mais vou ouvir ninguém tocar saxofone como aquele cara tocava.

— O que é isso? — eu perguntei ao tipo das giletes. Era o meu primeiro dia de pensão e ainda não sabia de nada. Apontei para o teto que parecia de papelão, tão forte chegava a música até nossa mesa. Quem é que está tocando?

— É o moço do saxofone.

Mastiguei mais devagar. Já tinha ouvido antes saxofone, mas aquele da pensão eu não podia mesmo reconhecer nem aqui nem na China.

— E o quarto dele fica aqui em cima?

James meteu uma batata inteira na boca. Sacudiu a cabeça e abriu mais a boca que fumegava como um vulcão com a batata quente lá no fundo. Soprou um bocado de tempo a fumaça antes de responder.

— Aqui em cima.

Bom camarada esse James. Trabalhava numa feira de diversões, mas como já estivesse ficando velho, queria ver se firmava num negócio de bilhetes. Esperei que ele desse cabo da batata, enquanto ia enchendo meu garfo.

— É uma música desgraçada de triste — fui dizendo.

— A mulher engana ele até com o periquito — respondeu James, passando o miolo de pão no fundo do prato para aproveitar o molho. — O pobre fica o dia inteiro trancado, ensaiando. Não desce nem para comer. Enquanto isso, a cabra se deita com tudo quanto é cristão que aparece.

— Deitou com você?

— É meio magricela para o meu gosto, mas é bonita. E novinha. Então entrei com meu jogo, comprehende? Mas já vi que não dou sorte com mulher, torcem logo o nariz quando ficam sabendo que engulo gilette, acho que ficam com medo de se cortar...

Tive vontade de rir também, mas justo nesse instante o saxofone começou a tocar de um jeito abafado, sem fôlego como uma boca querendo gritar, mas com uma mão tapando, os sons espremidos saindo por entre os dedos. Então me lembrei da moça que recolhi uma noite no meu caminhão. Saiu para ter o filho na vila, mas não agüentou e caiu ali mesmo na estrada, rolando

feito bicho. Arrumei ela na carroceria e corri como um louco para chegar o quanto antes, apavorado com a idéia do filho nascer no caminho e desandar a uivar que nem a mãe. No fim, para não me aporrinhar mais, ela abafava os gritos na lona, mas juro que seria melhor que abrisse a boca no mundo, aquela coisa de sufocar os gritos já estava me endoidando. Pomba, não desejo ao inimigo aquele quarto de hora.

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

James encolheu o ombro.

— Chifre dói.

Nesse primeiro dia fiquei sabendo ainda que o moço do saxofone tocava num bar, voltava só de madrugada. Dormia em quarto separado da mulher.

— Mas por quê? — perguntei, bebendo mais depressa para acabar logo e me mandar dali. A verdade é que não tinha nada com isso, nunca fui de me meter na vida de ninguém, mas era melhor ouvir o tro-ló-ló do James do que o saxofone.

— Uma mulher como ela tem que ter seu quarto — explicou James, tirando um palito do paliteiro. — E depois, vai ver que ela reclama do saxofone.

— E os outros não reclamam?

— A gente já se acostumou.

Perguntei onde era o reservado e levantei-me antes que James começasse a escarafunchar os dentões que lhe restavam. Quando subi a escada de caracol, dei com um anão que vinha descendo. Um anão, pensei. Assim que saí do reservado dei com ele no corredor, mas agora estava com uma roupa diferente. Mudou de roupa, pensei meio espantado, porque tinha sido rápido demais. E já descia a escada quando ele passou de novo na minha frente, mas já com outra roupa. Fiquei meio

tonto. Mas que raio de anão é esse que muda de roupa de dois em dois minutos? Entendi depois, não era um só, mas uma trempe deles, milhares de anões louros e de cabelo repartidinho do lado.

— Pode me dizer de onde vem tanto anão? — perguntei à madame, e ela riu.

— Todos artistas, minha pensão é quase só de artistas...

Fiquei vendo com que cuidado o copeiro começou a empilhar almofadas nas cadeiras para que eles se sentassem. Comida ruim, anão e saxofone. Anão me enche e já tinha resolvido pagar e sumir quando ela apareceu. Veio por detrás, palavra que havia espaço para passar um batalhão, mas ela deu um jeito de esbarrar em mim.

— Licença?

Não precisei perguntar para saber que aquela era a mulher do moço do saxofone. Nessa altura o saxofone já tinha parado. Fiquei olhando. Era magra, sim, mas tinha as ancas redondas e um andar muito bem bolado. O vestido vermelho não podia ser mais curto. Abancou-se sozinha numa mesa e de olhos baixos começou a descascar o pão com a ponta da unha vermelha. De repente riu e apareceu uma covinha no queixo. Pomba, que tive vontade de ir lá, agarrar ela pelo queixo e saber por que estava rindo. Fiquei rindo junto.

— A que horas é a janta? — perguntei para a madame, enquanto pagava.

— Vai das sete às nove. Meus pensionistas fixos costumam comer às oito — avisou ela, dobrando o dinheiro e olhando com um olhar acostumado para a dona de vermelho. — O senhor gostou da comida?

Voltei às oito em ponto. O tal James já mastigava seu bife. Na sala havia ainda um velhote de barbicha, que era professor parece que de mágica e o anão de roupa

xadrez. Mas ela não tinha chegado. Animei-me um pouco quando veio um prato de pastéis, tenho loucura por pastéis. James começou a falar então de uma briga no parque de diversões, mas eu estava de olho na porta. Vi quando ela entrou conversando baixinho com um cara de bigode ruivo. Subiram a escada como dois gatos pisando macio. Não demorou nada e o raio do saxofone desandou a tocar.

— Sim senhor — eu disse e James pensou que eu estivesse falando na tal briga.

— O pior é que eu estava de porre, mal pude me defender!

Mordi um pastel que tinha dentro mais fumaça do que outra coisa. Examinei os outros pastéis para descobrir se havia algum com mais recheio.

— Toca bem esse condenado. Quer dizer que ele não vem comer nunca?

James demorou para entender do que eu estava falando. Fez uma careta. Decerto preferia o assunto do parque.

— Come no quarto, vai ver que tem vergonha da gente — resmungou ele, tirando um palito. — Fico com pena, mas às vezes me dá raiva, corno besta. Um outro já tinha acabado com a vida dela!

Agora a música alcançava um agudo tão agudo que me doeu o ouvido. De novo pensei na moça ganindo de dor na carroceria, pedindo ajuda não sei mais para quem.

— Não topo isso, pomba.

— Isso o quê?

Cruzei o talher. A música no máximo, os dois no máximo trancados no quarto e eu ali vendo o calhorda do James palitar os dentes. Tive ganas de atirar no teto o prato de goiabada com queijo e me mandar para longe

de toda aquela chateação.

— O café é fresco? — perguntei ao mulatinho que já limpava o oleado da mesa com um pano encardido como a cara dele.

— Feito agora.

Pela cara vi que era mentira.

— Não é preciso, tomo na esquina.

A música parou. Paguei, guardei o troco e olhei reto para a porta, porque tive o pressentimento que ela ia aparecer. E apareceu mesmo com o aninho de gata de telhado, o cabelo solto nas costas e o vestidinho amarelo mais curto ainda do que o vermelho. O tipo de bigode passou em seguida, abotoando o paletó. Cumprimentou a madame, fez ar de quem tinha muito o que fazer e foi para a rua.

— Sim senhor!

— Sim senhor o quê? — perguntou James.

— Quando ela entra no quarto com um tipo, ele começa a tocar, mas assim que ela aparece, ele pára. Já reparou? Basta ela se enfurnar e ele já começa.

James pediu outra cerveja. Olhou para o teto.

— Mulher é o diabo...

Levantei-me e quando passei junto da mesa dela, atrasei o passo. Então ela deixou cair o guardanapo. Quando me abaixei, agradeceu, de olhos baixos.

— Ora, não precisava se incomodar...

Risquei o fósforo para acender-lhe o cigarro. Senti forte seu perfume.

— Amanhã? — perguntei, oferecendo-lhe os fósforos. — Às sete, está bem?

— É a porta que fica do lado da escada, à direita de quem sobe.

Saí em seguida, fingindo não ver a carinha safada de um dos anões que estava ali por perto e zarpei no meu

caminhão antes que a madame viesse me perguntar se eu estava gostando da comida. No dia seguinte cheguei às sete em ponto, chovia potes e eu tinha que viajar a noite inteira. O mulatinho já amontoava nas cadeiras as almofadas para os anões. Subi a escada sem fazer barulho, me preparando para explicar que ia ao reservado, se por acaso aparecesse alguém. Mas ninguém apareceu. Na primeira porta, aquela à direita da escada, bati de leve e fui entrando. Não sei quanto tempo fiquei parado no meio do quarto: ali estava um moço segurando um saxofone. Estava sentado numa cadeira, em mangas de camisa, me olhando sem dizer uma palavra. Não parecia nem espantado nem nada, só me olhava.

— Desculpe, me enganei de quarto — eu disse, com uma voz que até hoje não sei onde fui buscar.

O moço apertou o saxofone contra o peito cavado.

— E na porta adiante — disse ele baixinho, indicando com a cabeça.

Procurei os cigarros só para fazer alguma coisa. Que situação, pomba. Se pudesse, agarrava aquela dona pelo cabelo, a estúpida. Ofereci-lhe cigarro.

— Está servido?

— Obrigado, não posso fumar.

Fui recuando de costas. E de repente não agüentei. Se ele tivesse feito qualquer gesto, dito qualquer coisa, eu ainda me segurava, mas aquela bruta calma me fez perder as tramontanas.

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

— Eu toco saxofone.

Fiquei olhando primeiro para a cara dele, que

parecia feita de gesso de tão branca. Depois olhei para o saxofone. Ele corria os dedos compridos pelos botões, de baixo para cima, de cima para baixo, bem devagar, esperando que eu saísse para começar a tocar. Limpou com um lenço o bocal do instrumento, antes de começar com os malditos uivos.

Bati a porta. Então a porta do lado se abriu bem de mansinho, cheguei a ver a mão dela segurando a maçaneta para que o vento não abrisse demais. Fiquei ainda um instante parado, sem saber mesmo o que fazer, juro que não tomei logo a decisão, ela esperando e eu parado feito besta, então, Cristo-Rei!? E então? Foi quando começou bem devagarinho a música do saxofone. Fiquei broxa na hora, pomba. Desci a escada aos pulos. Na rua, tropecei num dos anões metido num impermeável, desviei de outro, que já vinha vindo atrás e me enfurnei no caminhão. Escuridão e chuva. Quando dei a partida, o saxofone já subia num agudo que não chegava nunca ao fim. Minha vontade de fugir era tamanha que o caminhão saiu meio desembestado, num arranco.

4.6 Antes do Baile Verde

Num quarto, uma jovem prepara-se para um baile de carnaval; a empregada da casa ajuda-a na fantasia. No quarto ao lado, o pai da jovem agoniza. Esse é o drama desse conto, que empresta seu título ao livro e que foi vencedor de um concurso internacional em Cannes, no ano de 1969. E sobre a simbologia de sua cor, lembremo-nos do que tratamos ao discorrermos sobre os “títulos totalizantes”.

Vicente Ataíde, logo após a publicação de *Antes do baile verde*, escreveu um estudo em que, além de tratar de aspectos gerais da obra de LFT, citou o fato de alguns contos terem sido revisados para aquela edição, analisando algumas ocorrências. Elencamos aqui algumas das alterações presentes no texto lygiano, valendo-nos, algumas vezes, de comentários de Ataíde a seu respeito. Usaremos o mesmo expediente ao tratarmos de outros contos analisados por ele, que nos diz, em seu estudo:

Com a republicação de contos já aparecidos em volume, Lygia Fagundes Telles prova que o trabalho laborioso é mais do que um capricho. É uma necessidade da comunicação. Ela não transforma o período, a oração ou a cláusula num fim em si mesmo. Se a frase recebe um tratamento novo, uma depuração, isso é motivado pelo fato de a autora buscar solução mais completa e mais precisa para a sua cosmovisão. Lygia tem o que dizer e por isso há um constante vigiar-se a fim de que venha a dizer as coisas de maneira definitiva. (1972, p. 92–3).

No final do primeiro parágrafo de “Antes do baile verde”, temos a mudança de uma expressão, com foco em um substantivo (*1):

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

Parece ter LFT buscado “atribuir à cena um termo menos erudito, já que se trata de um episódio ocorrido no carnaval” (ATAÍDE, 1972, p. 95). Essa mudança é comum nas alterações presentes em todos os contos, uma vez que há um movimento geral em direção à coloquialidade, à adequação da palavra à personagem que a diz ou que a pensa. No entanto, pergunta-se Ataíde se “houve somente melhorias no texto”. Dando-nos, logo após, exemplos de uma resposta negativa à indagação. Aqui, um exemplo referindo-se a “Antes do baile verde”:

21e 22	– Mas se tiver que pregar lantejoulas no saiote inteiro...	– Mas se tiver que pregar as lantejoulas em todo o saiote...
--------	--	--

Sobre isso, comenta Ataíde (1972, p. 97):

Quem diz isto é a empregada. Ora, a expressão *inteiro*, no sentido de *todo*, é mais própria à norma coloquial brasileira. Dentro da tendência adotada pelo conto, seria de esperar que ela fosse a vitoriosa. Embora deva-se aceitar que a presença do artigo *as* seja mais comum e não apareça na primeira versão.

Vejamos outras ocorrências:

5, 6 e 7	A jovem puxou-a pelo braço. Arrastou-a para junto da mesa-de-cabeceira.	A jovem tomou-a pelo braço e arrastou-a até a mesa-de-cabeceira.
----------	---	--

Nessa sequência, três alterações mudam a relação entre as personagens na cena e também imprimem maior coloquialidade à narrativa. Em *6 e *7, temos a mudança verbal (“tomou-a” em vez de “puxou-a”), o que tira a rispidez do gesto, presente na primeira edição, além de dar continuidade à ação, minimizada antes, quando parecia dividida em duas partes: o ato de puxar e, depois, o de arrastar — como se havendo um maior corte temporal entre elas. Em *8, temos a opção por uma expressão adverbial mais comum: “até a”, no lugar de “para junto da”.

Em *10, a mudança provoca a retirada de uma saturação presente na primeira edição. Uma saturação que nos dá informações que serão mais tarde fornecidas ao leitor, de modo mais conciso, no seguinte trecho: “— Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde” (TELLES, 2009b, p. 58).

10	<p>[...] Falta pregar tudo isto ainda, gemeu a jovem apontando para um pires cheio de lantejoulas verdes. Usava biquíni e meias rendadas também verdes. Sentou-se na cama e abriu sobre os joelhos o saiote verde. [...].</p>	<p>[...] Falta pregar tudo isso ainda, olha aí... [...].</p>
----	--	---

No parágrafo disposto a seguir, diversas alterações, de diversas naturezas, foram feitas no texto:

47 a 52	<p>Tatisa colheu na ponta da unha uma lantejoula que se enredara na malha da sua meia. Depositou-a na pequena constelação de lantejoulas que ia armando na barra do saiote. Ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos em redor sem fixar-se. Falou num tom sombrio:</p>	<p>Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejoula que se enredara na renda da meia. Deixou-a cair na pequena constelação que ia armando na barra do saiote e ficou raspando pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos, sem fixar-se em nenhum. Falou num tom sombrio:</p>
---------	--	---

A primeira mudança parece-nos dar ao narrador uma outra lente para, através dela, dar-nos a cena: se na primeira edição vemos Tatisa fazer o gesto, com foco na pequena ação, agora vemos primeiro algo sob um ângulo fechado (a ponta da unha colhendo uma lantejoula), que se abre depois para a personagem. Pelo menos, essa é uma possível impressão da mudança, que não necessariamente se encaminha para o aberto, podendo ficar o leitor com a imagem fechada na unha, que colhe a lantejoula e, depois, raspa a cola. Mas, o ato seguinte, de olhar com vaguidão, sugere-nos a abertura da visão, indo da unha até a personagem, em parte ou no todo, finalizando no seu ato de olhar.

Antes, tínhamos meia de malha; agora, de renda — o que julgamos mais adequado a uma fantasia de carnaval, pelo visual mais exuberante. Também foi retirado o complemento da palavra “constelação” (de lantejoulas), por ser algo depreendido no enunciado e por acarretar na repetição de uma palavra.

Uma interessante mudança verbal dá-nos uma Tatisa menos preocupada com o acabamento da fantasia ou menos ativa: a substituição de “depositou-a” por “deixou-a cair”. Algo semelhante ocorre quando, em vez de ela vagar “o olhar pelos objetos em redor”, vagar “o olhar pelos objetos”, o que dá mais indefinição a seu ato, condizendo com a situação da personagem, que, enquanto se arruma, parece não saber o que fará nos instantes seguintes.

64 e 65	Foi até a mesa de toalete , pegou a garrafa de uísque e procurou um cálice em meio da desordem dos frascos e caixas.	Foi até a mesa , pegou a garrafa de uísque e procurou um copo em meio da desordem dos frascos e caixas.
---------	--	---

As duas mudanças acima se assemelham por darem um tom mais coloquial ou mais atual ao texto: “copo” em vez de “cálice” e a retirada do complemento “de toalete”. Esse complemento também vai ser retirado em dois outros contos: “A janela” e “As pérolas”.

Também em “As pérolas” há uma mudança semelhante a uma ocorrida no conto que ora estudamos: a retirada do advérbio “ferozmente”, que em “As pérolas” aparecia duas vezes, e agora não mais aparece. Essa ocorrência confirma a crítica de Wilson Martins, citada em um capítulo anterior, a respeito da repetição de alguns vocábulos em *Histórias do desencontro*, livro em que “As pérolas” foi publicado pela primeira vez.

Esse aspecto da repetição lexical coloca-nos uma questão, que não pretendemos discutir, mas apenas lançá-la: uma escolha ou uma repetição vocabular diz respeito a um estilo, a uma identidade autoral ou a um defeito? Não sendo nossa intenção responder a isso, sigamos, vendo os trechos de que tratamos acima:

69	Bebeu [...], apertando ferozmente os maxilares.	Bebeu [...], apertando os maxilares.
----	--	---

Em *96, a revisão desfaz uma ambigüidade presente no início de um dos parágrafos:

96	<p>– Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.</p> <p>– Então não está.</p>	<p>[Diz Tatisa] – Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.</p> <p>– Então não está.</p>
----	--	---

	Levantou-se e foi até a janela. Lançou um olhar sombrio ao céu claro de estrelas.	A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo.
--	--	--

Na primeira edição, o leitor julga que Lu levantou-se, pois a fala anterior era dela, ou seja, ela era o foco. Com a alteração, há a introdução do novo sujeito da ação, que não é o mesmo da fala anterior.

Além disso, a mudança dá mais sutileza ao texto e imprime ao conto a característica lygiana de fazer com que o cenário informe sobre a personagem, em vez de sua interioridade partir dela mesma, uma vez que no mais das vezes suas criaturas escamoteam o que lhes vai por dentro, vindo então as coisas a dizerem o que as pessoas teimam em esconder. No lugar de Tatifa lançar “um olhar sombrio ao céu claro”, ela oferece “a face ao céu roxo”, como num processo de espelhamento, ele (o céu) informando sobre ela.

Em *99, imprime-se maior eroticidade ao trecho e a um dos moleques que brincam o carnaval, que, não contente em “admirar” e “elogiar” o homem fantasiado, chama-o para perto de si.

99	"Lindura, lindura!" , gritou o moleque maior [...].	"Minha lindura, vem comigo, minha lindura!" – gritou o moleque maior [...].
----	--	---

Assim como o moleque está mais afoito, Tatifa está mais exasperada no texto revisado. Mas, falemos agora de um aspecto presente em “Antes do baile verde” e que é comum a todos os contos de *O jardim selvagem*: nesse livro, não se usa o travessão como a variação a separar a voz do narrador das vozes das personagens. Esse expediente dava mais fluidez ao texto, mas foi retirado quando da publicação dos contos no livro *Antes do baile verde*. Pensamos ter havido essa mudança por causa de ser mais comum o uso do travessão do que sua ausência.

Estivesse ele ausente apenas de um ou outro conto, isso seria sinal de uma adequação a essas narrativas em particular, mas, estando em todo o livro, essa afirmação perde o valor. Assim, o que, na leitura do primeiro conto do livro (“A medalha”), poderia parecer o uso de uma técnica que se adequasse a essa história em específico, mostra-se um padrão a ser seguido no restante do volume. Já o uso do travessão, por ser tão comum, não apontaria para isso. Para nós, essa é uma possível justificativa para a mudança em todos os contos que originalmente foram publicados em *O jardim selvagem* e que depois foram publicados em

Antes do baile verde: “A caçada”, “A chave”, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “A janela”, “Um chá bem forte e três xícaras”, “O jardim selvagem”, “Antes do baile verde”. Por conta disso, para evitarmos uma saturação de informações de uma mesma natureza, no aparato crítico relacionados a esses contos (incluindo o que ora estudamos), marcaremos apenas a primeira ocorrência dessa mudança relacionada à inclusão do travessão como marca de variação.

Tratemos, agora, de Tatisa:

133	<p>— Ele estava se despedindo.</p> <p>— Pare de bancar o corvo, Lu! Sua chata. Até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?</p>	<p>— Ele estava se despedindo.</p> <p>— Lá vem você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?</p>
-----	--	---

Além de a revisão dar-nos a personagem mais explosiva e agressiva, a presença da expressão “sua chata”, na primeira edição, concorria para dar um tom um pouco infantilizado à personagem, atenuando sua exasperação.

Em *172, retira-se uma ambigüidade:

169 e 170	<p>— Hoje o Raimundo me mata — recomeçou a mulher [...]. Passou o dorso da mão na testa. Ficou com ela parada no ar. Você não ouviu</p>	<p>— Hoje o Raimundo me mata — recomeçou a mulher [...]. Passou o dorso da mão na testa molhada. Ficou com a mão parada no ar. Você não ouviu?</p>
-----------------	--	--

A adjetivação em relação a “testa” justifica o ato de passar a mão; a substituição do pronome “ela” pelo substantivo retira a ambigüidade quanto àquilo que estaria “parado”.

Como última ocorrência, há a retirada de um trecho (“em que seguiria”) dispensável para a compreensão da cena:

220	<p>E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção em que</p>	<p>E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se</p>
-----	--	--

	seguira , como se quisessem alcançá-la.	quisessem alcançá-la.
--	--	-----------------------

Nesse desfecho, Lygia Fagundes Telles sutilmente dá-nos a silenciosa agonia do moribundo e sua necessidade de que alguém vá ajudá-lo, através das lantejoulas “verdes” que rolam tentando alcançar Tatifa. Representadas por uma mesma coisa, a proximidade da morte do homem, seu pedido de ajuda e sua esperança de ter alguma companhia. Além da sinalização do verde/malogo a acompanhar Tatifa durante o baile.

Antes do baile verde

O rancho azul e branco desfilava com seus passistas vestidos à Luís XV e sua porta-estandarte de peruka prateada em forma de pirâmide, os cachos desabados na testa, a cauda do vestido de cetim arrastando-se enxoalhada pelo asfalto. O negro do bumbo fez uma profunda reverência diante das duas mulheres debruçadas na janela e prosseguiu com seu chapéu de três bicos, fazendo rodar a capa¹ encharcada de suor.

— Ele gostou de você —² disse a jovem voltando-se para a mulher que ainda aplaudia. — O cumprimento foi na sua direção, viu que chique?

A preta deu uma risadinha.

— Meu homem é mil vezes mais bonito, pelo menos na minha opinião.³ E já deve estar chegando, ficou de me pegar às dez na esquina. Se me atraso, ele começa a encher a caveira e pronto, não sai mais nada.⁴

A jovem tomou-a⁵ pelo braço e arrastou-a⁶ até a mesa -de-cabeceira⁷. O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejado caixas e gavetas⁸.

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

— Mas você ainda não acabou?

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

— Acabei o quê!⁹ Falta pregar tudo isso ainda, olha aí...¹⁰ Fui inventar um raio de¹¹ pierrete dificílima!

A preta aproximou-se¹², alisando -se, com as mãos o quimono de seda brilhante. Espetado na carapinha trazia um crisântemo de papel-crepom vermelho. Sentou-se ao lado da moça.

— O Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma

1. flutuar a túnica
2. de você,
3. ...
4. [Ø]
5. puxou-a
6. pelo braço. Arrastou-a
7. para junto da mesa de cabeceira
8. e despejado a esmo todas as gavetas e caixas
9. nada.
10. tudo isto ainda, gemeu a jovem apontando para um pires cheio de lantejoulas verdes. Usava biquíni e meias rendadas também verdes. Sentou-se na cama e abriu sobre os joelhos o saiote verde.
11. uma
12. aproximou-se mais

onça se me atraso¹³. A gente vai ver os ranchos, hoje quero ver todos¹⁴.

— Tem tempo, sossega¹⁵ — atalhou a jovem. Afastou os cabelos que lhe caíam nos olhos¹⁶. Levantou¹⁷ o abajur que tombou na mesinha. —¹⁸ Não sei como fui me atrasar desse jeito.

— Mas não posso perder o desfile, viu, Tatisa?¹⁹ Tudo, menos perder o desfile!

— E quem está dizendo que você vai perder?

A mulher enfiou o dedo no pote de cola e baixou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saiote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoula que escapara e delicadamente tocou com ela cola. Depositou-a no saiote, fixando-a com pequenos movimentos circulares.²⁰

— Mas se tiver que pregar as lantejoulas²¹ em todo o saiote...²²

— Já começou a queixação?²³ Achei que dava tempo e agora não posso largar a coisa pela metade, vê se entende! Você ajudando vai num instante, já me pintei, olha aí, que tal minha cara?²⁴ Você nem disse nada, sua bruxa! Hein?... Que tal?²⁵

— Ficou bonito, Tatisa²⁶. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachofra, tão gozado²⁷. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito.²⁸

Num movimento brusco,²⁹ a jovem levantou a cabeça para respirar melhor. Passou o dorso da mão na face afogueada.

— Mas as unhas³⁰ é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde³¹. Mas não precisa ficar³² me olhando, vamos, não pare, pode falar,³³ mas vá trabalhando. Falta mais da metade, Lu!

— Estou sem óculos, não enxergo direito sem os

13. Só posso ficar um pouquinho, o Raimundo já deve estar chegando, ele fica uma verdadeira fúria quando me atraso

14. [Ø]

15. [Ø]

16. no rosto

17. E levantou

18. [Ø]

19. advertiu a mulher enfiando o dedo no pote de cola. Pousou-o de leve nas lantejoulas do pires. Em seguida, levou o dedo até o saiote e ali deixou as lantejoulas formando uma constelação desordenada. Colheu uma lantejoula que escapara e delicadamente tocou com ela cola. Colocou-a no saiote, fixando-a com pequenos movimentos circulares.

20. [Ø]

21. pregar lantejoulas

22. no saiote inteiro...

23. [Ø]

24. [Ø]

25. Hem? Que tal?.

26. A mulher sorriu embevecida. - Ficou bonito, Tatisa.

27. engraçado

28. Não gosto muito é dessa unha verde, ficou esquisito.

29. [Ø]

30. as unhas verdes

31. [Ø]

32. fique agora

33. [Ø]

óculos.

— Não faz mal — disse a jovem, limpando no lençol o excesso de cola que lhe escorreu³⁴ pelo dedo.

— Vá grudando de qualquer jeito que lá dentro³⁵ ninguém vai reparar, vai ter gente à beça³⁶. O que está me endoidando é este calor, não aguento mais³⁷, tenho a impressão de que estou me derretendo, você não sente?

Calor bárbaro!

A mulher³⁸ tentou prender o crisântemo que resvalara para o pescoço. Franziu a testa e baixou o tom de voz.³⁹

— Estive lá.

— E daí?

— Ele está morrendo.

Um carro passou na rua⁴⁰, buzinando freneticamente. Alguns meninos puseram-se a cantar aos gritos, o compasso marcado pelas batidas numa panela⁴¹: *A coroa do rei não é de ouro nem de prata...*

— Parece que estou num forno — gemeu⁴² a jovem dilatando as narinas porejadas de suor⁴³.⁴⁴ — Se Soubesse, teria inventado uma fantasia mais leve.

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

Com a ponta da unha, Tatisa colheu uma lantejoula⁴⁷ que se enredara na renda da meia⁴⁸. Deixou-a cair⁴⁹ na pequena constelação⁵⁰ que ia armando na barra do saiote e ficou raspando⁵¹ pensativamente um pingo ressequido de cola que lhe caíra no joelho. Vagava o olhar pelos objetos, sem fixar-se⁵² em nenhum. Falou num tom sombrio:

— Você acha, Lu?

— Acha o quê?

— Que ele está morrendo?

— Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte

34. escorrera

35. lá dentro, no meio da confusão,

36. [Ø]

37. este calor. Não aguento mais

38. Desajeitadamente a mulher

39. Franziu a testa. E falou em voz baixa:

40. passou na rua a toda velocidade,

41. frigideira

42. disse

43. nas quais porejava o suor

44. Atirou a cabeça para trás.

45. com a minha de havaiana mas

46. fico com a perna de fora

47. Tatisa colheu na ponta da unha uma lantejoula

48. na malha da sua meia

49. Depositou-a

50. pequena constelação de lantejoulas

51. do saiote. Ficou raspando

52. pelos objetos em redor sem fixar-se

de⁵³ gente morrer, agora já sei como é⁵⁴. Ele não passa desta noite.

— Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite⁵⁵, radiante.⁵⁶

— Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo⁵⁷ os lábios pintados de vermelho-violeta⁵⁸. — E depois⁵⁹, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. Espiei da porta, nem precisei⁶⁰ entrar para ver que ele está morrendo.

— Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo,

Lu.⁶¹

— Aquilo não é sono⁶². É outra coisa.

Afastando bruscamente⁶³ o saiote aberto nos joelhos, a jovem levantou-se. Foi até a mesa⁶⁴, pegou a garrafa de uísque e procurou um copo⁶⁵ em meio da desordem dos frascos e caixas. Achou-o debaixo da esponja de arminho. Soprou o⁶⁶ fundo cheio de pó-de-arroz⁶⁷ e bebeu em largos goles⁶⁸, apertando⁶⁹ os maxilares. Respirou de boca aberta.⁷⁰ Dirigiu-se à preta.⁷¹

— Quer?

— Tomei muita cerveja, se misturo dá ânsia.⁷²

A jovem despejou mais uísque no copo.⁷³

— Minha pintura não está derretendo? Veja se o verde dos olhos não borrou⁷⁴... Nunca transpirei tanto, sinto o sangue ferver.

— Você está bebendo demais. E nessa correria... Também⁷⁵ não sei por que essa invenção de⁷⁶ saiote bordado, as lantejoulas vão se desgrudar todas no aperto⁷⁷. E o pior é que não posso caprichar, com o pensamento no Raimundo lá na esquina...

— Você é chata, não, Lu? Mil vezes fica repetindo a mesma coisa , taque-taqué-taqué-taqué!⁷⁸ Esse cara⁷⁹ não pode esperar um pouco?⁸⁰

53. muita

54. a gente fica sabendo

55. um copo de leite

56. ...

57. muxoxo amuado

58. de um vermelho violeta

59. Pois sim... Além do mais

60. precisava

61. tão calmo.

62. não é sono, Tatisa

63. abruptamente

64. a mesa de toalete

65. cálice

66. seu

67. cheio de pó de arroz, serviu-se

68. goles largos

69. apertando ferozmente

70. [Ø]

71. :

72. Tomei cerveja, quando misturo, dá ânsia.

73. encheu novamente o cálice e colocou-o na mesinha. Voltou a sentar-se.

74. está borrando

75. Também,

76. desse

77. vão-se despregar todas naquele aperto

78. [Ø]

79. Mas ele

80. um pouco? Não pode?

A mulher não respondeu. Ouvia com expressão⁸¹ deliciada a música de um bloco que passava já longínquo⁸². Cantarolou em falsete: *Acabou chorando... acabou chorando...*⁸³

— No outro carnaval entrei num bloco de sujos e me diverti à grande. Meu sapato até desmanchou de tanto que dancei.

— E eu na cama, podre de gripe⁸⁴, lembra? Neste quero me esbaldar.

— E seu⁸⁵ pai?

Lentamente a jovem foi limpando no lençol⁸⁶ as pontas dos dedos esbranquiçados de cola. Tomou um gole de uísque. Voltou a afundar⁸⁷ o dedo no pote.

— Você quer⁸⁸ que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer?⁸⁹ Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo?⁹⁰ — Ficou olhando⁹¹ para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saiote o dedal cintilante⁹². — Que é que eu posso fazer?⁹³ Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu?

— Não estou dizendo que você é culpada, Tatisa. Não tenho nada com isso, ele é seu pai, não meu. Faça o que bem entender⁹⁴.

— Mas você começa a dizer que ele está morrendo!

— Pois está mesmo.⁹⁵

— Está nada! Também espiei, ele está dormindo, ninguém morre dormindo daquele jeito.

— Então não está.

A jovem foi até a janela e ofereceu a face ao céu roxo.⁹⁶ Na calçada, um bando de meninos brincava com bisnagas de plástico em formato⁹⁷ de banana, esguichando água um na cara do outro.

Interromperam a brincadeira para vaiar⁹⁸ um homem que passou vestido de mulher, pisando para

- 81. uma expressão
- 82. que passava, longínquo
- 83. "Acabou chorando... acabou chorando" Sorriu.
- 84. E eu de gripe na cama
- 85. o seu
- 86. A jovem limpou lentamente no lençol
- 87. E franzindo a boca num ricto enervado voltou a afundar
- 88. Decerto você quer
- 89. !
- 90. Quer que eu pegue no terço e me enrole nele, não é o que você está querendo? insistiu elevando a voz
- 91. a olhar
- 92. de lantejoulas que formavam um dedal cintilante.
- 93. Que é que eu posso fazer? Hem?
- 94. o que bem entender, ora.
- 95. ...
- 96. Levantou-se e foi até a janela. Lançou um olhar sombrio ao céu claro de estrelas.
- 97. bisnagas em forma
- 98. para vaiar, em meio de risadas,

fora nos sapatos de saltos altíssimos. "Minha lindura, vem comigo, minha lindura!"⁹⁹ — gritou o moleque maior,¹⁰⁰ correndo atrás do homem. Ela assistia à cena com indiferença. Puxou¹⁰¹ com força as meias presas¹⁰² aos elásticos do biquíni.

— Estou transpirando feito¹⁰³ um cavalo. Juro que se não tivesse me pintando, me metia¹⁰⁴ agora num chuveiro, besteira a gente se pintar antes.

— E eu não aguento mais de sede — resmungou¹⁰⁵ a empregada, arregaçando as mangas do quimono. — Ai!¹⁰⁶ uma cerveja bem geladinha. Gosto mesmo é de cerveja, mas o Raimundo prefere cachaça.¹⁰⁷ No ano passado, ele ficou de porre os três dias¹⁰⁸, fui sozinha no desfile. Tinha¹⁰⁹ um carro que foi o mais bonito de todos¹¹⁰, representava um mar. Você¹¹¹ precisa ver aquele monte de¹¹² sereias enroladas em pérolas. Tinha pescador, tinha pirata,¹¹³ tinha polvo, tinha tudo! Bem lá¹¹⁴ em cima, dentro de uma concha abrindo e fechando¹¹⁵, a rainha do mar coberta jóias...

— Você já se enganou uma vez — atalhou a jovem.¹¹⁶
 — Ele não pode estar morrendo, não pode.¹¹⁷ Também estive lá antes de você, ele estava dormindo tão sossegado.¹¹⁸ E hoje cedo até me reconheceu, ficou¹¹⁹ me olhando, me olhando e depois sorriu.¹²⁰ Você está bem papai?, perguntei¹²¹ e ele não respondeu mas vi que entendeu perfeitamente o que eu disse.

— Ele se fez de forte, coitado.

— De forte, como?

— Sabe que você tem o seu baile, não quer atrapalhar.

— Ih, como é difícil conversar com gente ignorante¹²²

— explodiu a jovem, atirando¹²³ no chão as roupas amontoadas¹²⁴ na cama. Revistou os bolsos de uma calça comprida.¹²⁵ — Você pegou meu cigarro?

— Tenho minha marca, não preciso dos seus.

— Escuta, Luzinha¹²⁶, escuta — começou ela¹²⁷,

99. "Lindura, lindura!"

100. [Ø]

101. [§] Assistia à cena com um olhar gelado. Saiu da janela e pu-xou

102. meias rendadas, presa

103. como

104. metia-me

105. Estou é com uma sede pavo-rosa, queixou-se

106. Suspirou: Ah,

107. [Ø]

108. ano passado o Raimundo fi-cou de porre de cerveja

109. Passou

110. que vi na vida

111. mar, você

112. aquelas

113. [Ø]

114. Lá

115. que abria e fechava

116. atalhou a jovem sentando-se na cama. Passou afetuosamente o braço em torno do ombro da mu-lher:

117. !

118. ...

119. ele até me reconheceu, está ouvindo? Ficou

120. até sorriu...

121. "Você está bem, papai"? eu perguntei

122. cretina

123. gemeu a jovem atirando

124. que estavam amarfanhadas

125. Apanhou uma calça comprida e revolveu-lhe os bolsos.

126. Lu

127. começou ela com suavidade

ajeitando a flor¹²⁸ na carapinha da mulher. — Eu não estou inventando, tenho certeza de¹²⁹ que ainda hoje cedo ele me reconheceu. Acho que nessa hora sentiu¹³⁰ alguma dor porque uma lágrima foi escorrendo daquele lado paralisado.¹³¹ Nunca vi ele chorar daquele lado, nunca.¹³² Chorou só daquele lado, uma lágrima tão escura...

— Ele estava se despedindo.

— Lá vem, você de novo, merda! Pare de bancar o corvo, até¹³³ parece que você quer que seja hoje. Por que tem que repetir isso, por quê?

— Você mesmo pergunta e não quer que eu responda.¹³⁴ Não vou mentir, Tatisa.

A jovem espiou debaixo da cama. Puxou um pé de sapato. Agachou-se mais, roçando os cabelos verdes no chão. Levantou-se, olhou em redor.¹³⁵ E ajoelhou-se devagarinho diante da preta¹³⁶. Apanhou o pote de cola.¹³⁷

— E se você desse um pulo lá só para ver?

— Mas você quer ou não que eu acabe isto? — a mulher gemeu exasperada, abrindo e fechando os dedos ressequidos de cola. — O Raimundo tem ódio de esperar, hoje ainda apanho!¹³⁸

A jovem levantou-se. Fungou, andando rápido num andar de¹³⁹ bicho na jaula. Chutou o¹⁴⁰ sapato que encontrou no caminho.

— Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha¹⁴¹. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso¹⁴²! Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada.¹⁴³ Sua egoísta!

— Mas Tatisa, ele não é meu pai, não¹⁴⁴ tenho nada com isso, até que ajudo muito sim senhora, como não? Todos¹⁴⁵ esses meses quem é que tem aguentado

- 128. flor de papel
- 129. [Ø]
- 130. deve ter sentido
- 131. ...
- 132. não é esquisito?
- 133. Pare de bancar o corvo, Lu!
Sua chata. Até
- 134. que eu responda, resmungou
a outra abrindo e fechando os de-
dos ressequidos de cola.
- 135. Ficou ainda olhando em re-
dor, os cabelos verdes roçando o
chão. Levantou-se.
- 136. E devagarinho foi-se ajoel-
hando diante da preta.
- 137. :
- 138. A preta torceu a boca, exaspe-
rada. [§] - Afinal, você quer que
eu acabe isto ou não? tenho que ir
embora, Tatisa, o Raimundo tem
ódio de esperar, ele ainda é capaz
de me bater de raiva!
- 139. levantou-se e começou a an-
dar de um lado para outro como
um
- 140. um
- 141. daquele miserável
- 142. não posso, não posso!
- 143. Você podia me ajudar se fosse
boazinha mas é uma egoísta que
não quer saber de nada.
- 144. Mas ele não é meu pai, Tatisa.
Não
- 145. que tenho ajudado muito sim
senhora, todos

o tranco¹⁴⁶? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje¹⁴⁷ não! Já estou fazendo demais¹⁴⁸ aqui plantada quando devia¹⁴⁹ estar na rua.

Com um gesto fatigado, a jovem abriu a porta do armário. Olhou-se no espelho. Beliscou a cintura.¹⁵⁰

— Engordei, Lu.

— Você, gorda?¹⁵¹ Mas você é só osso, menina. Seu namorado não tem onde¹⁵² pegar. Ou tem?

Ela ensaiou com os quadris um movimento lascivo.

Riu. Os olhos animaram-se¹⁵³:

— Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.¹⁵⁴

— Também já me fantasiei de pierrô. Mas faz¹⁵⁵ tempo.

— Vem num Tufão¹⁵⁶, viu que chique?

— Que é isso?

— É um carro muito bacana, vermelho.¹⁵⁷ Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu,¹⁵⁸ você não vê que...

— Passou ansiosamente a mão no pescoço.¹⁵⁹ — Lu, Lu por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...

— Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até na calçada.¹⁶⁰

— Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?¹⁶¹

A preta sacudiu o saiote e examinou-o a uma certa distância.¹⁶² Abriu-o de novo no colo e inclinou-se para o pires de lantejoulas.

— Falta só um pedaço.

— Um dia mais...

— Vem¹⁶³ me ajudar, Tatisa, nós duas pregando vai

- 146. baque
- 147. hoje,
- 148. Até que já estou fazendo muito
- 149. quando já devia
- 150. Olhou-se distraidamente no espelho oval do lado interno da porta. Beliscou a cintura nua. E resvalou as mãos em concha até os quadris:
- 151. ?!
- 152. em que
- 153. Ela deu uma risadinha. Os olhos animaram-se novamente:
- 154. vem me buscar, fez para ele um pierrô verde...
- 155. já faz
- 156. me buscar
- 157. último tipo. Vermelho.
- 158. Mas vá pregando e não fique aí parada, depressa,
- 159. E a jovem calou-se passando a mão no pescoço. Atirou a cabeça para trás.
- 160. têm muita falta de cama.
- 161. ?...
- 162. A preta sacudiu o saiote a uma certa distância e examinou-o apertando um pouco os olhos.
- 163. Venha

num instante.¹⁶⁴

Agora ambas¹⁶⁵ trabalhavam num ritmo acelerado¹⁶⁶, as mãos indo e vindo do pote de cola ao pires e do pires ao saiote, curvo¹⁶⁷ como uma asa verde, pesada de lantejoulas.

— Hoje o Raimundo me mata — recomeçou a mulher, grudando¹⁶⁸ as lantejoulas meio ao acaso. Passou o dorso da mão na testa molhada¹⁶⁹. Ficou com a mão parada no ar.¹⁷⁰ Você não ouviu?

A jovem demorou para responder.

— O quê?

— Parece que ouvi um gemido.¹⁷¹

Ela baixou¹⁷² o olhar.¹⁷³

— Foi na rua.

Inclinaram as cabeças¹⁷⁴ irmanadas sob a luz amarela do abajur.

— Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje — começou ela num tom manso. Apresou-se:¹⁷⁵ — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair¹⁷⁶ todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!

A empregada sorriu¹⁷⁷, triunfante.

— Custou, Tatisa, custou. Desde o começo eu já estava esperando.¹⁷⁸ Ah, mas hoje nem que me matasse eu ficava, hoje não.¹⁷⁹ — O crisântemo caiu enquanto ela sacudoia a cabeça.¹⁸⁰ Prende-o com um grampo que abriu entre os dentes. — Perder esse desfile? Nunca!¹⁸¹ Já fiz muito — acrescentou sacudindo¹⁸² o saiote. — Pronto, pode vestir. Está um serviço porco mas¹⁸³ ninguém vai reparar.

— Eu podia te dar o casaco azul¹⁸⁴ — murmurou a jovem, limpando¹⁸⁵ os dedos no lençol.

— Nem que fosse para ficar com meu pai eu ficava,

- 164. !
- 165. as duas
- 166. desesperado
- 167. aberto e curvo
- 168. pregando
- 169. [Ø]
- 170. E ficou com ela parada no ar:
- 171. ...
- 172. esquivou
- 173. :
- 174. Inclinaram novamente as cabeças que se uniram como numa conspiração,
- 175. E apressou-se antes de ser interrompida, levantando a voz:
- 176. Você sairia amanhã, sairia
- 177. empertigou-se
- 178. esperando você me pedir isso.
- 179. !
- 180. repetiu sacudindo energicamente a cabeça. O crisântemo caiu.
- 181. [Ø]
- 182. rematou ela estendendo
- 183. Não ficou muito bem feito mas hoje
- 184. te dar ainda aquele casaco azul, você gosta tanto dele
- 185. a moça limpando vagarosamente

ouviu isso, Tatisa? Nem com meu pai, hoje não.¹⁸⁶

Levantando-se de um salto, a moça foi até a garrafa e bebeu de olhos fechados mais alguns goles. Vestiu o saiote.¹⁸⁷

— Brrrr! Esse uísque é uma bomba — resmungou, aproximando-se do espelho.¹⁸⁸ — Anda, venha aqui¹⁸⁹ me abotoar, não precisa fica aí com essa cara. Sua chata.¹⁹⁰

A mulher tateou¹⁹¹ os dedos por entre o tule.¹⁹²

— Não acho¹⁹³ os colchetes.

A jovem ficou diante do espelho, as pernas abertas, a cabeça levantada.¹⁹⁴ Olhou para a mulher através do espelho¹⁹⁵:

— Morrendo coisa nenhuma, Lu. Você estava sem os óculos quando entrou no quarto, não estava? Então não viu direito, ele estava dormindo.¹⁹⁶

— Pode ser que me enganasse mesmo.¹⁹⁷

— Claro que se enganou. Ele estava dormindo.¹⁹⁸

A mulher franziu a testa, enxugando na manga do quimono o suor do queixo.¹⁹⁹ Repetiu como um eco:

— Estava dormindo, sim.²⁰⁰

— Depressa, Lu, faz uma hora que está com esses colchetes!

— Pronto — disse a outra, baixinho, enquanto recuava até a porta.

— Não precisa mais de mim, não é?²⁰¹

— Espera! — ordenou²⁰² a moça perfumando-se rapidamente. Retocou os lábios, atirou o pincel ao lado do vidro destapado.²⁰³ — Já estou pronta, vamos descer juntas.²⁰⁴

— Tenho que ir, Tatisa!

— Espera, já disse que estou pronta — repetiu, baixando a voz.²⁰⁵ — Só vou pegar a bolsa...²⁰⁶

— Você vai deixar a luz acesa?

— Melhor, não? A casa fica mais alegre assim.

186. Hoje não, repetiu a mulher por entre os dentes.

187. a jovem sacudiu o saiote. vestiu-o.

188. [Ø]

189. Vamos, venha aqui depressa

190. Chata...

191. A empregada aproximou-se relutante. Tateou

192. :

193. encontro

194. examinou a própria imagem no espelho como se inspecionasse uma inimiga.

195. [Ø]

196. ...

197. ...

198. Ele estava dormindo, Lu.

199. franziu a testa. E respirou ansiosamente. Achara os colchetes. Teve uma expressão ambígua:

200. [§] É, então estava dormindo, repetiu a mulher como um débil eco. Foi recuando até a porta. Bem, Tatisa, então já vou...

201. [Ø]

202. chamou

203. Passou o arminho de pó no pescoço, nos braços. Atirou-o ao lado do vidro destapado. Retocou os lábios.

204. Vamos descer juntas, já estou pronta.

205. suplicou ela. Continha-se para falar em voz baixa.

206. Vou só pegar a carteira...

No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala.²⁰⁷ Foi a preta²⁰⁸ quem primeiro se moveu. A voz era um sopro²⁰⁹:

—Quer ir dar uma espiada²¹⁰, Tatisa?

— Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem²¹¹, um suor turvo²¹² como o sumo de uma casca de limão. O som prolongado de uma buzina se fragmentou lá fora.²¹³ Subiu poderoso o som do relógio.²¹⁴ Brandamente a empregada desprendeu-se da mão da jovem.²¹⁵ Foi descendo a escada na ponta dos pés. Abriu a porta da rua.

— Lu! Lu! — a jovem chamou²¹⁶ num sobressalto. Continha-se para não gritar.²¹⁷ — Espera aí, já²¹⁸ vou indo!²¹⁹

E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção,²²⁰ como se quisessem alcançá-la.

207. No topo da escada, lançaram ao mesmo tempo um olhar demorado à porta. Estava fechada. As mulheres quedaram imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga. O tique-taque do relógio da sala foi subindo poderoso em meio da penumbra.
208. [§] Foi a empregada
209. saiu num sopro
210. olhada
211. moça
212. denso
213. Lá de fora veio o som de uma buzina. Mas estava longe demais.
214. O som do relógio foi subindo decisivo.
215. Mansamente a preta desprendeu-se da mão da jovem que a segurava.
216. chamou a outra,
217. :
218. [Ø]
219. ...
220. direção em que seguira,

4.7 A caçada

Um homem entra numa loja de antiguidades, atraído por uma tapeçaria que representa uma caça. A dona da loja, uma velha, aproxima-se e diz que a tapeçaria está muito velha. Por algum motivo, o homem, que volta a visitar o lugar, julga que a tapeçaria está mais nítida e nota alguma diferença que a velha não percebe. Em um dado momento, ele pensa se já esteve no local retratado ali ou se foi ele quem trabalhou naquele desenho. Um dia se passa, e, em uma situação entre o despertar e o sonho, ele volta à loja. Ao fim, entra na tapeçaria e, num estado semelhante ao onírico, acaba por ser atingido pela flecha do caçador.

Das mudanças efetuadas nesse conto, trataremos de algumas que julgamos mais relevantes, deixando de notar aqui aquelas que se assemelham às presentes em outros contos e de que já tratamos anteriormente, como a busca pela coloquialidade.

A primeira a tratarmos foi citada por Vicente Ataíde, que diz haver agora uma cena que “marcha com mais velocidade na direção do leitor graças à economia léxica e à objetividade interna que ela ganha” (ATAÍDE, 1972, p. 95):

9	<p>Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para aí, então, desferir-lhe a seta.</p>	<p>Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta.</p>
---	---	--

Para Ataíde, a ocorrência *12 teria sido injustificada, “gratuita a alteração, se é que não se pode falar num prejuízo da metáfora da primeira edição” (ATAÍDE, 1972, p. 97):

12	<p>— Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa. — É como se... Mas não está diferente?</p> <p>A velha apertou mais os olhos. Tirou os óculos e voltou a pô-los.</p> <p>— Não vejo diferença nenhuma.</p>	<p>— Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa. — É como se... Mas não está diferente?</p> <p>A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.</p> <p>— Não vejo diferença nenhuma.</p>
----	---	---

Discordamos de Ataíde, pois, embora a ação de “apertar os olhos” possa apontar para a busca de enxergar melhor, o mesmo ato não necessariamente está relacionado a isso,

podendo ser motivado por outras questões, como, por exemplo, algum incômodo no aparelho óptico, o que não acontece na ação de “firmar o olhar”. Aqui, então, a tendência a não se querer uma ambigüidade da construção que não esteja a serviço da fábula e de seu efeito sobre o leitor, o que leva a *autora* a abrir mão de uma metáfora, pelo risco de ela não ser compreendida ou de ela incidir num desvio semântico indesejado.

17	Quando, meu Deus?	Quando?
----	--------------------------	---------

Em *17, a autora retira a expressão “meu Deus” — ela, bastante recorrente em sua obra, concorre para uma saturação que termina por implicar um problema: personagens distintas, e de linguagens também distintas, assemelham-se pelo uso da expressão, que acaba sendo menos uma marca da personagem e mais uma marca autoral. Essa expressão está presente, por exemplo, nas falas de personagens dos seguintes textos: “A chave”, “As pérolas”, “Apenas um saxofone”, “O menino”, “Venha ver o pôr do sol”, “Verde lagarto amarelo”. Em “As pérolas”, a personagem Tomás recorre inúmeras vezes a ela. Já em “A ceia”, como se poderá ver na ocorrência *104, “Meu Deus” é substituído por “Santo Deus”.

Vejamos uma outra alteração:

23	Enxugando o suor do queixo nas mãos , o homem recuou alguns passos.	Enxugando o suor das mãos , o homem recuou alguns passos.
----	--	--

A versão revisada tem mais relação com a cena, estando o suor das mãos a denotar algum nervosismo — seria mais plausível o suor no queixo caso a personagem tivesse empreendido algum grande esforço físico. Embora ela tenha entrado no bosque e caminhado por ele, o esforço e a tensão de suas ações dizem mais respeito a aspectos interiores do que exteriores da personagem. A mudança seguinte enriquece simbolicamente o conto, fazendo uma ponte com seu desfecho:

24	Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada das mesmas manchas traiçoeiras da folhagem.	Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem.
----	--	---

A presença de “coágulos” dialoga com o sangue que verterá do coração da personagem no desfecho do conto — no final, o sangue atual; aqui, como se fosse o sangue antigo, escurecido, pela morte que houvera acontecido num tempo fora do tempo ou anterior a ele.

Também se relaciona ao sangue a ocorrência *30:

30	<p>No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas ao invés da barba encontrou uma viscosidade de sangue.</p>	<p>No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue.</p>
----	---	---

Se no primeiro havia algo como sangue, agora ele se faz presente.

Em *36, troca-se uma palavra por outra homófona, o que nos leva à dúvida sobre sua presença na primeira edição ter sido uma variação endógena autoral ou não autoral:

36	<p>Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Extático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha.</p>	<p>Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha.</p>
----	---	---

Considerando-se a variação como sendo autoral, LFT teria pretendido, primeiramente, que o bosque estivesse num estado de êxtase. No entanto, o em redor da palavra, referindo-se a estar “tudo parado” e em “silêncio”, leva-nos a crer que se pretendeu dar ao lugar a qualidade de “estático”, tendo havido um erro de grafia na 1^a edição.

A caçada

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacrifício com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.

— Bonita imagem —¹ disse.²

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

— É um São Francisco.

Ele então se voltou lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.

— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso.

Pena que esteja nesse estado.³

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

— Parece que hoje está mais nítida...

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

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

A velha encarou-o. E baixou o olhar⁴ para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

— Não passei nada.⁵ Por que o senhor pergunta?

— Notei uma diferença.

— Não, não passei nada, essa tapeçaria não aguenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido — acrescentou tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: — Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que

1. ,
2. disse ele.
3. [Ø]
4. o olhar evasivo
5. Não passei nada, imagine...

era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto.⁶ Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.

— Extraordinário...

A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo.

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

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

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque,⁷ mas era⁸ apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzia a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para⁹ desferir-lhe a seta.

O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo e¹⁰ que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que¹¹ tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano.

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

- 6. ...
- 7. [Ø]
- 8. esta era
- 9. para aí, então,
- 10. [Ø]
- 11. manchas e que

A velha firmou mais o olhar.¹² Tirou os óculos e voltou a pô-los.

— Não vejo diferença nenhuma.

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

— Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

— Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou:

— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou¹³ disfarçando um bocejo. Afastou-se sem ruído com suas chinelas de lã. Esboçou um gesto distraído.¹⁴ — Fique aí à vontade, vou fazer um¹⁴ chá.

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada!¹⁶ Quando?¹⁷ Percorrera aquela mesma vereda aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma¹⁸ personagem de tapeçaria. Mas qual? Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas, detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça. Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse,¹⁹ e a seta...²⁰ A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la,²¹ reduzida como estava²² a um pontinho carcomido, mais pálido

12. apertou um pouco os olhos.

13. lamentou,

14. :

15. meu

16. essa madrugada há tanto tempo, tanto!

17. Quando, meu Deus?

18. Um

19. [Ø]

20. a seta seria implacável...

21. distinguir a seta

22. [Ø]

do que um grão de pó em suspensão no arco.

Enxugando o suor das mãos,²³ o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros²⁴ da folhagem. Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira.²⁵ “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?”

Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção. “Antes do aproveitamento da tapeçaria...”,²⁶ murmurou,²⁷ enxugando os vôos dos dedos no lenço.

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

Saiu de cabeça baixa, as mãos cerradas no fundo dos bolsos. Parou meio ofegante na esquina. Sentiu o corpo moído, as pálpebras pesadas. E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra. Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do

- 23. do queixo no dorso da mão,
- 24. das mesmas manchas traiçoeiras
- 25. ...
- 26. [Ø]
- 27. [Ø]

frio da tapeçaria? “Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. “Mas não estou louco.”

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

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro dos travesseiros,²⁸ uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: “Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...”. Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir,²⁹ mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue.³⁰

Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio! Enrolou-se nos lençóis. E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem. Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!

Encontrou a velha na porta da loja. Sorriu irônica:

- Hoje o senhor madrugou.
- A senhora deve estar estranhando, mas...

- 28. do travesseiro
- 29. [Ø]
- 30. uma viscosidade de sangue.

— Já não estranho mais nada, moço³¹. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho.

“Conheço o caminho”, repetiu³², seguindo lívido³³ por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe³⁴? Imensa, real³⁵ só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático.³⁶ No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores,³⁷ caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu³⁸ as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.

Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou³⁹ numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!⁴⁰

“Não...”, gemeu⁴¹ de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido,⁴² as mãos apertando⁴³ o coração.

- 31. [Ø]
- 32. murmurou
- 33. [Ø]
- 34. distante
- 35. real,
- 36. Extático.
- 37. o labirinto das árvores,
- 38. Apertou
- 39. “Não!” gritou ao mergulhar
- 40. a folhagem.
- 41. gemeu, a tombar
- 42. encolhido, ávido,
- 43. apertando fortemente

4.8 A chave

Aqui, o tema da diferença de idade entre os cônjuges; o homem lamentando alguns aspectos da nova esposa e comparando-a com a anterior, cuja idade não se distinguia da dele. Narrado em terceira pessoa, esse texto mescla o discurso direto e o indireto livre, numa densa exposição do estado psíquico do protagonista.

A primeira mudança relacionada a esse texto não diz respeito exatamente a ele (a seu texto), mas a um elemento pré-textual: sua dedicatória. Na primeira aparição do conto, em *O jardim selvagem*, o conto é dedicado a Carlos Drummond de Andrade, possivelmente como referência ao poema *Procura da poesia*, cujo término diz: “Trouweste a chave?”. Essa dedicatória é mantida quando de sua publicação em *Antes do baile verde* pela José Olympio e pela Nova Fronteira, sendo retirada em 1999, quando da publicação do livro pela editora Rocco, permanecendo ausente na publicação pela Companhia das Letras, em 2009. Também o conto “As cerejas” foi dedicado a um amigo, Jorge Amado, quando de sua primeira publicação, em *Histórias escolhidas* — depois, a dedicatória não mais reapareceu.

Como já dito anteriormente, o conto “A chave” tem bastante semelhança com outro texto, “As pérolas”. Em ambos, temos um protagonista casado e que tece comentários sobre seu casamento, sobre sua esposa; em ambos, há um sentimento de abismo entre os dois, ora pela diferença de idade entre os dois, ora pela doença de um e pela exuberância da outra. Tratemos, agora, de “A chave”, cuja primeira alteração aqui elencada incorre num duplo efeito: uma reiteração verbal e uma mudança na dramaticidade da cena:

5	“Amém”, sussurrou distraidamente. Cerrou os olhos. Contraiu a boca. Mas por que essa festa?	“Amém”, sussurrou distraidamente. Cerrou os olhos. Cerrou a boca. Mas por que essa festa?
---	--	--

A repetição do verbo dá ao trecho uma continuidade do ato, como se as ações dos olhos e da boca fizessem parte de uma ação em cadeia, consequências de uma mesma coisa, ambas as partes do corpo subjugadas a uma mesma força — além disso, há o efeito estético fônico proveniente da reiteração. Outro ponto é a mudança do verbo “contrair” por “cerrar” — o primeiro é mais dramático e já daria à personagem, logo no início da narrativa, uma exasperação que, com a revisão, vai sendo construída aos poucos.

Em *11, a retirada de uma interjeição interrogativa logo após uma pergunta concorre para uma mudança na natureza da fala da personagem feminina, que, na última versão, parece fazer uma pergunta apenas retórica, sem real interesse por uma resposta da parte de seu interlocutor:

11	Deu agora para falar sozinho? Hem?...	Deu agora para falar sozinho?
----	--	-------------------------------

Em *26, uma variação problemática aparece-nos: a retirada das aspas num instante da narrativa em que se expõe o pensamento da personagem, traíndo o padrão presente no texto, em que o pensamento da personagem, num discurso direto, é verificável pelo uso desse sinal gráfico.

Este tipo de discurso pode ser introduzido por um verbo *descendi* ou *sentiendi*, que anuncia explicitamente uma mudança de nível discursivo, ou ser simplesmente assinalado por indicadores grafémicos adequados (dois pontos, aspas ou travessão. [...] As formas mais emancipadas de discurso directo [...] dispensam qualquer tipo de marca introdutória. (REIS; LOPES, 1987, p. 311).

Verificável apenas na primeira publicação do conto, as aspas, neste trecho em particular, não mais aparecerão nas outras publicações do conto, o que, para nós, decorreu de um lapso na revisão ou de uma escolha injustificada e que fere o conjunto do conto — em todo o texto, havendo a explicitação da voz da personagem pelo uso da primeira pessoa, a fala vem entre aspas.

26	Ele tocou com as pontas dos dedos na longa perna bronzeada. Concordou, afetando espanto. [...] “Dia virá em que ela vai querer que eu pinte o cabelo.”	Ele tocou com as pontas dos dedos na longa perna bronzeada. Concordou, afetando espanto. [...] “Dia virá em que ela vai querer que eu pinte o cabelo.”
----	---	---

Numa busca de atualização do texto, em *35 há uma substituição: o “talco”, bastante utilizado há algumas décadas, dá lugar ao “creme”, mais usado atualmente.

35	Ela atirou a cabeleira para trás. Polvilhou talco nos pés. Em seguida, devagar,	Ela atirou a cabeleira para trás. Passou creme nas pernas , nos pés. Em seguida, devagar,
----	--	--

	voluptuosamente esfregou as solas dos pés no tapete.	voluptuosamente esfregou as solas dos pés no tapete.
--	--	--

Noutra revisão, uma pequena substituição — um artigo no lugar de um pronome demonstrativo — dá ênfase a uma qualidade de uma das personagens:

37	Descalça, seminua e radiosa como se estivesse debaixo do sol. Tanta energia, meu Deus. Havia nela energia em excesso, ai! essa exuberância dos animais jovens, cabelos demais, dentes demais, gestos demais, tudo em excesso. Eram agressivos até quando respiravam.	Descalça, seminua e radiosa como se estivesse debaixo do sol. Tanta energia, meu Deus. Havia nela energia em excesso, ai! a exuberância dos animais jovens, cabelos demais, dentes demais, gestos demais, tudo em excesso. Eram agressivos até quando respiravam.
----	---	--

Na primeira edição, o uso do pronome cria uma aproximação entre a pessoa que fala e aquilo de que se trata; o uso do artigo dá-nos apenas a coisa, sem haver aí necessariamente uma aproximação. O excerto acima carrega consigo semelhanças para com outro conto da autora, “A presença” — de *Seminário dos ratos* —, em que um jovem hospeda-se num hotel para velhos, ferindo-os com sua juventude. No final do conto, após fazer um lanche, o jovem sente-se mal, provavelmente assassinado por algum ou por alguns dos hóspedes do lugar, numa espécie de vingança ou de tentativa de retirar uma presença que é a exuberância de tudo que o tempo lhes tomou.

Na revisão da maioria dos contos, há a ocorrência da substituição das reticências por algum outro sinal, por motivos diversos, a depender do texto. Aqui, temos um exemplo em que, parece-nos, a mudança serve para enfatizar o que é dito:

52	— Se não é, tem cara. Um pilantra de marca fazendo blu-blu-blu naquele violãozinho...	— Se não é, tem cara. Um pilantra de marca fazendo blu-blu-blu naquele violãozinho.
----	--	--

A expressão retirada em *56 também está presente no conto “A estrela branca”, publicado originalmente em *Histórias do desencontro* (1958), e agora republicado em *Um coração ardente* (2012). Também nesse outro texto, “bolotas de miolo de pão” vão se

dissolver na água (Telles, 2012, p. 74). A “bolota” também estará presente em “A ceia”, com um forte referencial simbólico, como veremos mais adiante.

56	<p>Com ele aprendera que envelhecer é ficar fora de foco: os traços vão ficando imprecisos e o contorno do rosto acaba por se decompor como uma bolota de miolo de pão a se dissolver na água.</p>	<p>Com ele aprendera que envelhecer é ficar fora de foco: os traços vão ficando imprecisos e o contorno do rosto acaba por se decompor como um pedaço de pão a se dissolver na água.</p>
----	---	---

Também outra mudança retira uma expressão presente em outro livro, o romance *Verão no aquário* (1963). Nesse livro, a personagem Marfa, prima da protagonista, tem o costume de usar como partícula expletiva a palavra “compreende” ao término de algumas falas, num expediente que seria mais tarde usado de modo semelhante por uma das personagens do romance *As meninas* (1973). Neste, a personagem Lia usa como expletiva a palavra “entende?” — assim, na forma interrogativa.

57	<p>— Fazer o quê nesse jantar, me responda depressa. — Comer, ora... — Mas se não posso comer nada, tenho o regime. O que preciso é de dormir, comprehende?</p>	<p>— Fazer o quê nesse jantar, me responda depressa. — Comer, ora... — Mas se não posso comer nada, tenho o regime. O que preciso é de dormir, dormir!</p>
----	--	---

A mudança também dá mais força à fala, cuja premência independe de ser ou não aceita e/ou entendida pelo interlocutor. A nova forma é assertiva.

Em *75, Lygia Fagundes Telles abre mão de uma comparação ambígua:

75	<p>Ela ainda insistiu. Teria mesmo insistido? Os saltos do sapato ecoaram no silêncio como pancadas algodoadas, fugindo rápidas. Estendeu a mão até a cama e puxou a coberta. Cobriu-se. Tudo escuro, tudo quieto como um fundo de mar.</p>	<p>Ela ainda insistiu. Teria mesmo insistido? Os saltos do sapato ecoaram no silêncio como pancadas algodoadas, fugindo rápidas. Estendeu a mão até a cama e puxou a coberta. Cobriu-se. Tudo escuro, tudo quieto.</p>
----	--	---

A mudança talvez se tenha dado pela busca de evitar a dupla possibilidade de interpretação da expressão: a calmaria do mar; a falsa calmaria do mar, como falsa é toda aparência de calmaria em seus textos. Ou simplesmente decidiu-se pela retirada da expressão clichê.

A Chave

Agora era tarde para dizer que não ia, agora era tarde. Deixara que as coisas se adiantassem muito, se adiantassem demais. E então? Então teria que trocar a paz do pijama pelo colarinho apertado, o calor das cobertas pela noite gelada, como nos últimos tempos¹ as noites andavam geladas!² País tropical... Tropical, onde? “Foi-se o tempo”, resmungou em meio de um bocejo. Devia haver no inferno o círculo social, aparentemente o mais suportável de todos, mas só na aparência.³ Homens e mulheres com roupa de festa, andando de um lado para outro, falando, andando, falando,⁴ exaustos e sem poder descansar numa cadeira, bêbados de sono e sem poder dormir, os olhos abertos, a boca aberta, sorrindo, sorrindo, sorrindo... O círculo dos superficiais, dos tolos engravatados, embotinados, condenados a ouvir e a dizer besteiras por toda a eternidade. “Amém”, sussurrou distraidamente. Cerrou os olhos. Cerrou⁵ a boca. Mas por que essa festa? “Estou exausto, comprehende? Exausto!”, quis gritar, enquanto⁶ batia com os punhos fechados na almofada da poltrona. Voltou para a mulher o olhar suplicante, “Então⁷ não comprehende? Exausto...”⁸

— Tom! Que tal se você já começasse a se vestir?

Claro que não comprehendia nada, a cretina. Festa, festa, festa! O dia inteiro e a noite inteira era só festa, era vestir e desvestir para se vestir em seguida, “Depressa⁹ que estamos atrasados!”. Atrasados... Ter que se barbear, escolher a gravata, encolher a barriga, obrigando-a a se refugiar no primeiro espaço vago, aquela pobre, aquela miserável barriga que não tinha nunca o direito de ficar à vontade, nem isso! E armar a expressão cordial e ficar sorrindo até às cinco da manhã, os olhos escancarados, aqueles olhos mortos

1. ah, como nos últimos tempos
2. .
3. aparentemente!
4. falando sem parar,
5. Contraiu
6. Exausto!” quis gritar enquanto
7. “então
8. [Ø]

de sono!... Mas por quê? Cadelas. Não passavam todas de umas grandes cadelas inventando jantar após jantar para se exibirem.

— Feito putas.

— Que foi que você disse, Tom? —¹⁰ perguntou a mulher entrando no quarto. Vestia apenas uma ligeira combinação de seda preta, mais renda do que seda. — Deu agora para falar sozinho?¹¹

Teve um sorriso.¹² Mas assim que a mulher desviou o olhar, sua fisionomia ficou novamente pesada. Recostou a cabeça na poltrona, relaxou os músculos. E bocejou,¹³ distendendo as pernas. Se pudesse dormir ao menos aquela noite, enfiar-se na cama com uma botija, uma delícia de botija,¹⁴ criando assim aquela atmosfera terna entre seu corpo e as cobertas... Ô! a melhor¹⁵ coisa do mundo era mesmo dormir, afundar como uma âncora na escuridão, afundar até ser a própria escuridão, mais nada. Antes, o copo de leite quente, bastante açúcar.¹⁶

— Li numa revista que as mulheres que não dormem no mínimo dez horas por noite¹⁷ acabam com celulite antes dos trinta anos.

Ela escovava os cabelos. Deteve a escova no ar, abriu a cortina espessa da cabeleira e espiou. Tirou um fio de cabelo da escova. Deixou-o cair.

— Celulite?

— Foi o que eu li.

— Bobagem! Depois, isso não me atinge, tenho a carne duríssima, olha aí — acrescentou ela, estendendo a perna nua até a poltrona. — Pegue para ver... Tem mulheres que a carne é mole que nem manteiga,¹⁸ mas a minha parece madeira, olha aí!

Ele tocou com as pontas dos dedos na longa perna bronzeada. Concordou, afetando espanto. E voltou para a janela o olhar enevoado.¹⁹ A quantidade de homens que daria²⁰ tudo só para ver aquelas pernas.

- 9. “depressa
- 10. [Ø]
- 11. Sozinho? Hem?...
- 12. sorriso melíflujo.
- 13. [Ø]
- 14. [Ø]
- 15. A melhor
- 16. [Ø]
- 17. por noite,
- 18. [Ø]
- 19. desinteressado
- 20. dariam

As famosas pernas.²¹ Besteira, onda.²² Baixou o olhar para os próprios pés. Com aquelas meias, pareciam²³ pés de um rapaz, ela gostava das cores fortes. Francisca preferia cores modestas,²⁴ mas Magô era jovem e os jovens gostam das cores,²⁵ principalmente os jovens que vivem em companhia de velhos. E que desejam disfarçar esses velhos sob artifícios ingênuos como meias de cores berrantes, camisas esportivas, gravatas alegres, alegria,²⁶ meus velhinhos, alegria! Dia virá em que ela vai querer que eu pinte o cabelo.²⁷

— Mas por que esse jantar agora?

— Ora, por quê!²⁸ Acho que a Renata quer exibir o nariz novo, ela está de nariz novo, você já viu?

— Já. Ficou pavorosa.²⁹

— Você acha mesmo? — espantou-se Magô. Teve um risinho. — O médico cortou demais, foi isso.³⁰

— Não sei por que tanto jantar sem motivo nenhum.

— Mas precisa haver um motivo especial para um jantar? — perguntou ela inclinando-se. Recomeçou a escovar vigorosamente os cabelos. — E depois, estamos disponíveis, não estamos?³¹

Disponíveis.³² E como se exprimia³³ bem, a sonsa. Contudo, há alguns anos, que enternecedor vê-la roendo as unhas quando se intimidava. Ou morder o lábio³⁴ quando não sabia o que dizer. E nunca sabia o que dizer. “Vai desabrochar nas minhas mãos”, pensou emocionado até às lágrimas. Desabrochara, sem dúvida. Lançou-lhe um olhar. “Mas não precisava ter desabrochado tanto assim.”

Com um gesto lento, abotoou a gola do pijama. Levantou os ombros.

— Como esfriou.

Ela atirou a cabeleira para trás. Passou creme nas pernas, nos pés.³⁵ Em seguida, devagar, voluptuosamente esfregou as solas dos pés no tapete.

21. !

22. [Ø]

23. E quase chegou a sorrir. Com aquelas meias pareciam

24. [Ø]

25. das cores fortes,

26. [Ø]

27. “Dia virá em que ela vai querer que eu pinte o cabelo.”

28. ...

29. medonha

30. cortou demais...

31. disponíveis...

32. Disponíveis, não é?

33. já se exprimia

34. o lábio inferior

35. Polvilhou talco nos pés.

— Sabe que não sinto muito frio? Já estamos no inverno?

— Em pleno.

— Pois não sinto frio nenhum.

— Acredito — murmurou ele seguindo-a com o olhar.

Descalça,³⁶ seminua e radiosa como se estivesse debaixo do sol. Tanta energia, meu Deus. Havia nela energia em excesso, ai! a³⁷ exuberância dos animais jovens, cabelos demais, dentes demais, gestos demais, tudo em excesso. Eram agressivos até quando respiravam. Podia quebrar uma perna. Mas não quebrava, naquela idade os ossos deviam ser de aço. Bocejou.

Ela agora passava creme no rosto, podia ver-lhe os dedos untados indo e vindo em movimentos circulares. Não precisava dormir? Não, não precisa e quando dormia, acordava impaciente, aflita por recuperar o tempo desperdiçado no sono. A perna quebrada seria uma solução...

— Tom querido, você está cochilando! Quer um drinque para animar?³⁸

Ele escondeu as mãos nos bolsos do pijama. Abriu com esforço os olhos que lacrimejavam. “Não quero beber, quero dormir!”, teve vontade de gritar. Sorriu com doçura.

— Não, Magô, hoje não quero beber nada.

— Se você tomasse um drinque, aposto que se animaria!

— Mas estou animadíssimo...

Ela despejou água-de-colônia³⁹ nas mãos. Abanou-as em seguida para secá-las. “Sabe que estou olhando e fica então a se exibir”⁴⁰, pensou. “⁴¹Uma exibicionista. Se soubesse a data da morte, doaria depressa o esqueleto à Faculdade de Medicina, para continuar...”

36. com o olhar. Descalça,

37. essa

38. para se animar?

39. água de colônia

40. [Ø]

— Lasqueis duas unhas — lamentou ela inclinando-se para calçar as meias. — E não me lembro onde foi.

Fechou os olhos. As unhas de Francisca eram curtas, unhas de mãos eficientes, com uma discreta camada de esmalte incolor. Unhas e mãos de velha,⁴² incrível como as mãos envelhecem antes.⁴³ Depois foram os cabelos. Podia ter reagido. Não reagiu. Parecia⁴⁴ mesmo satisfeita em se entregar,⁴⁵ pronto, agora vou ficar velha. E ficou. Gostava de jogar paciência,⁴⁶ as mãos muito brancas deslizando pelo baralho. A vitrola ligada, discos próprios dos programas da saudade. “Mas, Francisca, que horror, esse samba é antiquíssimo, você tem que ouvir coisas novas!” Ela sacudia a cabeça, “Não quero, deixa eu com as minhas músicas, essas outras me atordoam demais!” *Tardes de Lindoia.* Os jardins, os copinhos, “Esta fonte é excelente para reumatismo...”⁴⁷

— Tom, que tal?

Abriu os olhos num estremecimento.

— O quê?!

— Minha peruca! — exclamou Magô contornando com as mãos os cabelos. A franja comprida ameaçava entrar-lhe pelos olhos bistrados. — Você gosta?

— Mas por que peruca? Você tem tanto cabelo, menina.

— Ora, está na moda. E posso variar de penteado, fica fácil.

Molemente ele estendeu o braço até a mesa de cabeceira. Apanhou a caixa de cigarros. Estava vazia. Fechou-a. Melhor, assim fumaria menos. “Na sua idade”, começara o médico na última consulta.

Na sua idade.⁴⁸ Inútil esquecer essa idade porque as pessoas em redor não esqueciam, há dez anos o pai de Magô já viera com isso embora não tivesse coragem de completar a frase. “Na sua idade...” Ela também

- 41. [Ø]
- 42. mão de velha sempre tivera mãos de velha,
- 43. envelheceram precocemente.
- 44. Parecera
- 45. se entregar à velhice,
- 46. Devia estar naquele instante jogando paciência,
- 47. A vitrola ligada. Chopin. Era bom dormir ouvindo Chopin, dormir sabendo-a na sala, inclinada sobre as cartas enquanto o piano vertia aquela cascata nostálgica sem maiores complicações. Mozart tinha problemas mas Chopin apaziguava, lá-lá...lá... Lá-lá-lá-ra-ra... Lá-lá-lá-lá-lá...
- 48. ...

estava na sala, fingindo ler uma daquelas infames revistinhas de amor. “Que é que tem na minha idade?”, provocara-o. O homem entrelaçou no ventre as mãos nodosas. As unhas eram pretas. “O caso é que minha filha tem só dezoito anos e o senhor tem quarenta e nove, a diferença é muito grande”⁴⁹, ponderara, coçando a cabeça com os dedos em garra, exatamente como um macaco se coçaria. “⁵⁰Hoje não soma tanto. Mas daqui a dez anos, como vai ser? Ele então apanhou a capa. O chapéu. Abriu a porta e teve aquele gesto dramático: “Daqui a dez anos o problema de ser corno ou não será um problema exclusivamente meu!”.

— Será que o Fernando vai também?⁵¹

— O Freddy? Não tenho a menor ideia. Por quê?

E já tinha apelido, o pilantra. Freddy.

— Por que Freddy? Por que isso?

— Mas todo mundo só chama ele de Freddy!

Todo mundo era ela. Gostava de pôr apelidos, vinha logo com aquelas intimidades.

— Não entendo como um tipo desses faz sucesso com as mulheres. Analfabeto, gigolô...

— Gigolô?

— É o que corre por aí.

— Ah, Tom, não posso acreditar!

— Se não é, tem cara. Um pilantra de marca fazendo blu-blu-blu naquele violãozinho.⁵²

Pensativamente ela calçou os sapatos.

— Tem uma voz linda.

— Voz linda, onde? Uma voz de mosquito, a gente precisa ficar do lado para poder ouvir alguma coisa. Afeminado...

Afeminado ou efeminado? Bocejou. Enfim, uma besta quadrada. E aquelas idiotas babando de maravilhamento. Tinha juventude, mais nada. Crispou os lábios. Tinha juventude. “Ju-ven-tu-de...”,⁵³

49. [Ø]

50. [Ø]

51. Ele empertigou-se na cadeira. Daqui a dez anos era agora. [§] — Será que o Fernando vai também?

52. ...

53. “Ju-ven-tude...”

murmurou voltando o olhar mortiço em direção ao espelho. Ela adorava espelhos, **dezenas de espelhos**⁵⁴ por toda a casa. Aquele ali então era o pior, aquele que apanhava o corpo inteiro, sem deixar escapar nada.⁵⁵ Com ele aprendera que envelhecer é ficar fora de foco: os traços vão ficando imprecisos e o contorno do rosto acaba por se decompor como **um pedaço de pão**⁵⁶ a se dissolver na água.

— Mas, Tom, você não vai mesmo se vestir? Quase nove horas!

— Fico pronto num instante, enquanto você se pinta dá tempo de sobra.

— E a barba? Não vai fazer?

— Mas é preciso? — gemeu passando a mão no queixo. — Já fiz a barba hoje, minha pele está ficando escalavrada de tanta gileté.

— Então vá com essa cara de misericórdia mesmo!

Já disse, Tom, já disse que você fica abatidíssimo com a barba crescida. Parece um velho.

— Eu sou velho.

— Ah, lindinho, não fale assim, vamos, levanta, vai fazer sua barbinha — pediu ela acariciando-lhe a cabeça.

— Não.

— Nunca vi tamanha má vontade, francamente!

— Fazer o quê nesse jantar, me responda depressa.

— Comer, ora...

— Mas se não posso comer nada, tenho o regime. O que preciso é de dormir, dormir!⁵⁷

— Pois durma!

Encarou-a.⁵⁸ Era o que ela queria.

— Ainda vou ficar pronto antes de você — ameaçou, apoiando as mãos na poltrona.

Chegou⁵⁹ a se levantar. E deixou-se cair novamente. Fechou os olhos. Bocejou. Contaria até cinco e então se

54. havia-os em excesso

55. nenhum detalhe.

56. uma bolota de miolo de pão

57. é de dormir, comprehende?

58. Encarou-a. Sorriu.

59. na poltrona. Chegou

levantaria como um raio. Até dez... Esfregou os olhos.

— Meu Deus.

— Está com alguma dor, Tom?

Lançou-lhe um olhar demorado.

— Você está linda.

— Eu, linda?!

Sorria ainda. Elas negavam sempre, fazia parte do jogo. Francisca era o oposto e contudo tivera aquela mesma expressão a última vez em que lhe dissera isso, “Francisquinha, você está linda”. Ela então inclinara a cabeça para o ombro num muxoxo: “Ah, Tomás, eu? Linda?...”. Não deixou que ela prosseguisse negando: “Linda, sim, quando você se enfeita um pouco fica uma beleza, você precisa ser mais vaidosa, querida. Veja as outras mulheres em seu redor!⁶⁰” Ela voltara a colocar os óculos. “Mas na minha idade, Tomás...”

Aquela obsessão de idade. Por que falava tanto em idade? Chegava a ser irritante às vezes. “Também tenho cinquenta anos,⁶¹ como você, não tenho? Por acaso vou agora cobrir a cabeça e esperar a morte?” Ela colocara o disco na vitrola. “Tomás, você já viu como a noite está bonita? Por que não vai dar uma volta?” Ele foi. Na volta, encontrara Magô. Teve a sensação de nascer de novo quando ela o chamou de Tom. Sentira-se um outro homem. Outro homem. Que anúncio usava essa frase? “Fiquei um outro homem.” O anúncio estava num bonde, devia ser de um xarope.⁶² Fazia tanto tempo. Saudade de andar de bonde, ir lendo os anúncios, os avisos tão cordiais, tão prudentes: “Espere até o bonde parar!”. Tempo da prudência, tempo da consideração. Era bom deslizar pelas ruas desertas, cochilar naquele balanço para a direita, para a esquerda, como num berço...

— Então, Tom, resolva logo, a Renata fica uma fúria quando a gente se atrasa.

60. ...

61. quase cinquenta anos, querida,

62. ...

— Eu quero que essa Renata vá pro fundo⁶³ do inferno.

— Tom!

— Ela com toda a⁶⁴ sua corja de convidados.

— Ih, como você anda desagradável — exclamou a jovem fechando o zíper do vestido.⁶⁵ — Você não faz ideia como anda desagradável ultimamente.

“Ando com sono”, ele quis dizer. Levantou friorento a gola do pijama até as orelhas. Abriu a boca para bocejar, as mãos em concha diante da boca, aquecendo-as com o bafo. Dormiria uma noite inteira e a outra noite inteira⁶⁶ e a outra ainda... Noites e noites dormindo até morrer de dormir. Na vitrola, a musiquinha sem neurose.⁶⁷ E Francisca ao lado, entretida na sua paciência, ah, como amava aquele doce som das cartas que murmuravam sobre a mesa enquanto também ela murmurava coisas que não exigiam resposta. Queria um valete, vinha uma dama: “Não era você que eu estava precisando”, ralhava. Os móveis antiquados. Os vestidos antiquados. A beleza antiquada. “Mas,⁶⁸ Francisquinha, você precisa usar uns vestidos mais atuais, precisa se pintar!” Deu-lhe um vidro de perfume.⁶⁹ Deu-lhe um batom⁷⁰ que viu anunciado numa revista, uma nova tonalidade que fazia até as estátuas despertarem, estava escrito, com essa cor até as estátuas acordam! Deu-lhe um colar de contas vermelhas, dezenas de voltas vermelhas,⁷¹ “Somos jovens ainda, minha querida! Vamos reagir?”. Olhara-o com uma expressão reticente. Seria ironia? Não, talvez nem isso, era generosa demais para ser irônica. Olhara-o quase como uma mãe olha para o filho antes de lhe entregar a chave da porta.

— Tom, você acha que esta luva combina?... Tom, estou falando, responda!

— Combina, meu bem, combina.

— Quem sabe a verde?

63. essa Dona Renata vá para o fundo

64. [Ø]

65. atirando o arminho de pó em cima da cama. Fechou o zíper do vestido.

66. noite inteira, e a outra noite inteira,

67. Chopin.

68. [Ø]

69. perfume violento.

70. baton

71. de coral, dezenas de voltas de coral,

— Essa está ótima.

Quase como uma mãe olhando para o filho. Então ele baixou a cabeça e saiu. Na rua, sentira-se um adolescente apertando a chave no bolso. “Sou livre!”⁷², quisera gritar às pessoas que passavam, aos carros que passavam, ao vento que passava. “Livre,⁷³ livre!”

Ah, se pudesse voltar⁷⁴ sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação. Ela também não diria nada: era como se ele tivesse ido comprar cigarros. “Tudo bem, Francisquinha?”, perguntaria ao vê-la franzir de leve as sobrancelhas. Ela se inclinaria para o baralho: “Está me faltando uma carta...”.

A voz de Magô pareceu-lhe anônima. Irreal. Ouviu a própria voz pastosa mas tranqüila.

— Vá você, querida. Divirta-se.

Ela ainda insistiu. Teria mesmo insistido? Os saltos do sapato ecoaram no silêncio como pancadas algodoadas, fugindo rápidas. Estendeu a mão até a cama e puxou a coberta. Cobriu-se. Tudo escuro, tudo quieto.⁷⁵ O perfume foi-se suavizando e ficou o perfume de um jardim de estátuas, estátuas alvíssimas que dormiam sem pupilas, nenhuma cor conseguiria fazer com que abrissem as pálpebras. Estendeu molemente as pernas. As pernas de Magô ressurgiram na escuridão: dançava nua, esfregando os pés no tapete enquanto a música do violão foi subindo pelas suas pernas, como meias. Agitou-se e quis fechar a porta na cara do homem de unhas pretas, “O⁷⁶ problema é meu!”. A música decomposta já chegava até as coxas⁷⁷ das pernas de colunas, “Cuidado⁷⁸, Magô! O Fernando não!...”

Dançarina e músico pousaram como poeira na antiga mesa. Abriu-se num leque o baralho murmurando. E reis com pés de lã foram saindo,⁷⁹ arrastando seus mantos de arminho. Enrolou-se num dos mantos e ficou sorrindo para Francisca. Ela parecia luminosa⁸⁰

72. [Ø]

73. que passava, livre,

74. voltar para ela

75. tudo quieto como um fundo de mar.

76. o

77. os joelhos

78. cuidado

79. saindo do baralho,

80. sorria também

no seu vestido de opalina rosada, mordiscando de leve a ponta e uma carta. “Posso?”, perguntou-lhe, deitando a cabeça no seu colo.

Devolveu-lhe⁸¹ a chave.

81. E devolveu-lhe

4.9 Meia-noite em ponto em Xangai

Uma diva do canto lírico conversa com um amigo e admirador. Durante esse diálogo, ela humilha seu empregado. O amigo vai-se embora, deixando a mulher e seu criado, que é logo dispensado. Pouco depois, ela sente a presença de alguém, que se aproxima dela, acuando-a.

Nesse texto, temos uma visão extremamente etnocêntrica e preconceituosa da protagonista e de seu amigo em relação aos chineses. Na década de 1960, Lygia Fagundes Telles visitou a China, com uma comitiva de intelectuais, viagem descrita no livro *Passaporte para a China* (2012), compilação das crônicas que a autora escreveu para o jornal *Última Hora*, a convite de seu editor, Samuel Wainer. Na viagem, um dos lugares que mais a encantou foi precisamente Xangai, e aqui, neste conto, talvez tenhamos, sob a forma da ficção, algo percebido pela autora-turista e que não foi tratado em suas crônicas.

Vejamos algumas mudanças presentes em sua revisão, além da já citada exclusão do itálico ao referir-se à “madame”. Semelhante a essa, é a ocorrência *12:

11 e 12	<p>— Mais flores? Ponha no corredor... Não, espera, pode pôr perto da janela. Quando você sair, leve para fora. E acenda as luzes da sala, Mister Stevenson deve estar chegando.</p>	<p>— Mais flores? Ponha com as outras no corredor... Não, espera, pode pôr perto da janela. Quando você sair, leve para fora. E acenda as luzes da sala, Mister Stevenson deve estar chegando.</p>
---------	--	--

Em *11, a inclusão de “com as outras” informa-nos que a diva não apenas recebeu muitas flores, mas conserva-as no apartamento, como índice de sua valorização da parte do público, como uma espécie de troféu a ser exibido numa prateleira à entrada do lugar.

Anteriormente, outra mudança ocorreu, retirando uma caracterização da fala de uma personagem que poderia ser depreendida da situação:

9	<p>— E também o gelo — acrescentou ele. Falava num tom velado, o olhar inexpressivo na direção da mulher que se</p>	<p>— E também gelo — acrescentou ele, o olhar inexpressivo na direção da mulher que se</p>
---	--	---

	ensaboava.	
--	------------	--

O “olhar inexpressivo” dificilmente acompanharia uma fala que não fosse velada ou de qualidade semelhante. Vejamos agora a ocorrência *15:

14 e 15	<p>— Não se apresse, vim apenas cumprimentá-la mais uma vez, não podia dormir sem dizer-lhe que foi extraordinário! Nunca ouvi coisa igual na minha vida!</p> <p>— Verdade? — Mergulhou voluptuosamente até às orelhas.</p> <p>Sorriu. — Para ser sincera, não gostei muito da minha interpretação, a <i>Du bist die Ruh podia ter sido melhor, não podia?</i></p>	<p>— Não se apresse, vim apenas cumprimentá-la mais uma vez, não podia dormir sem dizer-lhe que foi extraordinário! Nunca ouvi coisa igual na minha vida!</p> <p>— Verdade? — Mergulhou voluptuosamente até às orelhas. — Para ser sincera, não gostei muito da minha interpretação, a <i>Du bist die Ruh podia ter sido melhor, não podia?</i></p>
---------	---	---

Ao tratar de sua interpretação da música de Franz Schubert sobre letra de Friedrich Rückert, “Madame” não apenas diz que ela poderia ter sido melhor, mas abre uma pergunta para seu interlocutor, à espera de que ele afague seu ego.

Interessante que ela cante essa música, cuja letra e melodia têm pontos em comum com a fábula do conto. Na canção, o eu lírico dirige-se a um interlocutor e chama-o para que preencha seus olhos e o seu coração; diz também que ele é a paz, o anseio, a tranquilidade; e fala, na metade da letra: “Vem para mim / E fecha / Silenciosamente atrás de ti / O portão”⁷⁹. Esse trecho pode, por um leitor mais imaginativo, relacionar-se ao possível assassinato em surdina que ocorrerá no final do conto, e através do qual haverá a tranquilidade opondo-se ao violento preconceito de “Madame” em relação ao empregado chinês. No que diz respeito à melodia, em *Du bist...*, a finalização nos dá uma voz que parece esgotar-se, como se no fim de suas forças ou como se no fim de seu fôlego — se isso acontece com todos os *leitores*, não podemos afirmar, mas a imagem que temos do fim de “Madame” é a de ela morrendo asfixiada pelas mãos do empregado. O que seria muito simbólico, pois é justamente através da

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.rtp.pt/antena2/?t=Franz-Schubert.rtp&article=1106&visual=16&layout=27&tm=33&autor=1251>>. Acesso em: 07 nov. 2013.

fala que ela mais expõe seu desprezo por ele — e asfixiada, haveria a falta da respiração, do sopro, da palavra. O desprezo de “Madame” dá-se pelo empregado e pelo povo chinês (da parte dela e de seu amigo), acentuado nas revisões, como bem atestam os excertos abaixo:

24	<p>— Jamais a Lehman cantou como <i>Madame</i> cantou esta noite.</p>	<p>— Jamais a Lehman cantou como madame cantou esta noite. Pena o público, essa chinesada... Queria que hoje estivéssemos em Londres.</p>
32	<p>— Pois eu desejaria apenas usar a roupa desse escravo aí dentro, desejaria mesmo ser esse escravo para, de vez em quando, levar a toalha a <i>Madame</i>.</p> <p>— Não queira ser isso, meu caro... Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu pequinês?</p> <p>— Mas é um homem, <i>Madame</i>. Um pária miserável, mas homem.</p> <p>— Homem, homem... É um chinês, Stevenson.</p>	<p>— Pois eu desejaria apenas usar a roupa desse escravo aí dentro, desejaria mesmo ser esse escravo para de vez em quando levar a toalha à madame.</p> <p>— Não queira ser isso, meu caro... Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu pequinês? É bom assim, fico tão à vontade. Acho que vou encaixotá-lo com a minha bagagem, meus criados andam impossíveis.</p> <p>— Mas é um homem, madame. Um pária miserável, mas homem.</p> <p>— Homem, homem... É um chinês, Stevenson.</p>
37	<p>[...] Deslizou o olhar pelo biombo com pássaros e flores de madrepérola. Sorriu, melíflua: — Pondo-se de lado o povo, tudo aqui é tão gracioso, tão amável... Eu não gostaria que isso mudasse, Stevenson.</p>	<p>[...] Deslizou o olhar pelo biombo com pássaros e flores de madrepérola. Sorriu, melíflua:</p> <p>— Pondo-se de lado o povo, tudo aqui é tão gracioso, tão amável. Eu não gostaria que isso mudasse, Stevenson.</p>
44	<p>Ajoelhado no tapete, o chinês enxugava o cachorro que gania em meio aos calafrios.</p> <p>— Está bem, Wang. Deixe-o agora em cima da almofada.</p>	<p>Ajoelhado no tapete, o chinês enxugava o cachorro que gania em meio aos calafrios.</p> <p>— Chega, Wang. Deixe ele agora em cima da almofada.</p>

	O homem desviou do chinês o olhar desinteressado . Bebeu o último gole de uísque.	O homem desviou do chinês o olhar . Bebeu o último gole de uísque.
--	--	---

Em *44, a fala de “Madame” torna-se imperativa. Na sequência, na ocorrência que na edição crítica está sob o número *45, temos a substituição do pronome “o” por “ele”, o que dá um tratamento mais personalizado ao cachorro, contrastando com a coisificação do empregado presente em *32. Em *46, retira-se a adjetivação em relação ao olhar de Stevenson, já sugerida pela situação.

Na última ocorrência aqui elencada, temos a mulher agarrando-se a sua autoridade, na tentativa de livrar-se da irremediável situação:

59	[...] A mulher apoiou-se nos braços da poltrona, pronta para se levantar. Continuou sentada, olhando para a frente. Empertigou-se: — Wang, eu sei que você está aí atrás, ouviu bem? Deixe de se esconder, vá-se embora!	[...] A mulher apoiou-se nos braços da poltrona, pronta para se levantar. Continuou sentada, olhando para a frente. Empertigou-se: — Wang, eu sei que você está aí atrás, ouviu bem? Deixe de se esconder, vá-se embora! É uma ordem, Wang!
----	--	---

Mas, sua tentativa é infrutífera, pois é chegado o momento da prestação de contas, de emergir o que estivera sob a superfície do *mystic river*, a hora do “seminário dos ratos”.

Meia-Noite em Ponto em Xangai

A longa bata de brocado azul caiu-lhe aos pés. Avançou nua em direção ao espelho de moldura de laca vermelha. Girou sobre os calcanhares para se ver de perfil. Levantou o busto. Encolheu o estômago. Olhando ainda para o espelho, como se convidasse a própria imagem a acompanhá-la, mergulhou na banheira. Cerrou os olhos, as mãos flutuando à altura do ventre. Um leve rubor coloriu-lhe o rosto. Ficou assim imóvel durante algum tempo.¹

— Wang! —² chamou, sentando-se na banheira. — Wang!

O chinês entrou na sala de banho. Cruzou as mãos e inclinou um pouco o corpo para a frente. Tinha os olhos baixos:

— Madame?...³

— Os sais.

O homem aproximou-se do toucador de laca vermelha. Um leve vapor d'água embaçava o espelho e os frascos de perfume, dispostos sobre a toalha de renda dourada. Havia dois boiões de sais: um amarelo, o outro rosado.

— Magnólia, madame⁴?

O chinês destapou o boião amarelo. Colheu os sais com uma concha. Em seguida, delicadamente, foi deixando que caíssem na água.

— Suficiente, madame⁵?

Entreabriu os olhos. Aspirou o perfume de magnólia. Os sais cintilavam como areia dourada sobre seu corpo.

— E Ming?

— Está dormindo no sofá — disse o chinês apanhando a bata. Estendeu-a cuidadosamente na cadeira. Curvou-se: — Mais alguma coisa, madame⁶?

— Vá buscar o Ming.

1. durante algum tempo, uma expressão de beatitude na fisionomia.
2. [Ø]
3. Madame?...
4. Madame
5. Madame

O chinês era alto e magro. Poderia ter trinta anos, poderia ter cinquenta. Usava alparcetas pretas e uma túnica preta, abotoada até o pescoço. Pisava mansamente, como falava. Os gestos redondos⁷.

— Meu queridinho, será que você não se cansa de dormir? Murmou a mulher, acariciando o focinho do pequinês cor de mel. E para o criado: — Trouxe o uísque?

— E também gelo⁸ — acrescentou ele,⁹ o olhar inexpressivo na direção da mulher que se ensaboava.

— Chegou uma cesta de flores, madame²⁰.

— Mais flores? Ponha com as outras¹¹ no corredor... Não, espera, pode pôr perto da janela. Quando você sair, leve para fora. E acenda as luzes da sala, Mister¹² Stevenson deve estar chegando.

— Então é ele que está batendo.

— Estão batendo? Não ouvi nada.

O chinês deixou a porta entreaberta e dirigiu-se para a sala no seu passo tranquilo. Pela fresta ela viu o homem de *smoking* e cachimbo.

— Stevenson? Sente-se aí, meu caro. Já estou saindo do banho, um momento!¹³

— Não se apresse, vim apenas cumprimentá-la mais uma vez, não podia dormir sem dizer-lhe que foi extraordinário! Nunca ouvi coisa igual na minha vida!

— Verdade? — Mergulhou voluptuosamente até às orelhas.¹⁴ — Para ser sincera, não gostei muito da minha interpretação, a *Du bist die Ruh* podia ter sido melhor, não podia?¹⁵

— Mas, madame,¹⁶ foi esse o seu ponto máximo!

Ficou de pé dentro da banheira. Sacudiu-se¹⁷ friorenta.

— Wang! Ligeiro, minha toalha! E feche a porta.

Enxugou-se rapidamente e apanhou o frasco de água-de-colônia. Perfumou-se, pródiga.

6. Madame
7. [Ø]
8. o gelo
9. acrescentou ele. Falava num tom velado,
10. Madame
11. [Ø]
12. Mister
13. ...
14. até às orelhas. Sorriu.
15. podia ter sido melhor...
16. Mas Madame,
17. Sacudiu-se,

- Já vou indo, Stevenson!
O homem serviu-se de uísque.
— Jamais a China ouviu cantora igual¹⁸ — exclamou, levantando o copo: — Bebo¹⁹ à saúde da maior soprano dramática do mundo!
18. tão excepcional
19. bebo
20. Madame
21. Madame
22. Madame
23. Madame
24. [Ø]

Ela sorria ainda, polvilhando o corpo de talco. Vestiu a bata, amarrou o cinto e voltou-se lânguida para o espelho. Abotoou os lábios como se fosse beijar a própria imagem. Calçou as chinelas bordadas.

— Você é tão generoso, Stevenson.
— Não ouvi, madame²⁰...
— Eu disse que você é generoso demais!
— Generoso, por quê? Foi mesmo um sucesso, madame²¹. E os convites que temos recebido? Laffont, dono de quase todos os cassinos e estádio de corridas de cães, um dos tipos mais ricos da China, quer que madame cante na recepção que vai dar na quinta-feira. Quer presenteá-la com joias...

A mulher tirou os grampos da cabeça. A basta cabeleira loura caiu-lhe até os ombros. Escovou-a de leve e atirou-a para a costas. Abriu a porta.

— Quero uma cama de jade.
Ele beijou-lhe a mão numa profunda reverência.
— Madame²² terá um palácio de jade.
— Ah, Stevenson, Stevenson... Não estou tão certa assim, meu caro. Lotte Lehman me deixa longe.

O homem franziu as sobrancelhas eriçadas. Tremiam-lhe as bochechas luzidias, cheias de veiazinhas roxas:

— Jamais a Lehman cantou como madame²³ cantou esta noite. Pena o público, essa chinesada... Queria que hoje estivéssemos em Londres.²⁴

Ela bebia lentamente, sorrindo para a própria imagem refletida no espelho que ocupava quase toda a parede da sala.

— A *Du bist die Ruh* ela canta melhor do que eu.

Inclinando-se gravemente para a mulher, Stevenson tomou um ar imponente.²⁵

— Se a perfeição dura no tempo um só minuto, como queria Shakespeare, madame²⁶ atingiu o seu minuto esta noite.

Recostando a cabeça no espaldar da poltrona, a mulher teve um risinho, “Ah, meu caro...”²⁷ O cachorro arranhou-lhe a barra do brocado. Latiu, estridente.

— Wang! — chamou ela. — Dê um banho no Ming. Mas com água bem quente, que a noite está meio fria. — Voltando-se para o homem disfarçou um bocejo: — Mas então, Stevenson? Você dizia...

— Madame deve estar cansada, a glória cansa — sentenciou, olhando o relógio de pulso. — Acabo este uísque e já saio.

— Que horas são?

— Meia-noite em ponto em Xangai.

— E em Londres? — perguntou ela, fazendo girar a pedra de gelo no uísque. Teve um olhar sonhador para o céu negro, sem estrelas: — Na próxima vez quero cantar toda de preto, só com meu adereço de turquesas. Tem que ser um vestido espetacular, a cauda barrada de plumas... E o leque de plumas, adoro plumas²⁸.

Stevenson olhou pela porta entreaberta da sala de banho, onde o chinês lavava o cachorro debaixo da torneira.²⁹

— Pois eu desejaria apenas usar a roupa desse escravo aí dentro, desejaria mesmo ser esse escravo para de vez em quando³⁰ levar a toalha à madame³¹.

— Não queira ser isso, meu caro... Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu

25. :

26. Madame

27. um risinho cascateante.

28. [Ø]

29. debaixo da torneira. Teve um sorriso:

30. para, de vez em quando,

31. a Madame.

pequinês? É bom assim, fico tão à vontade. Acho que vou encaixotá-lo com a minha bagagem, meus criados andam impossíveis.³²

— Mas é um homem, madame³³. Um pária miserável, mas homem.

— Homem, homem... É um chinês, Stevenson.

— Não tem cara de quem toma ópio. Mas deve tomar, todos são viciados, o que é a nossa sorte. Madame³⁴ já imaginou essa multidão acordada? Não estariámos³⁵ aqui agora...

— E o seu criado de quarto?

— Um parvo total. Deve ser o pior do hotel.

— Esse é razoável. E não cheira a peixe, como os outros — murmurou ela voltando o olhar para o lustre.

Pela primeira vez³⁶ reparou nas pequeninas borboletas de porcelana azul, pousadas nas papoulas de porcelana e cristal desabrochadas em lâmpadas. Deslizou o olhar pelo biombo com pássaros e flores de madrepérola. Sorriu, melíflua:

— Pondo-se de lado o povo,³⁷ tudo aqui é tão gracioso, tão amável.³⁸ Eu não gostaria que isso mudasse, Stevenson.

— Não mudará, madame³⁹.

O cachorro escapou das mãos do criado e entrou correndo na sala. Sacudiu-se todo.

— Ming, você está me espirrando água — queixou-se a mulher, afastando-o. — Wang! depressa,⁴⁰ a toalha que o pobrezinho está tremendo de frio... Por que deixou ele escapar?⁴¹

O homem examinou o chinês mais atentamente.⁴²

— Ele entendeu o que nós dissemos? Tem cara de quem não entendeu nada.

— Entendeu tudo.

— Tudo?

— Lógico. Mas isso também não tem a menor

32. [Ø]

33. Madame

34. Madame

35. Nós não estariámos

36. para o lustre. Pela primeira vez

37. Sorriu, melíflua: Pondo-se de lado o povo,

38. ...

39. Madame

40. Depressa,

41. [Ø]

42. :

importância.

— Meu criado só entende monossílabos. Já me queixei, vai ser posto na rua. Num hotel desta categoria um camareiro não saber inglês. Absurdo.⁴³

Ajoelhado no tapete, o chinês enxugava o cachorro que gania em meio aos calafrios.

— Chega,⁴⁴ Wang. Deixe ele⁴⁵ agora em cima da almofada.

O homem desviou do chinês o olhar.⁴⁶ Bebeu o último gole de uísque.

— Vou indo, madame⁴⁷. Almoçamos juntos amanhã?
Acompanhou-o até a porta.

— Se acordar até a hora do almoço... Então oferecerei ao meu querido empresário um vinho de arroz. E uma sopa de barbatanas de tubarão.⁴⁸

— Dizem que aquilo é barbatana, mas desconfio que é cobra — murmurou ele, beijando a mão da mulher. — Essa gente é muito cavilosa, nunca se sabe.

Tomando-o pelo braço.⁴⁹

— Stevenson, você disse que a perfeição dura um minuto...

— Shakespeare, madame⁵⁰, Shakespeare.

— Tenho medo de ter alcançado já o meu minuto.

Ele aprumou-se. Apertou-lhe as mãos.

— Segundo meus cálculos, o minuto de madame⁵¹ durará ainda algumas centenas de concertos. Boa noite, rainha.

Ela teve um sorriso meio incerto. Fechou a porta e dirigiu-se à sala. A voz ficou de novo fria.⁵²

— Pode apagar as luzes todas, deixe só o abajur pequeno aceso. E leve as flores para o corredor — ordenou entrando na sala de banho. Passou creme em redor dos olhos. — Avise na portaria que não estou para ninguém na parte da manhã. Para ninguém, ouviu?⁵³

— Está bem, madame⁵⁴. Boa noite.

43. [Ø]

44. Está bem,

45. Deixe-o

46. o olhar desinteressado.

47. Madame

48. !

49. pelo braço, atalhou-o:

50. Madame

51. Madame

52. :

53. [Ø]

54. Madame

Não respondeu. Quando voltou à sala, encontrou-a na penumbra, iluminada apenas pela fraca luz do abajur. Apanhou uma amêndoia, trincou-a,⁵⁵ aproximando-se da janela. As flores da cesta brilhavam no escuro como se fossem feitas de material fosforescente.

— Wang, você ainda está aí? Por que não levou as flores?

Não teve resposta. Apertou o cinto da bata e estendeu-se molemente na poltrona diante da janela. O cachorro lambeu-lhe os pés. Ela puxou uma almofada.

— Deite-se aí, Ming — murmurou, inclinando-se. E voltou-se para o fundo da sala: — Wang?...⁵⁶

Eram raros e indistintos os ruídos que vinham lá de fora. Concentrou-se, mas dessa vez não olhou para trás.

— Wang? É você, Wang? Pegue as flores⁵⁷ e vá-se embora, já disse.

Destacando-se dentre os sons menores, o trepidar⁵⁸ de um riquixá subindo penosamente a rua. A mulher apoiou-se nos braços da poltrona, pronta para se levantar. Continuou sentada, olhando para a frente. Empertigou-se:

— Wang, eu sei que você está aí atrás, ouviu bem? Deixe de se esconder, vá-se embora! É uma ordem, Wang!⁵⁹

Na trégua de silêncio sua voz soou artificial, como se viesse do bojo do gramofone ao lado do biombo. O pequinês esticou o pescoço. Olhava fixadamente um ponto além da poltrona onde estava a mulher. Rosnou baixinho.

— Quietos, Ming! Quietos.⁶⁰

O cão baixou as orelhas, tremendo. Enfiou o focinho entre as patas, mas os olhos, esbugalhados, continuavam fixos no mesmo ponto. Ganiu doloridamente. Ela afundou aos poucos na cadeira. Não despregava o olhar do cachorro.

55. [Ø]

56. [§] — Wang?...

57. essa cesta

58. houve o trepidar

59. [Ø]

60. [Ø]

— Wang, deixe de ser idiota e saia imediatamente, está me ouvindo? Vamos! Saia!⁶¹

61. Imediatamente!
62. pequinês

O silêncio era agora tão compacto que os ruídos da rua já não conseguiam penetrá-lo. O cachorro⁶² rosnou mais uma vez, lambendo a pata.

A mulher foi-se encolhendo, agarrada aos braços da poltrona. Cravou o olhar esgazeado no retângulo negro no céu. Encolheu-se mais ainda, cruzando os braços. Limpou as mãos pegajosas no brocado da bata. Susteve a respiração.

4.10 A janela

No quarto de um prostíbulo, uma mulher e um homem bem mais velho travam um diálogo. Ela tenta seduzi-lo; ele, sentado à janela, fala do filho, que morrera naquele mesmo quarto, evocando fatos relacionados ao lugar. A mulher, percebendo que não conseguirá tê-lo como cliente e estranhando a natureza das coisas ditas pelo homem, sai do quarto. Logo após ela voltar, entra no quarto um enfermeiro, que prende o homem em uma camisa de força. Leva-o consigo. A mulher senta-se à janela, na mesma cadeira antes ocupada pelo homem.

A primeira mudança nesse conto refere-se ao emprego de um tom mais coloquial à narrativa:

1	<p>A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não notar-lhe o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela.</p> <p>— Havia ali uma roseira.</p>	<p>A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não ter notado o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela.</p> <p>— Havia ali uma roseira.</p>
---	--	---

Em *3, a variação aponta para um recurso que estará presente em todo o conto, assim como em outros: a utilização do travessão para marcar a separação entre a voz do narrador e as vozes das personagens, expediente que, a nosso ver, diminui a fluidez do texto. Marcamos, na edição crítica, apenas essa ocorrência, para que não haja uma saturação de marcas no cotejo entre o texto e seu aparato crítico, como já dissemos ao tratarmos de “Antes do baile verde”.

3	<p>— Que roseira?</p> <p>— Uma roseira, disse ele num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. Certa vez, deu mais de cem rosas. [...].</p>	<p>— Que roseira?</p> <p>— Uma roseira — disse ele num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. — Certa vez, deu mais de cem rosas. [...].</p>
---	---	--

Em *4, temos uma variação endógena semelhante, mas, provavelmente, não autoral, que aparece primeiramente na primeira edição de *ABV*, mantendo-se em todas as edições seguintes. Em *O jardim selvagem*, como já dito, a autora não se valera de sinais gráficos para separar as vozes da narrativa, a não ser no início de cada diálogo. Mas, nesta ocorrência em especial, ao alterar o conto, um travessão, por um lapso, intromete-se onde não caberia. Abaixo, destacamos apenas essa variação:

4	<p>— Está servido?</p> <p>— Não fumo.</p> <p>— No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava mas quando deixo engordo que nem louca, lamentou fazendo um muxoxo. A gola do penhoar abriu-se no peito. Ela fechou a gola frouxamente, de maneira que voltasse a se abrir de novo. O senhor... você não quer se sentar? convidou, indicando a pequena cadeira vermelha ao lado da mesa de toalete.</p>	<p>— Está servido?</p> <p>— Não fumo.</p> <p>— No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava mas quando deixo engordo que nem louca — lamentou fazendo um muxoxo. — A gola do penhoar abriu-se no peito. Ela fechou a gola frouxamente, de maneira que voltasse a se abrir de novo. — O senhor... você não quer se sentar? — convidou, indicando a pequena cadeira vermelha ao lado da mesa de toalete.</p>
---	--	---

O travessão acima destacado não caberia no texto, por haver uma continuidade da voz do narrador. No entanto, numa publicação do conto em 1980, para a coleção Literatura Comentada (Monteiro, 1980), da Editora Abril, o travessão não está presente, como se a autora tivesse percebido o erro e extirpado-o para essa publicação, esquecendo-se, depois, quando de sua publicação nas edições de *ABV* que se seguiriam. Outra diferença presente no volume dessa coleção dedicada à autora é a substituição de “penhoar” por “chambre”. Aqui, então, deparamo-nos com uma revisão que, feita para um livro fora de sua bibliografia, torna-se depois esquecida — algo semelhante ao que ocorreu com “Venha ver o pôr do sol”, quando da mudança de “luva” para “lenço”, de que tratamos em capítulo anterior, embora essa mudança tenha ocorrido para um livro autoral, *Meus contos preferidos*. Mas, vale lembrarmos, no caso de “Venha ver o pôr do sol”, não tivemos um erro, diferentemente do que está presente em “A janela”.

Como em outros contos, há a atualização de uma palavra ao referir-se a um utilitário doméstico (*9). Na mesma sequência, outras mudanças acontecem:

9, 10, 11 e 12	<p>— Era ele quem cuidava da roseira.</p> <p>No cômodo ao lado alguém ligou uma vitrola. A música arrastou-se em rodopios largos, era uma valsa.</p> <p>Pigarreando forçadamente, a mulher</p>	<p>— Era ele quem cuidava da roseira.</p> <p>No cômodo ao lado alguém ligou um toca-discos. A música arrastou-se na surdina, era um samba-canção. Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio de</p>
-------------------	--	--

	teve um meneio de ombros. A gola do <i>peignoir</i> abriu-se mais até os bicos dos seios. Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços.	ombros. A gola do penhoar abriu-se até os bicos dos seios. Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços.
--	---	--

Atualiza-se também o gênero musical, optando-se por algo mais cotidiano, um samba canção, que, em vez de rodopiar, existe em surdina. A palavra estrangeira é aportuguesada e perde o itálico. E retira-se o advérbio “mais” ao referir-se à abertura da gola da vestimenta, uma vez que não houve referência anterior a como ela estava aberta.

Em vez de um anão, temos, no texto revisado, um corcundinha, ambas as figuras guardando semelhanças entre si, pelo que trazem de disforme:

36	Então ficávamos na sala, brincando perto da lareira. Havia um anão de roupa amarela e chapéu de guizos. Os dentes eram de ouro. Eu rolava com ele no tapete, fazendo-lhe cócegas só para ver seus dentes...	Então ficávamos na sala, brincando perto da lareira. Tinha um corcundinha de roupa amarela e chapéu de guizos. Os dentes eram de ouro. Eu rolava com ele no tapete, fazendo-lhe cócegas só para ver seus dentes...
----	--	---

Além da mudança da figura, há também uma maior coloquialidade, pelo uso do verbo “ter” no sentido de existir.

Em *37, há a retirada de um adjetivo que antes qualificava o riso de uma das personagens. A adjetivação do riso, em diversos contos, sofreu alterações. Inclusive, uma qualificação presente em mais de um conto foi retirada nas revisões: “cascateante”. Esse adjetivo aparecia nas primeiras edições qualificando o riso de personagens em “A ceia” e “Meia noite em ponto em Xangai”, como se poderá ver no aparato crítico desses contos. Em “A janela”, o adjetivo retirado é outro:

37	— Também tenho um dente de ouro — começou ela em meio de um risinho entrecortado . [...].	— Também tenho um dente de ouro — começou ela em meio de um risinho.
----	---	---

A ausência da adjetivação enriquece a cena, pelo fato de não nos dar um tipo de riso em particular, ampliando a possibilidade imagética em torno da personagem e da situação, o que nos parece ser a principal consequência do enxugamento dos adjetivos deste conto, em que torna-se patente a paulatina transformação da personagem feminina — a gradual exibição de seu corpo, até aparecerem as pontas dos bicos dos seios; a tentativa de desviar o diálogo, representada pela marca autoral do esmagar do cigarro: “[e]sticando o braço nu, a mulher esmagou no cinzeiro a brasa do cigarro” (TELLES, 2009b, p. 93).

A presença da roseira e da janela enriquecem o texto e nos dão o drama da mulher, parecendo o homem ter sido apenas um catalisador para que ela se apercebesse de sua situação. A rosa é tida como símbolo do “dom do amor, do amor puro” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 789); também, símbolo de “sucesso absoluto e de perfeição” (CIRLOT, 2005, p. 504). De dentro do quarto, da cama onde morreu o filho do senhor levado pelo enfermeiro — e cama onde agora dorme a mulher —, vê-se o mundo através de uma janela por onde, antes, via-se uma roseira, sentia-se seu perfume. O que aponta também para a transitoriedade da vida, outro simbolismo da rosa.

Assim, esse conjunto nos parece uma representação do mundo decaído em que vive a mulher, que agora parece tomar consciência disso.

A janela

1. notar-lhe
2. peignoir
3. bem vermelhas

A mulher estendeu-lhe a mão e sorriu. O homem pareceu não ter notado¹ o gesto. Ficou imóvel no meio do quarto, os braços caídos ao longo do corpo, o olhar fixo na janela.

— Havia ali uma roseira.

Lentamente ela amarrou na cintura o cinto do penhoar² de seda japonesa. Examinou mais atenta o homem alto e magro, um pouco arcado, de cabelos grisalhos com reflexos de prata.

— Que roseira?

— Uma roseira — disse ele num tom velado, vagando o olhar pelo quarto. — Certa vez, deu mais de cem rosas. Umas enormes, vermelhas³...

— Como é que o senhor sabe?

— Meu filho morreu neste quarto.

Ela sentou-se na beirada da cama. O riso foi-se desfazendo nos lábios grossos, mal pintados.

— Seu filho?!

— Este era o quarto dele — disse o homem voltando para a mulher o olhar fatigado. Tinha olhos palidamente azuis e falava baixinho, como se receasse ser ouvido. Um olho era bem maior do que o outro. — Exatamente onde está sua cama ficava a cama dele.

Ela descruzou as pernas e lançou um olhar constrangido para a cama coberta de almofadas coloridas. Sorriu sem vontade.

— Imagine... Isso faz muito tempo?

— Não sei.

Encarou-o. Estendeu-lhe o maço de cigarro.

— Está servido?

— Não fumo.

— No que faz bem. Diz que fumo dá aquela doença que nem gosto de falar. Queria ver se deixava mas

quando deixo engordo que nem louca — lamentou fazendo um muxoxo. —⁴ A gola do penhoar abriu-se no peito. Ela fechou a gola frouxamente, de maneira que voltasse a se abrir de novo. — O senhor... você não quer se sentar? — convidou, indicando a pequena cadeira vermelha ao lado da mesa de toalete. — Fique à vontade, meu bem⁵.

Ele sentou-se,⁶ encolhendo as longas pernas para não tocar nas da mulher. Entrelaçou as mãos. Vestia-se corretamente, mas a roupa parecia larga demais para seu corpo.

— Eu precisava rever essa janela.

— Só a janela?⁷

O homem fixou na mulher o olhar desesperado.

— Meu filho morreu aqui.

— Deve ter sido horrível — disse ela depois de um breve silêncio. Soprou, nostálgica, a brasa do cigarro. Encarou o homem. E tentou uma risadinha: — Sorte a minha de ter escolhido este quarto, só assim podia te conhecer... Sabe que você é o meu tipo? Vem, senta aqui comigo!⁸

— Era ele quem cuidava da roseira.

No cômodo ao lado alguém ligou um toca-discos.⁹ A música arrastou-se na surdina, era um samba-canção.¹⁰ Pigarreando forçadamente, a mulher teve um meneio de ombros. A gola do penhoar¹¹ abriu-se até os bicos dos seios.¹² Cruzou as pernas deixando cair no chão a sandália dourada. Descobriu os joelhos roliços.

— Mas então? Você trabalha por perto? Me dê sua mão, deixa eu adivinhar o que você faz... Sei ler mão, uma vez disse pra um cara, você vai ganhar na loteria! E não é que ele ganhou mesmo? Me dá sua mão e eu já digo o que você faz, dá aqui, amor...¹³

— Não trabalho — murmurou ele percorrendo com o olhar o teto do quarto. Deteve-se na janela. — Não é

- 4. [Ø]
- 5. [Ø]
- 6. [Ø]
- 7. ?...
- 8. [Ø]
- 9. uma vitrola
- 10. em rodopios largos. Era uma valsa.
- 11. peignoir
- 12. mais.
- 13. [Ø]

estrano? Assim sem a roseira ela parece menor.

Esticando o braço nu, a mulher esmagou no cinzeiro a brasa do cigarro. Enfiou as mãos nos cabelos encaracolados, puxando-os para trás. Examinou o homem, intrigada.¹⁴

— Quando me mudei¹⁵ não tinha¹⁶ nenhuma roseira.

— Morreu exatamente um mês depois dele.

— Pois quando cheguei aqui nem¹⁷ o canteiro tinha¹⁸.

Isso já faz três anos. Sou de Rio Preto, já contei?¹⁹

O homem tirou do bolso uma pequena caixa de injeção e ficou a rodá-la entre os dedos. Repuxou a boca numa contração.²⁰

— Na véspera de morrer ele ainda me pediu que eu abrisse a janela, queria sentir o perfume... Enquanto pôde, debruçou-e nela. Depois, quando perdeu as forças, ficava olhando da cama. Um galho da roseira insistia em entrar pelo quarto adentro. Era um galho tão áspero, tão violento, eu o afastava, mas ele²¹ vinha novamente cheio de espinhos e folhas... Nunca tive coragem de cortá-lo.

A mulher foi afundando na cama até recostar-se no ângulo do espaldar com a parede. Puxou uma almofada e nela apoiou o cotovelo. Apertou os olhos. E ficou mordiscando a unha do polegar. Falava agora em voz baixa, no mesmo tom abafado do visitante.

— Que é que você tem aí dentro? Injeção?²²

— Nada — sussurrou ele, abrindo a caixa.²³ Ergueu a face perplexa:²⁴ — Está vazia.

Uma porta bateu com estrondo. A mulher teve um estremecimento.

— Sempre me assusto quando uma porta bate — desculpou-se. — Fico nervosa à toa...

— Queria que me perdoasse — pediu ele num tom mais baixo ainda. — Mas é que eu precisava ver essa janela.

14. o homem com uma expressão intrigada.

15. me mudei para cá

16. havia

17. aqui, nem mais

18. havia

19. [Ø]

20. contração de espanto e dor.

21. que eu o afastava e ele

22. [Ø]

23. a caixa que rodava entre os dedos.

24. face pálida, perplexa:

— Fique à vontade, imagine... O que é de gosto, regalo da vida!²⁵

— Era muito importante para mim voltar aqui.

— Já entendi, essas coisas eu entendo, pode deixar...

Você é estrangeiro?

— Meu pai era dinamarquês.

— Dinamarquês — repetiu a mulher inexpressivamente. Inclinou-se para apanhar o cigarro. — Logo que você entrou, achei que devia ser estrangeiro. Posso saber seu nome?

Ele baixou a cabeça. As veias da fronte dilataram-se, tortuosas. Assim,²⁶ de cabeça baixa,²⁷ parecia um velho.

— As casas deviam ter mais janelas.

Passos ressoaram pesadamente no cômodo vizinho.

A música²⁸ foi interrompida, fazendo a agulha riscar o disco. A mulher encolheu as pernas. Cobriu com uma almofada os pés nus. Fechou no pescoço a gola do penhoar²⁹.

— A Brigitte é apaixonada por esse disco, repete ele umas cem vezes por dia. Agora está mudando de lado.

Quer que eu vá pedir pra parar?

— Não se incomode — ele sussurrou³⁰ estendendo a mão espalmada na direção da mulher. Recolheu depressa a mão quando a viu estremecer. — Assustei-a?

— Que nada! É que sou mesmo assim³¹, ando nervosa, acho que é o calor, está hoje um calor, não está?

Mas posso pedir pra ela diminuir, vou num minuto...

— É aqui que está o botão para diminuir o som — disse ele apontando para o ouvido. — Todos os botões estão em nós mesmos.

Recomeçou a música acompanhada por uma voz³² de mulher, cantarolando meio distraída.

— O senhor sabe as horas? Marquei hora na Mirtes.³³

— Não tenho relógio. Mas por que me chamou de senhor? — ele quis saber examinando-a com uma

25. [Ø]

26. [Ø]

27. [Ø]

28. A música da vitrola

29. peignoir

30. sussurrou ele

31. assustadiça

32. voz fanhosa

33. [Ø]

expressão afetuosa. — Nos reuníamos³⁴ juntos na lareira. Foi na casa desse³⁵ avô que eu vi a neve pela primeira vez. Cobria tudo, não se podia nem abrir a vidraça. Então ficávamos na sala, brincando perto da lareira. Tinha um corcundinha³⁶ de roupa amarela e chapéu de guizos. Os dentes eram de ouro. Eu rolava com ele no tapete, fazendo-lhe cócegas só para ver seus dentes...

— Também tenho um dente de ouro — começou ela em meio de um risinho.³⁷ — Só que é lá no fundo. Às vezes dói, o bandido.³⁸

— Começa hoje a primavera. Você teria rosas lindíssimas.

A mulher ficou de joelhos na cama. Estava pálida. Os lábios trêmulos. Falava agora como ele, delicadamente.³⁹

— Olha, espere um pouco que vou buscar um refresco pra nós, tá? A Nanci⁴⁰ fez uma delícia de refresco, uvaia com bastante açúcar, bem geladinho.⁴¹

Ele descruzou as mãos e ficou a olhar para os dedos longos, abertos num espanto. A voz rouca saiu entrecortada.⁴²

— Não seria preciso mais do que uma pequena janela.⁴³ Poderia então respirar. E quem sabe o galho de roseira...⁴⁴

Ainda de joelhos, sem ruído, a mulher foi deslizando para o chão. Abriu a porta.

— Fique bonzinho, volto num instante, tá?⁴⁵

Escurecia. A sombra arroxeadas do crepúsculo dava uma coloração de vinho velho à coberta vermelha da cama. O vento soprou mais forte, fazendo farfalhar o saiote de papel de seda da bonequinha vestida de bailarina, dependurada no espelho por um fio.⁴⁶ No toca-discos,⁴⁷ a agulha riscava obstinadamente o disco que chegara ao fim. O homem não se moveu da cadeira

- 34. Esboçou um sorriso: Esta era a hora em que nos reuníamos
- 35. do meu
- 36. Havia um anão
- 37. risinho entrecortado.
- 38. [Ø]
- 39. :
- 40. pra nós, a Nanci
- 41. quer?
- 42. molhada de lágrimas.
- 43. janela no caixão.
- 44. [Ø]
- 45. ...
- 46. [Ø]
- 47. por um fio no espelho.
- 48. Na vitrola,

vermelha, tão integrado na penumbra quanto os objetos em redor.⁴⁹

— Demorei muito? — perguntou a mulher entrando sorrateira. — É que fui buscar laranjas, o refresco tinha acabado, fiz outro, está na geladeira — acrescentou atropeladamente. Mantinha-se junto da porta, a mão torcendo o trinco. — Vou acender a luz, está escuro demais, credo!⁵⁰

— Não, por favor, está tão bom assim — pediu ele com doçura. Falava num tom quase inaudível: — E nesta hora que começa o perfume, a gente sente melhor no escuro.

— Perfume de quê?

— De rosas.⁵¹

Ela encostou a cabeça na porta, os olhos muito abertos, a respiração curta. Vinha agora do corredor um ruído arrastado de passos. Vozes de homens e mulheres cruzaram-se precipitadas. Abriu-se a porta. Um enfermeiro entrou a passos largos, seguido por outro enfermeiro. Três mulheres de ar assombrado ficaram espiando do lado de fora. Alguém acendeu a luz.

O homem levantou-se e tapou os olhos com a mão. Aos poucos foi levantando a cabeça, os olhos ainda apertados. Pôde então encarar o enfermeiro que desdobrava uma camisa de força. Estendeu tranquilamente as mãos. Tinha na fisionomia uma expressão de profunda tristeza.

— É preciso?

O enfermeiro teve um sorriso contrafeito. Encolheu os ombros enquanto desdobrava a camisa. E aproximou-se com brandura.

— Então vamos.

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

49. do quarto.

50. ...

51. — De rosas. Vem ali da janela.

— Por quê?...

O segundo enfermeiro tomou-lhe o braço e em silêncio o cortejo foi saindo para a rua.

Como se obedecessem a um secreto sinal, as três mulheres precipitaram-se para dentro do quarto, rodeando a companheira que continuava colada à parede, fechando no peito a gola do penhoar⁵².

— Que horror! — exclamou a mulher de lenço amarelo amarrado na cabeça. — Como é que você não morreu de susto? Fechada com um louco aqui dentro?

Só de pensar fico toda arrepiada, olha aí.⁵³

— Mas até que ele tinha uma cara bem simpática — disse a loura de brincos. — Era meio parecido com aquele artista de cinema, aquele meio velho, como é mesmo o nome dele? James...

— Ah! não quero nem⁵⁴ saber, Deus me livre de topar com um louco — interrompeu-a a mulher de lenço. — E como é que você descobriu que ele tinha fugido? Puxa vida, que você dava até pra trabalhar na polícia! Isso prova que a gente devia ter um revólver no quarto. Metralhadora, minha filha.⁵⁵

— Coitado, fiquei com tanta pena... E nem fez nada, não foi? — perguntou a loura, voltando-se para a amiga. — Podia ter abusado, não abusou. Palavra que fiquei com pena, ele lembrava muito aquele artista, nós vimos a fita juntas, o nome começava com James...

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

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

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

— Chega! — gritou ela, fechando os punhos. — Saiam todas, vamos, você aí também, fora! Fora!⁵⁶

Bateu a porta com estrondo. Por um momento

52. peignoir

53. de pensar...

54. [Ø]

55. [Ø]

56. saia... Saia!

prosseguiram ainda as vozes das mulheres falando exaltadas, ao mesmo tempo. Em seguida, num tropel, desandaram para a rua.

Viu-se no espelho, desgrenhada e descalça. Desviou depressa o olhar da própria imagem. Apagou a luz. E sentando-se na cadeira onde o homem estivera sentado, ficou olhando⁵⁷ a janela.

57. a olhar para

4.11 Um chá bem forte e três xícaras

Novamente os temas da traição, dos desencontros no casamento, da velhice *versus* juventude, são abordados em “Um chá bem forte e três xícaras”, de 1965. Neste conto, um narrador mostra um instante em um dia na vida de Maria Camila. É por meio do diálogo entre essa personagem e a empregada da casa, Matilde, que o leitor toma conhecimento do que acontece: Maria Camila convidou para um chá a suposta amante do marido — e está esperando-a.

Durante a espera, patroa e empregada conversam sobre amenidades:

Não é preciso uma revelação bombástica, uma cena de dramalhão, um elemento a mais, para indicar essa cumplicidade meio hipócrita da empregada com a patroa, a distância social jamais sendo preenchida, porém a convivência obrigando a “aludir” a uma situação intolerável. (MONTE, 2013b).

Das revisões presentes nesse conto, elencamos algumas, iniciando com a mudança presente em todos os contos que vieram de *O jardim selvagem*:

2 e 3	<p>— Deve ser uma borboleta jovem, disse Maria Camila.</p> <p>— Jovem? repetiu a mulher debruçada na janela que dava pra o jardim.</p>	<p>— Deve ser uma borboleta jovem — disse Maria Camila.</p> <p>— Jovem? — repetiu a mulher debruçada na janela que dava pra o jardim.</p>
-------	--	---

Em *3, dá-se uma maior exatidão a uma adjetivação:

3	<p>Maria Camila voltou-se para a janela. Estava sentada numa cadeira de vime, entre os dois canteiros do jardim. No céu azul claro, as nuvens iam tomando uma coloração rosada. Havia uma poeira de ouro em suspensão no ar.</p>	<p>Maria Camila voltou-se para a janela. Estava sentada numa cadeira de vime, entre os dois canteiros do jardim. No céu azul-claro, as nuvens iam tomando uma coloração rosada. Havia uma poeira de ouro em suspensão no ar.</p>
---	---	---

A primeira edição dá-nos um céu que é azul e claro, referindo-se as duas adjetivações a uma mesma coisa; a revisão dá-nos um céu cuja cor é azul-claro, havendo qualificações para coisas distintas: o substantivo, a cor.

Também em torno de uma adjetivação é a ocorrência *6, em que se troca um adjetivo mais objetivo por um mais vago, possivelmente como modo de externar a dificuldade da própria personagem em relação a seu sentimento. Sendo um narrador sem onisciência, é interessante a vaguidão do adjetivo, que encerra em si diversas possibilidades, aumentando a inapreensibilidade em relação à personagem e seu interior:

6	<p>— Quantos anos ela tem? — Uns dezoito. — Mas então não é menina! Maria Camila fixou no céu o olhar dolorido. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.</p>	<p>— Quantos anos ela tem? — Uns dezoito. — Mas então não é menina! Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.</p>
---	---	---

Vicente Ataíde, ao analisar o conto (1972, p. 98), mostra-nos aspectos relevantes:

Maria Camila quer tratar do assunto, preocupa-se em manter uma aprência de tranquilidade e segurança. [...] Pequenos incidentes são recolhidos, pois a ação é exatamente a espera — a escritora seleciona o material conforme a necessidade dessa espera e o dispõe de modo a revelar a angústia dissimulada de Maria Camila.

Aí, temos o recorrente escamoteamento das personagens lygianas, para cujo desvelar contribui o elenco dos elementos de cena. Soma-se a isso o uso de uma narração em terceira pessoa, o que vedava ainda mais a possibilidade de penetrarmos no mundo das personagens, o que aumenta sua solidão:

A mesma coisa [o abandono da onisciência a favor das atitudes das personagens] acontece no conto “Um chá bem forte e três xícaras”. O ponto de vista alterna-se com a angústia de Maria Camila, interligando-se ambos para criarem uma atmosfera bela, cheia de ternura, própria para as dúvidas que assaltam a consciência da mulher. (ATAÍDE, 1972, p.105).

A narração mostra-nos o exterior, as ações, mas eles carregados de sentido, pelo modo como a *autora* os constrói, imprimindo-lhes uma voz velada, um dizer, à revelia das personagens:

Certos tiques que insistem ao longo da narrativa: o olhar para o relógio-pulseira. A personagem insiste no gesto à proporção que se aproxima a hora de encontrar a moça. [...] A empregada representa uma ligação remota com um possível engano. Maria Camila quer-se agarrar a esta possibilidade de engano. (ATAÍDE, 1972, p.102).

[Há] a preocupação pelo avental da empregada. Esta quer sair da janela para pregar um botão, mas Maria Camila não pode deixá-la ir-se, pois não deseja ficar entregue a seus pensamentos. (ATAÍDE, 1972, p.106).

Como, na obra lygiana, as personagens não conseguem fugir das leis que comandam seu mundo, a protagonista deste conto também não o consegue, e cede ao irremediável:

Na história de Maria Camila, a ação visa realizar a prova da aceitação, por parte da mulher, de que o marido tem por amante a moça que vem tomar chá, ou que está na iminência de tê-la. O arranjo e seleção do material propõem esse problema, de sorte que tudo leva a fazer a mulher aceitar a realidade que quer escamotear de si mesma. Assim, o clímax é o momento em que o enredo vence a personagem, e esta manda a empregada servir chá e trazer três xícaras: “— Assim que a moça chegar, sirva chá aqui mesmo, faça um chá bem forte. E traga três xícaras”. (ATAÍDE, 1972, p.100).

A estaticidade a que se refere Ataíde ao tratar do conto é evidenciada em *16 e *17, em detrimento da movimentação presente na primeira edição; o que dá mais evidência à procura, da parte de Maria Camila, de controlar-se, de não expor o que lhe vai por dentro; sua busca de contenção (aqui, destacamos apenas as mudanças acima referidas, sem nos atermos às que dizem respeito ao uso do travessão):

16 e 17	<p>— Está bem, está bem, repetiu a outra reabrindo o estojo. Passou a esponja em torno dos olhos. E vagarosamente lançou um olhar em redor. Examinou as mãos. Sorriu: Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado...</p>	<p>— Está bem, está bem — repetiu a outra reabrindo o estojo. Passou a esponja em torno dos olhos. Examinou as mãos. — Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado...</p>
---------	---	--

E justamente a contenção é uma das marcas da contística lygiana, que nos pede que enxerguemos o que há por trás dos pequenos gestos e, também, da ausência deles.

Um chá bem forte e três xícaras

A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha de roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor.

Maria Camila chegou a estender a mão para prendê-la pelas asas. Não completou o gesto. Entrelaçou novamente as mãos no regaço e ficou **olhando**¹. Era uma borboleta amarela, com um fino friso negro debruando-lhe as asas.

— Deve ser uma borboleta jovem —² disse Maria Camila.

— Jovem? — repetiu a mulher debruçada na janela que dava pra o jardim.

— Veja, as asas ainda estão intactas. E está sugando com tamanha força... Haverá tanto suco assim?

— Essa rosa abriu ontem cedo, a senhora lembra? E já está murchando — disse a mulher prendendo com um alfinete a alça do avental.

Maria Camila voltou-se para a janela. Estava sentada numa cadeira de vime, entre os dois canteiros do jardim. No céu **azul-claro**³, as nuvens iam tomando uma coloração rosada. Havia uma poeira de ouro em suspensão no ar.

— Você ainda não pregou essa alça, Matilde?

— Não sei onde o botão foi parar.⁴

— Pegue outro na minha caixa. Mas agora não! — pediu ela ao ver que a empregada já se dispunha a voltar para o interior da casa. Baixou o olhar até a roseira. — A gente vai clareando à medida que envelhece mas as rosas vermelhas vão escurecendo, veja, ela está quase

1. olhando-a
2. ,
3. azul claro
4. ...

preta.

5. ...

— E essa borboleta ainda...

— Deixa — atalhou Maria Camila. Uniu as mãos espalmadas no mesmo movimento com que a borboleta unira as asas. Suas mãos tremiam. — Há de ver que a rosa está feliz por ter sido escolhida.

— Mas desse jeito ela vai morrer mais depressa.⁵

— É melhor deixar.

A empregada passou lentamente a ponta do avental no peitoril da janela. Acompanhou com o olhar uma andorinha que cruzou o jardim num vôo raso e desapareceu atrás do mura da casa vizinha. Suspirou.

— Acho que essa borboleta já esteve ontem por aqui, a senhora não viu?

Maria Camila concordou com um leve movimento de cabeça. Examinou com espanto as próprias mãos cheias de sardas.

— É a mesma.

— Acostumou — disse a mulher num tom indiferente. Fixou o olhar vadio nos ombros estreitos da patroa. — A senhora não quer que traga o chá?

— Estou esperando a menina.

— Mas a que horas ela ficou de aparecer?

— Às cinco — disse Maria Camila apertando os olhos. Inclinou-se para o relógio-pulseira. E escondeu no regaço as mãos fechadas. — Às cinco em ponto.

Foi emergindo do silêncio da tarde o zunido poderoso de uma abelha. O riso de uma criança explodiu tão próximo que pareceu brotar de dentro do canteiro.

— Essa menina... — E a empregada fez uma pausa para ajustar melhor o pente nos cabelos grisalhos: — Eu conheço?

— Não, não conhece.

— Quantos anos ela tem?

— Uns dezoito.

— Mas então não é menina!

Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo.⁶ Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos.

— Desde ontem ela já rondava por aqui. Cismou com essa rosa, tinha que ser essa rosa.

— Trabalhei na casa de um padre que tinha um canteiro só de roseiras brancas. Como duravam aquelas rosas!

Por um breve instante Maria Camila fixou-se de novo na borboleta. Teve uma expressão de repugnância.

— Chega a ser obsceno...

— Mas é sabido que as vermelhas têm mais perfume — prosseguiu a empregada apoiando-se nos cotovelos.

Duas crianças atravessaram a rua aos gritos. A borboleta recolheu precipitadamente a tromba e fugiu num vôo atarantado. Uma pétala desprendeu-se da corola e foi pousar na relva. Outra pétala desprendeu-se em seguida e desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila estendeu as mãos até a corola da flor. Não chegou a tocá-la. Recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a rosa.

— Ela é conhecida do doutor?

— Quem, Matilde?

— Essa moça que vem tomar chá...

— Trabalham juntos — disse Maria Camila passando nervosamente a ponta do dedo sobre a rede de veias. — Ela está fazendo um estágio no laboratório.

— Estágio?

— Sim, estágio.

A mulher ficou pensativa. Pôs-se a coçar o braço.

— E a senhora conhece ela?

— Já vi de longe.

— É bonita?

6. Maria Camila teve para o céu um olhar dolorido.

- Não sei, Matilde, não sei.
- Estágio — repetiu a empregada — Então é essa que às vezes telefona pra ele.⁷
- Alguém iniciou na vizinhança um exercício de piano. O exercício era elementar e tocado sem vontade.
- Deve ser — sussurrou Maria Camila apanhando a pétala que caíra na relva. Levou-a aos lábios que estavam lívidos. — Deve ser.
- Hoje cedo ela telefonou, não⁸ perguntei quem era porque o doutor não quer mais que a gente pergunte. Mas reconheci a voz, só podia ser ela.
- São muito amigos. Os velhos, os mais velhos gostam da companhia dos jovens —⁹ acrescentou a mulher dilacerando¹⁰ a pétala entre os dedos. Fez um gesto brusco. — Esse menino era melhor no violino, não era?
- A empregada fungou, impaciente.
- Nem no violino! A gente ficava com dor de cabeça quando ele começava com aquela atormentação. Diz que a mãe cismou que ele tem que tocar alguma coisa...
- Quem foi que disse?
- A Anita,¹¹ que trabalha lá. Diz que a mãe fica o dia inteiro atrás dele, dando castigo se ele não estuda. São estrangeiros.
- Maria Camila olhou furtivamente o relógio. Abriu e fechou as mãos num movimento exasperado. Manteve-as fechadas.
- Ele tocava melhor violino.
- A mulher fez uma careta¹². E ficou seguindo com o olhar gelado uma adolescente que passava na calçada. Franziu a cara como se enfrentasse o sol.
- Como é que e chama? Essa do chá...
- O menino interrompeu o exercício. O zunido da abelha voltou mais nítido, fechando o círculo em redor de um único ponto. Maria Camila respirou com esforço.
7. ?
 8. telefonou. Não
 9. jovens,
 10. a mulher, dilacerando
 11. [Ø]
 12. um muxoxo

— Acho que estou gripada.

— Gripada? — E a mulher apoiou o queixo nas mãos. — A senhora está com os olhos inchados.¹³ Quer que eu vá buscar uma aspirina?

— Não, não é preciso — disse Maria Camila movendo a cabeça num ritmo fatigado. Encarou a empregada: — Não vai mesmo pregar esse botão? Não vai?

— Mas se não sei dele...

— Pegue um na minha caixa, já disse.

A mulher empertigou-se com solenidade. Passou ainda a ponta do avental na janela, a fisionomia concentrada. Chegou a abrir a boca. E enveredou para o interior da casa.

Maria Camila relaxou a posição tensa. Olhou o relógio, sacudiu a cabeça e fechou com força os olhos cheios de lágrimas. “Que é que eu faço agora?”¹⁴, murmurou inclinando-se para a rosa. “¹⁵Eu gostaria que você me dissesse o que é que eu devo fazer!...” Apoiou a nuca no espaldar da cadeira. “Augusto, Augusto, me diga depressa o que é que eu faço! Me diga!...”

A janela abriu-se. A empregada estendeu o braço num gesto digno. A voz saiu sombria.

— Não achei botão igual. Posso pegar este amarelo?

Maria Camila tirou do bolso do casaco o estojo de pó. Examinou-se no espelho. Consertou as sobrancelhas. Umedeceu com a ponta da língua os lábios ressequidos e fechou o estojo. Ficou com ele apertando entre as mãos. Voltou-se para a janela.

— Pregue esse mesmo.

A mulher vacilava, rodando o botão entre os dedos.

— É o mais parecido que achei.

— Está bem, está bem — repetiu a outra reabrindo o estojo. Passou a esponja em torno dos olhos.¹⁶ Examinou as mãos. —¹⁷ Veja, Matilde, minhas mãos estão ficando

13. Já reparei que a senhora está com os olhos inchados.

14. [Ø]

15. [Ø]

16. E vagarosamente lançou um olhar em redor.

17. Sorriu:

da cor da tarde, tudo nesta hora vai ficando rosado...

— O céu parece brasa,¹⁸ que bonito!

— A gente vai ficando rosada também — disse atirando a cabeça para trás. Expôs a face à luz incendiada do crepúsculo. E riu de repente: — Acho a vida tão maravilhosa!

— Maravilhosa?

O menino parou de tocar. Maria Camila ficou alerta, os olhos brilhantes, as narinas acesas. Olhou para o relógio. Falou com energia.¹⁹

— Assim que a moça chegar, sirva o chá aqui mesmo, faça um chá bem forte. E traga três xícaras.

— Mas se é só a senhora e ela²⁰...

— O doutor pode aparecer de surpresa, é quase certo que ele apareça — acrescentou a mulher limpando do vestido os pedaços da pétala dilacerada que ficara por entre as pregas da saia. Levantou-se. Respirava ofegante.²¹ — Quero os guardanapos novos, não vá esquecer,²² hein? Os novos.²³

Passos ressoaram na calçada. Quando ficaram mais próximos, a empregada pôs-se na ponta dos pés, tentando ver além do muro da casa vizinha:

— Deve ser ela... É ela! — sussurrou excitadamente.

— É ela!

Maria Camila levantou a cabeça. E caminhou decidida em direção ao portão.

18. parece brasa.

19. :

20. [Ø]

21. Mas sorria ainda.

22. não vá esquecer.

23. [Ø]

4.12 O jardim selvagem

No conto que emprestou seu título ao livro que mais deu contribuições para *Antes do baile verde*, temos uma narradora em cuja vida, “envolvida pelo adocicamento (doces, doces, doces) e pelo decoro, insinua-se, sorrateira, a peçonha do incivilizado, do indecoroso, do imprevisível” (MONTE, 2013b). Ducha, provavelmente uma adolescente ou semi-adolescente ao narrar a história, mora com a tia Pombinha e conta-nos eventos de quando era criança; eventos em torno da esposa de um tio seu, que veio a falecer pouco tempo após o casamento. A mulher é misteriosa, “um jardim selvagem”, diz a seu respeito um embevecido futuro esposo: usa constantemente uma luva em sua mão direita, sempre combinando “com a cor do vestido”; toma banho nua na cachoeira; monta em pelo. Um dia, mata o cachorro da chácara, dando-lhe um tiro no ouvido; o animal estava doente, configurando-se então uma eutanásia. No final do conto, há a notícia de que Ed, o tio da menina, está doente; pouco tempo depois, morre com um tiro. E a menina, narrando, leva-nos a crer que foi um tiro no ouvido, provavelmente, dado pela esposa.

Mas, não há certezas sobre os eventos acima, pois deles não há testemunha: tudo é contado como uma fofoca. Sinal disso é a recorrência da expressão “diz que”, como se poderá ver na leitura do conto. Além disso, temos que o conto é narrado por uma menina que não foi testemunha dos fatos narrados, mas apenas os escutou, sendo interlocutora direta ou indireta dos informantes: há informações que sua tia testemunhou e contou a ela; há informações contadas pela empregada da casa de sua tia, que escutou da empregada da fazenda em que mora o seu tio, Ed, e a misteriosa esposa, Daniela.

Ao fim, percebemos que o conto foi escrito de modo a não conseguirmos ter certeza a respeito de como morreu o tio da garota, tal o modo como se constrói a narrativa.

No início do conto, há a mudança de como Ducha refere-se ao seu tio, provavelmente devida a uma melhor adequação à personagem da tia Pombinha, que nutre um carinho entre maternal e possessivo em relação ao irmão. Outras mudanças referem-se à inclusão do travessão na separação das vozes da narradora e das outras personagens:

1 e 2	— Daniela é assim como um jardim selvagem , disse o tio Eduardo olhando para o teto . Como um jardim selvagem...	— Daniela é assim como um jardim selvagem — disse o tio Ed olhando para o teto . — Como um jardim selvagem...
-------	--	--

A estranheza da expressão leva a narradora a questionar sobre seu significado:

4	<p>Foi o que lhe perguntei. [O que era um jardim selvagem?] Ele me olhou com um ar de gigante da montanha falando com a formiguinha.</p> <p>— Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina.</p>	<p>Foi o que lhe perguntei. [O que era um jardim selvagem?] Ele me olhou com um ar de gigante da montanha falando com a formiguinha.</p> <p>— Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina.</p>
---	--	--

A inserção de “menina” reflete a diferença de idade entre os dois e materializa verbalmente o “ar de gigante falando com a montanha”, antes apenas referido pela narradora, sem uma concretude que pudesse ser dita no relato e, consequentemente, percebida pelo leitor.

Em outro trecho, a mudança de um tempo verbal e a qualificação da personagem Daniela presentificam uma fala já distanciada temporalmente, sinal da profusão imaginativa da menina-narradora:

23 e 24	<p>Lembrei-me então do que ele dissera, tia Daniela era como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.</p>	<p>Lembrei-me então do que ele dissera, Daniela é como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.</p>
---------	--	--

As revisões acima não apenas dizem-nos de algo pronunciado por Ed, mas atualizam sua fala, presentificam-na, como se a menina, além de narrar o fato, se dirigisse a ele, revivendo-o em sua memória/imaginação.

Em *26 e *27, temos referências a visões em torno da figura da mulher (não Daniela, especificamente, mas a mulher em geral):

25, 26 e 27	<p>— Eduardo disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, uns trinta e</p>	<p>— Ed disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, quase quarenta anos...</p> <p>— E não é bom? Isso de ser meio velha.</p>
----------------	---	---

	<p>poucos anos...</p> <p>— E não é bom?</p>	
--	--	--

As mudanças referidas traem um preconceito em torno da idade da mulher, o que não acontece quando se trata de falar da figura masculina — Ducha, na versão revisada, acentua essa visão. Com a revisão, tia Pombinha diz não ser “tão jovem assim” uma mulher de quase quarenta anos; antes, ela tinha “uns trinta e poucos” — o que acompanha a mudança de visão em torno da figura feminina, que, atualmente, “envelhece cada vez mais tarde”.

*42 e *43 dão-nos uma transferência no uso de um adjetivo, condizendo mais com as personagens:

42 e 43	<p>— Quer dizer que a senhora gostou dela?</p> <p>— Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse, puxando-me pelo braço. — Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa...</p> <p>— Tenho ódio de boneca.</p> <p>— Ducha! Você vai gostar dessa, é a coisa mais linda que já se viu, olha aí, não é linda?</p> <p>Fiquei olhando a boneca loura dentro da caixa. Usava luvinhas de renda.</p>	<p>— Quer dizer que a senhora gostou dela?</p> <p>— Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse puxando-me pelo braço. — Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura!</p> <p>— Tenho ódio de boneca.</p> <p>— Ducha! Você vai gostar dessa, é a coisa mais linda que já se viu, olha aí, não é linda? Fiquei olhando a boneca dentro da caixa. Usava luvinhas de renda.</p>
---------	---	--

O fato de Ducha não gostar de boneca, aliado ao embevecimento de tia Pombinha em relação a Daniela, torna mais adequado ser Pombinha a qualificar o objeto, principalmente de modo reiterado (“Loura, loura!”).

Em *46 e *51, surge um elemento semelhante a um a que já nos referimos em “O moço do saxofone” — lá, temos uma “batata”; aqui, um “bolinho”:

46	<p>— Seu tio é muito bom, coitado. Gosto</p>	<p>— Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais</p>
----	--	---

	demais dele — começou ela enquanto beliscava um pastel que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo.	dele — começou ela enquanto beliscava um bolinho que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo.
51	— Disse isso? A mulher deu uma dentada no pastel . Ficou soprando um pouco porque estava quente como o diabo, eu mesma não conseguia dar cabo do meu.	— Disse isso? A mulher deu uma dentada no bolinho . Ficou soprando um pouco porque estava quente como o diabo, eu mesma não conseguia dar cabo do meu.

Mais uma vez, aqui, o tentar “dar cabo” do que não está ainda pronto — não está pronta a coisa ou não estamos prontos para ela. E atentemos para a mudança de “pastel” para “bolinho”, combinando com as ocorrências semelhantes presentes em outros textos da autora: o uso de algo arredondado apontaria para algo difícil de ser apreendido, por haver sempre uma zona de sombra que foge à visão e ao tato. Formas planas seriam mais apreensíveis, nesse sentido; seriam mais rasas. Também em “O jardim selvagem” nós temos, além do “bolinho”, “batatas” fritas, que, mesmo se comidas em fatias, vêm de algo que tende ao arredondado. Em ambos os modos, a dificuldade de apreensão do todo: ora algo redondo, de que não se pode ter a totalidade, ora algo fatiado, partes de um todo, fatias do real. Como já dito, também em “O moço do saxofone” tivemos “batatas” — nesse conto, como em “O jardim selvagem”, os narradores não chegam a visitar a interioridade dos casais sobre os quais discorrem. Assim, o que chega ao leitor é apenas uma percepção dos fatos, construída através das fatias dadas pela tia de Ducha e pelas empregadas, num conto, e pelos freqüentadores da pensão, no outro.

Também em “Biruta” há a presença da “batata” como representação da relação do protagonista, Alonso, com seus sentimentos e com a realidade que o circunda. Aí, Alonso, contente, pega “uma batata cozida, morna ainda” e fecha-a “nas mãos arroxeadas” (TELLES, 1958, p. 30), para logo depois soltá-la, deixando cair “na caçarola a batata já fria” (p. 31), ao lembrar-se de um evento triste de seu passado; em outro momento, ao receber uma terrível notícia, engole “com dificuldade o pedaço de batata que ainda tinha na boca” (p. 35). No fim do conto, um dos mais terríveis e tristes da contística de LFT, o garoto aperta uma bola

“fortemente contra o peito, como se quisesse enterrá-la no coração” (p.36), e como se quisesse dar conta do imenso sentimento de perda que o acomete⁸⁰.

Na sinopse de “O jardim selvagem”, falamos da morte do cachorro, e aqui elencamos, agora, trechos que se referem a ele, mas não para tratarmos exclusivamente de revisões em torno dele, e sim para chamarmos a atenção para a antropomínia do trio Daniela, Eduardo e Kleber, os moradores da chácara, os únicos que realmente saberiam o que se passava naquele lugar. Vejamos dois excertos, atentando primeiramente para a inclusão do pronome “ele” (*47), que enfatiza ser o animal a sofrer, além de dar maior personificação ao animal:

47 e 48	<p>[...] — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo.</p> <p>— Que cachorro?</p> <p>— O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que estava sofrendo...</p> <p>— Mas o que foi que ela fez?</p> <p>— Deu um tiro nele.</p> <p>— Um tiro?</p> <p>— Bem na cabeça. [...]</p>	<p>[...] — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo.</p> <p>— Que cachorro?</p> <p>— O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele estava sofrendo...</p> <p>Tem cabimento fazer isso com um cachorro?</p> <p>— Mas o que foi que ela fez?</p> <p>— Deu um tiro nele.</p> <p>— Um tiro?</p> <p>— Bem na cabeça. [...]</p>
52 e 53	<p>[...] O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto.</p> <p>— Mas ela gostava dele?</p> <p>— Acho que sim, estavam sempre juntos. Quando ele ainda estava bom, ia tão alegrinho tomar banho com ela na cascata...</p>	<p>[...] O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto. O pobre.</p> <p>— Mas ela gostava dele?</p> <p>— Acho que sim, estavam sempre juntos. Quando ele ainda estava bom, ia tão alegrinho tomar banho com ela na cascata...</p> <p>Só faltava falar, aquele cachorro.</p>

Algo importante, acima, é reforçado pela inclusão do trecho em que a empregada diz que o cachorro “só faltava falar”. Se procurarmos o significado do nome “Kleber”, teremos

⁸⁰ Esse conto está presente, atualmente, na antologia *Venha ver o pôr do sol & outros contos*, editado pela Ática, e em *Um coração ardente*, pela Companhia das Letras.

que se “alguém lhe confia um segredo, ele o leva até o túmulo”, ou seja, ele seria uma testemunha de fatos, aquele que guardaria segredos. Então, talvez Daniela o tenha matado para assegurar que ninguém soubesse dos segredos que ele guardava. Talvez, o cão, de algum modo, pudesse revelar algo sobre a relação entre o casal, sobre a personalidade da mulher.

“Daniela”, derivada de “Daniel”, significa “Deus é meu juiz”, o que dialoga com a natureza relativa de toda a narração, que é contaminada pelo ponto de vista de Ducha — se, ao fim do conto, o leitor crê que Daniela matou o esposo, isso se deve não a alguma certeza sobre isso, mas à narrativa entremeada dessa suspeição por parte da menina. Ou seja: ninguém, tamanha a incerteza, poderia julgá-la.

Daniel tem grande necessidade de segurança e acaba por despertar nos outros instintos de proteção, tornando-o ainda mais frágil e dependente. Apesar de dar a entender o contrário, acaba por sofrer sempre que conclui que a sociedade não o comprehende e que é muitas vezes visto de forma algo depreciativa.

“Eduardo”, por sua vez, refere-se a alguém com posses:

Com origem no inglês arcaico e composto pelos vocábulos *ead* (riquezas, fortuna) e *weard* (guardião, protetor), Eduardo significa “guardião das riquezas” ou mesmo “guardião abençoado/afortunado”.⁸¹

Tal significado acentua a possibilidade de Daniela ter matado o esposo para herdar seus bens, o que é sugerido em trechos do conto nos quais Ducha chama a atenção para a fortuna do tio, negada por Pombinha:

Vão morar na chácara, ele mandou reformar tudo, diz que a casa ficou uma casa de cinema. E é isso que me preocupa, Ducha. Que fortuna não estarão gastando nessas loucuras? Cristo-Rei, que fortuna! Onde é que ele foi encontrar essa moça?

— Mas ele não é rico?

— Aí é que está... Ed não é tão rico quanto se pensa. (TELLES, 2009b, 108).

Interessante notar que, tendo havido, da parte da autora, o emprego desses nomes devido a seus significados, teremos então uma narrativa extremamente irônica, quase uma brincadeira com o ato de narrar. Ela nos dá um conto em cuja narração não podemos confiar,

⁸¹ Sobre “Daniela” e “Eduardo”, disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em 14.Jun.2013. Sobre “Kleber”, ou “Cléber”, disponível em: <<http://www.dicionarioweb.com.br>>. Acesso em 14.Jun.2013.

pois preenche-o de índices de inconfiabilidade: a faixa etária da narradora no instante em que conta e no período em que aconteceram os fatos, tendendo para a imaginação exacerbada; o diz-que-diz; as reticências. Mas, ao mesmo tempo, dá-nos uma antropomímia que nos serve como sinais para que acreditemos no que é sugerido — nunca dito! — por Ducha. Ao fim, dá-se cabo não apenas de Eduardo e Kleber, mas também do leitor, da possibilidade de alguma certeza, nesse conto que é um elogio à arte de narrar.

O jardim selvagem

— Daniela é assim como um jardim selvagem¹ disse o tio Ed² olhando para o teto. — Como um jardim selvagem...

Tia Pombinha concordou fazendo uma cara muito esperta. E foi correndo buscar o maldito licor de cacau feito em casa. Passei a mão na tampa da caixa de marrom-glacê que ele trouxera. Era a segunda ou terceira vez que a presenteava com uma caixa igual, eu já sabia que aquele nome era como o papel dourado embrulhando simples castanhas açucaradas. **Mas, e um jardim selvagem? O que era um jardim selvagem?**³

Foi o que lhe perguntei. Ele me olhou com um ar de gigante da montanha falando com a formiguinha.

— Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina⁴.

— Ah, bom — eu disse.

E aproveitei⁵ a entrada de tia Pombinha para fugir da sala. A tal caixa estava mesmo fechada, tão cedo não seria aberta. E o licor de cacau era tão ruim que eu já tinha visto uma visita guardá-lo na boca para depois cuspir. Na bacia⁶, fingindo lavar as mãos.

Mais tarde, quando eu já enfiava a camisola para dormir, tia Pombinha entrou no meu quarto. Sentou-se na cama. A caixa de doces já devia estar enfurnada em alguma gaveta. **Sovina, sovina!**⁷

— O Ed⁸ casado, imagine! Até parece mentira, o meu querido Ed⁹ casado há mais de uma semana. Mas por que não me avisou, Cristo-Rei! Como é que ele se casa assim, sem participar... **Que loucura!**¹⁰

— Decerto não quis dar festa.

— Mas não seria preciso festa, eu só gostaria de saber — choramingou, fazendo bico. — Ainda na noite passada ele me apareceu em sonho...

— Apareceu? — perguntei metendo-me na cama.

1. ,
2. Eduardo
3. Mas, o que era um jardim selvagem?
4. [Ø]
5. eu disse. E aproveitei [...].
6. pia
7. [Ø]
8. Eduardo
9. Eduardo
10. [Ø]

Os sonhos de tia Pombinha eram todos horríveis, estava para chegar o dia em que viria anunciar que sonhara com alguma coisa que prestasse.

— Não me lembro bem como foi, ele logo sumiu no meio de outras pessoas. Mas o que me deixou nervosa foi ter sonhado com dentes nessa mesma noite. Você sabe, não é nada bom sonhar com dentes.

— Tratar deles é pior ainda.

Sorriu sem vontade. Ficou toda sentimental quando resolveu me cobrir até o pescoço.

— Você agora me lembrou o **Ed**¹¹ menino. Fui a mãezinha dele quando a nossa mãe morreu. E agora se casa assim de repente, sem convidar a família, como se tivesse vergonha da gente... Mas não é mesmo esquisito? E essa moça. Cristo-Rei? Ninguém sabe quem ela é...

— Tio **Ed**¹² deve saber, ora.

Acho que ela se impressionou com minha resposta porque sossegou um pouco. Mas logo desatou a falar de novo com aquela fala aflita de quem vai pegar o trem, falava assim quando chegava a hora de viajar¹³.

— Ele parece feliz, sem dúvida, mas **ao mesmo tempo**¹⁴ me olhou de um jeito... Era como se quisesse me dizer qualquer coisa e não tivesse coragem, senti isso com tanta força que meu coração até doeu, **quis perguntar**. O que foi, Ed! Pode me dizer o que foi?¹⁵ Mas ele só me olhava e não disse nada. Tive a impressão de que estava com medo.

— Com medo de quê?

— Não sei, não sei, mas foi como se eu estivesse vendendo **Ed**¹⁶ menino outra vez. Tinha pavor do escuro, só queria dormir de luz acesa. Papai proibiu essa história de luz e não me deixou mais ir lá fazer companhia, achava que eu poderia estragá-lo com muito mimo. Mas uma noite não resisti e entrei escondida no quarto.

- 11. Eduardo
- 12. Eduardo
- 13. [Ø]
- 14. na hora da despedida
- 15. quis perguntar, que é, Eduardo?
Pode me dizer, o que é?!

Estava acordado, sentado na cama. Quer que eu fique aqui até você dormir?¹⁷ perguntei. Pode ir embora, ele¹⁸ disse, já não me importo mais de ficar no escuro. Então dei-lhe um beijo, como fiz hoje. Ele me abraçou e me olhou do mesmo jeito que me olhou agora, querendo confessar que estava com medo. Mas sem coragem de confessar.

Disfarcei um bocejo. E afastei as cobertas porque já estava transpirando. Quando minha tia anunciaava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância nenhuma. De resto, tia Pombinha tinha a mania de ver mistério em tudo, até no nosso limoeiro que dava às vezes uns limões adocicados. Não passava um dia sem falar nos tais pressentimentos.¹⁹

— Mas por que ele tinha²⁰ de ter medo?

Ela franziu a testa. Seus olhinhos redondos ficaram mais redondos ainda.

— Aí é que está... Quem é que pode saber? Ed²¹ sempre foi muito discreto, não é de se abrir com a gente, ele esconde. Que moça será essa?²²

Lembrei-me então do que ele dissera, Daniela²³ é²⁴ como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.

— Ela é bonita, tia?

— Ed²⁵ disse que é lindíssima. Mas não é tão jovem assim, parece que tem a idade dele, quase quarenta²⁶ anos...

— E não é bom? Isso de ser meio velha.²⁷

Balançou a cabeça com ar de quem podia dizer ainda um montão de coisas sobre essa questão de idade. Mas preferia não dizer.

— Hoje de manhã, quando você estava na escola, a cozinheira deles passou por aqui, é amiga da Conceição. Contou que ela se veste nos melhores costureiros, só

- 16. Eduardo
- 17. [Ø]
- 18. [Ø]
- 19. [Ø]
- 20. havia
- 21. Eduardo
- 22. [Ø]
- 23. tia Daniela
- 24. era
- 25. Eduardo
- 26. uns trinta e poucos
- 27. [Ø]

usa perfume francês, toca piano... Quando estiveram na chácara, nesse último fim de semana, ela tomou banho nua debaixo da cascata.

— Nua?

— Nuinha. Vão morar na chácara, ele mandou reformar tudo, diz que a casa ficou uma casa de cinema. E é isso que me preocupa, Ducha. Que fortuna não estarão gastando nessas loucuras? Cristo-Rei, que fortuna!²⁸ Onde é que ele foi encontrar essa moça?²⁹

— Mas ele não é rico?

— Aí é que está... Ed³⁰ não é tão rico quanto se pensa.

Dei de ombros. Nunca tinha pensado antes no assunto. Bocejei sem cerimônia. Tia Pombinha estava era com ciúme, havia muito dessas confusões nas famílias, eu mesma já tinha lido um caso parecido numa revista. Sabia até o nome do complexo, era um complexo de irmão com irmã. Afundei a cabeça no travesseiro. Se queria tanto conversar, por que não se lembrou de trazer os doces? Para comer tudo escondido, não é?³¹

— Deixa, tia. Você não tem nada com isso.

Ela abriu nos joelhos as mãos ossudas, de unhas onduladas, cortadas rente. Passei a língua na palma das minhas mãos para umedecê-las. Sempre que olhava para as mãos dela, assim secas como se tivessem lido com giz, precisava molhar as minhas.

— Diz que anda sempre com uma luva na mão direita, não tira nunca a luva dessa mão,³² nem dentro de casa.³³

Sentei-me na cama. Esse pedaço me interessava.

— Usa³⁴ uma luva?

— Na mão direita. Diz que tem dúzias de luvas, cada qual de uma cor, combinando com o vestido.

— E não tira nem dentro de casa?

— Já amanhece com ela. Diz que teve um acidente com essa mão, deve ter ficado algum defeito...

28. ...

29. [Ø]

30. Eduardo

31. [Ø]

32. ...

33. [Ø]

34. o tempo todo

— Mas por que não quer que vejam?

— Eu é que sei? Como Ed³⁵ nem tocou nisso, fiquei sem jeito de perguntar, essas coisas não se perguntam. Casado, imagine... Deve dar um marido exemplar, desde criança foi muito bonzinho, você precisava ver que pérola de menino! Uma verdadeira pérola...³⁶

Tia Pombinha ficou falando algum tempo ainda sobre a bondade do irmão, mas eu só pensava naquela nova tia que tomava banho pelada debaixo da cascata.

E³⁷ que³⁸ não tirava a luva da mão direita.

Na³⁹ manhã de sábado, quando cheguei para o almoço, soube que ela passara⁴⁰ em casa. Chutei minha pasta. As coisas que valiam a pena aconteciam sempre quando eu estava na escola. Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte.

— Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo!⁴¹

Fiquei olhando para as pernas finas de tia Pombinha com as meias murchas cor de cenoura. Bom, então tudo tinha mudado.

— Quer dizer que a senhora gostou dela?

— Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver — disse puxando-me pelo braço.

— Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura!⁴²

— Tenho ódio de boneca.

— Ducha! Você vai gostar dessa, é a coisa mais linda que já se viu, olha aí, não é linda?

Fiquei olhando a boneca⁴³ dentro da caixa. Usava luvinhas de renda.

— Ela estava de luva?

— Estava. Uma luva verde, combinando com os

35. Eduardo

36. [Ø]

37. , e

38. [Ø]

39. Numa

40. tinha estado

41. [Ø]

42. [Ø]

43. boneca loura

sapatos. No começo a gente estranha a luva só naquela mão. Mas não é mesmo de se estranhar? Podia fazer uma plástica... Enfim, deve ter motivos. Um amor de moça!⁴⁴

A conversa no mês seguinte com a cozinheira de tio Ed me fez⁴⁵ esquecer até os zeros sucessivos que tive em matemática. A cozinheira viera indagar se Conceição sabia de um bom emprego, desde a véspera estava desempregada. Tia Pombinha tinha ido ao mercado, pudemos falar à vontade enquanto Conceição fazia o almoço.

— Seu tio é muito bom, coitado. Gosto demais dele — começou ela enquanto beliscava um bolinho⁴⁶ que Conceição tirara da frigideira. — Mas não combino com dona Daniela. Fazer aquilo com o pobre do cachorro, não me conformo.

— Que cachorro?

— O Kleber, lá da chácara. Um cachorro tão engraçadinho, coitado. Só porque ficou doente e ela achou que ele⁴⁷ estava sofrendo... Tem cabimento fazer isso com um cachorro?⁴⁸

— Mas o que foi que ela fez?

— Deu um tiro nele.

— Um tiro?

— Bem na cabeça. Encostou o revólver na orelha⁴⁹ e pum! matou assim como se fosse uma brincadeira... Não era para ninguém ver, nem o seu tio, que estava na cidade. Mas eu vi com estes olhos que a terra há de comer, ela pegou o revólver com aquela mão enluvada e atirou no pobrezinho, morreu ali mesmo, sem um gemido... Perguntei depois, Mas⁵⁰ por que a senhora fez isso? O bicho é de Deus, não se faz com um bicho de Deus uma coisa dessas! Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso.

44. mão, mas depois não se pensa mais nisso.

45. Eduardo, fez-me

46. pastel

47. [Ø]

48. [Ø]

49. [Ø]

50. mas

— Disse isso?

A mulher deu uma dentada no bolinho⁵¹. Ficou soprando um pouco porque estava quente como o diabo, eu mesma não conseguia dar cabo do meu.

- 51. pastel
- 52. [Ø]
- 53. [Ø]
- 54. [Ø]
- 55. [Ø]

— Disse que a vida tinha que ser... Ah! não lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como uma música, foi isso. A doença sem remédio era o desafino, o melhor era acabar com o instrumento pra não tocar mais desafinado. Até que foi muito educada comigo, viu que eu estava nervosa e quis me explicar tudo direitinho. Mas podia ficar me explicando até gastar todo o cuspe que eu nunca ia entender. O que entendi muito bem foi que o Kleber estava morto. O pobre.⁵²

— Mas ela gostava dele?

— Acho que sim, estavam sempre juntos. Quando ele ainda estava bom, ia tão alegrinho tomar banho com ela na cascata... Só faltava falar, aquele cachorro.⁵³

— Ela perguntou por que você ia embora?

— Não. Não perguntou nada. Nunca me tratou mal, justiça seja feita, sempre foi muito delicada com todos os empregados. Mas não sei, eu me aborreci por demais... isso de matar o Kleber! E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa... Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela.

— Por quê? Por que fez isso?⁵⁴

— Quando fica brava... A gente tem vontade até de entrar num buraco. O olho dela, o azul, muda de cor.

— Não tira a luva, nunca?

— Capaz!... Acho que nem o doutor viu aquela mão.

Já amanhece de luvinha. Até na cascata usa uma luva de borracha.⁵⁵

Conceição veio interromper a conversa para mostrar

à amiga uma bolsa que tinha comprado. Ficaram as duas cochichando sobre homens. Quando tia Pombinha chegou, a mulher já estava se despedindo, o que foi uma sorte.

— Não falei com ninguém sobre essa história. Mas levei o maior susto do mundo quando dois meses depois tia Daniela telefonou da chácara para avisar que tio Ed⁵⁶ estava muito doente. Tia Pombinha começou a tremer.⁵⁷ O pescoço ficou uma mancha só.⁵⁸

— Deve ser a úlcera que voltou... Meu querido Ed⁵⁹! Cristo-Rei, será que é mesmo grave? Ducha, depressa, vai buscar o calmante, quinze gotas num copo de água açucarada... Cristo-Rei! A úlcera...⁶⁰

Contei cinquenta. E carreguei no açúcar para disfarçar o gosto. Antes de levar o copo, despejei ainda mais umas gotas.⁶¹

Assim que acordou, à hora do jantar, desandou nos telefonemas⁶² avisando à velharia da irmandade que o “menino estava doente”⁶³.

— E tia Daniela? — perguntei quando ela⁶⁴ parou de choramingar.

— Tem sido dedicadíssima, não sai de perto dele um só minuto. Falei também com o médico, disse que nunca encontrou criatura tão eficiente⁶⁵, tem sido uma enfermeira e tanto. É o que me deixa mais descansada. Meu querido menino...

Quando Conceição veio me anunciar que ele tinha se matado com um tiro, assustei-me à beça. Mas aquele primeiro susto que levara quando me disseram que ele estava doente fora um susto maior ainda. Eu chegava da escola quando Conceição veio correndo ao meu encontro.

— Seu tio Ed se matou hoje de manhã! Se matou com um tiro!⁶⁶

Larguei a pasta.

- 56. Eduardo
- 57. :
- 58. [Ø]
- 59. Eduardo
- 60. [Ø]
- 61. [Ø]
- 62. telefones
- 63. “o menino” estava doente
- 64. [Ø]
- 65. tão eficiente, tão amorosa
- 66. Eduardo se matou com um tiro, hoje de manhã!

— Um tiro no ouvido?
 — Lá sei se foi no ouvido, não me contaram mais nada, dona Pombinha parecia louca, mal podia falar. Já seguiu com as irmãs para a chácara, foi um tamanho berreiro! Todas berravam ao mesmo tempo, um horror!⁶⁷

Dessa vez achei muito bom que eu estivesse na escola quando chegou a notícia. Conceição enxugou duas lágrimas na barra do avental enquanto fritava batatas. Peguei uma batata que caíra da frigideira e afundei-a no sal. Estava quase crua.

— Mas por que ele fez isso,⁶⁸ Conceição?
 — Ninguém sabe.⁶⁹ Não deixou carta, nada, ninguém sabe!⁷⁰ Vai ver que foi por causa da doença, não é mesmo? Você também não acha que foi por causa da doença?⁷¹

— Acho — concordei, enquanto esperava que caísse outra batata na frigideira.

Pensava agora⁷² em tia Daniela metida num vestido preto. E de luva também preta, como não podia deixar de ser.

- 67. [Ø]
- 68. Ninguém sabe por que foi,
- 69. Não, ninguém sabe
- 70. [Ø]
- 71. isso?
- 72. na frigideira. Pensava agora

4.13 Natal na barca

Esse conto traz em si características que permitem ao leitor reconhecer o estilo lygiano e outras que parecem fazer dele uma exceção na obra da autora. Dizemos nós que, ambigamente (e a ambigüidade é uma tônica nos escritos de Lygia), “Natal na barca” realmente parece subverter o esperado nas leituras da contística de LFT, ao mesmo tempo em que o confirma. Na noite de Natal, uma mulher (a narradora, que tempos depois conta-nos a história) toma uma barca e atravessa um rio, que naquele momento está com suas águas escuras e geladas. Na barca, estão a narradora, uma mulher com um bebê de colo, um bêbado que dorme deitado num banco da embarcação. Além deles, o condutor da embarcação. Durante a viagem, inicia-se um diálogo entre a narradora e a mãe do bebê; ele, único filho (o primeiro pulara do telhado de casa, querendo ser o super-homem), está muito doente. Num dado momento, o bebê parece estar morto. A barca atraca. A narradora despede-se rapidamente, evitando encarar a mãe quando ela souber da morte do filho. No entanto, o bebê acorda e sorri, sem qualquer sinal da doença. Todos se despedem. E a narradora imagina uma manhã com o rio verde e quente.

Nessa história, o que parece subverter o costumeiro na obra lygiana é o fato de o menino estar vivo, pois são raros os *finais felizes* em sua obra. Não que seja sua literatura algo amargo, mas feita de obras que revelam o horrendo como possibilidade de que venha a cura, como diz a própria autora, em entrevista a Jorge Marmelo: “a arte é a forma de restaurar a vida” (TELLES, 2005). No entanto, a ambiguidade quanto a ter a criança realmente morrido ou não, quanto a ter havido ou não um milagre relacionado ao bebê, esse aspecto confirma o *modus narrandi* lygiano, como se até o otimismo ou a esperança fossem extremamente frágeis.

Acerquemo-nos de algumas das revisões feitas nesse conto, cujo primeiro parágrafo já sofre alguns cortes e outros tipos de mudança:

1 a 6	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.	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
-------	---	---

	<p>Era Natal. Não quero nem devo lembrar aqui por que motivo me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que apesar de tudo eu sentia um feroz bem estar naquela solidão.</p> <p>Na barca desconfortável, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança no colo e eu.</p>	<p>sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu.</p>
--	---	---

O início do conto é bastante representativo e nos mostra a narradora em uma barca sobre um rio, sem querer lembrar-se de algo, o que nos leva a ver nesse rio uma possível referência ao Lete, o rio do esquecimento. Desse modo, a barca não levaria mortos, mas pessoas que se assemelhariam a mortos, atravessando de uma etapa de vida para uma outra. Circunstâncias dessa travessia, que na primeira edição são logo apresentadas a nós, são mostradas paulatinamente, num recurso que acontece em outros contos — em vez de o mundo nos ser mostrado de chofre pela voz narradora, ele vai-se construindo à nossa frente. Esse corte também reforça a atenção sobre o estado de espírito da protagonista, iniciando-se o texto com uma auto-observação. Também é retirada a referência ao Natal, que na primeira edição torna-se redundante, como se percebe ao observarmos *1 e *22 no aparato crítico. Também some da narrativa a referência a árvores que estariam no rio e por onde correriam as águas e, consequentemente, a barca.

Retirar o “Natal” logo no início do conto evita a redundância e dá-nos essa informação apenas mais tarde, à medida que a história se constrói; retirar as “árvores” amplia a solidão das personagens que vão na barca, por não serem dadas a nós leitores referências à ambiência que não sejam as águas, o céu e um destino que não sabemos, por todo o conto, se está próximo ou distante, até o final da travessia, quando repentinamente a barca atraca — a chegada ao destino ocorrendo sem um anúncio prévio, sem cálculo.

Em *9, a alteração na ordem dos sintagmas de uma frase e a mudança de um substantivo concorre para a maior valorização de um dos termos da construção:

9	A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a trouxa de roupa que envolvia a criança.	A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos.
---	--	---

Além de ser agora a criança o objeto do abraço, a retirada de “trouxa de roupa” empresta um tom menos vulgarizador daquilo que é segurado, por “trouxa” referir-se geralmente a um amontoado de tecidos que são juntados sem muito desvelo, o que contrasta com o ato de enrolar uma criança em pano, que aponta para um cuidado em relação a esta.

Em *15, retira-se um adjetivo que vemos como inadequado à situação. E no mesmo parágrafo, outras mudanças ocorrem:

12 a 20	Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Não combinava mesmo com a barca tão desataviada , tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo convencional . Estávamos sós . Asperamente sós . E o melhor ainda era não fazer nada . Não dizer nada . E apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio.	Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem combinava mesmo com uma barca tão despojada , tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo . Estávamos sós . E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia cavando no rio.
---------	---	---

Em *12, a negativa é feita de modo mais coloquial, como também é uma busca do coloquial o que vemos em *14, quando se opta por outra adjetivação: “despojada”, em vez de “desataviada”. Em *15, retira-se o adjetivo, antes em inconformidade para com a personagem, que não queria evitar apenas um diálogo convencional, mas qualquer tipo de diálogo. Em *13, o uso do artigo indefinido retira da barca alguma possível importância, mostrando-nos aí uma certa relação de desapreço da narradora para com o lugar em que estava.

Na sequência, em vez de usar pontos, a autora opta por vírgulas, imprimindo à narrativa um ritmo mais corrido e tendendo para o ansioso, o que condiz com o estado de espírito da narradora, que seria negado pelos *staccatos* que derivariam do uso dos pontos.

Expediente semelhante é utilizado mais à frente, em *37 e nas ocorrências imediatamente seguintes, quando a autora retira travessões e um verbo *descendi*, imprimindo mais velocidade e emoção a uma fala da mulher com quem a narradora dialoga, além de outras mudanças, todas concorrendo para o mesmo efeito.

37 a 40	<p>— Quente e verde — respondeu-me com um sorriso. — E tão verde, que a primeira vez que lavei uma peça de roupa nele, tive a impressão de que a roupa ia sair esverdeada.</p> <p>— Confesso que é difícil imaginá-lo assim.</p> <p>— É a primeira vez que vem por estas bandas? — perguntou-me.</p>	<p>— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas?</p>
---------	--	--

Voltando ao parágrafo de que tratávamos antes, temos, por fim (*20), que a barca “faz” um “sulco” no rio, em vez de “cavá-lo”, além de ser adicionado ao sulco o adjetivo “negro” (*19), informando-nos agora algo que fora retirado na revisão do início do texto. Para nós, “fazer” o sulco em vez de “cavá-lo” diz mais respeito à natureza fluida e maleável da água, ao fato de o sulco não permanecer senão no breve instante em que é feito, e também por aproximar-se mais de sua natureza longilínea.

Uma outra sequência também nos dá diversos tipos de mudança:

51 a 56	<p>Calou-se. E ergueu a cabeça com energia. Contraiu os lábios. Sua atitude poderia ser altiva se seu olhar não estivesse impregnado da mais humilde doçura.</p> <p>— Mas Deus não vai me abandonar.</p> <p>— A senhora só tem esse?</p> <p>— Só. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.</p>	<p>— É o caçula?</p> <p>Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo mas o olhar tinha a expressão doce.</p> <p>— É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.</p>
---------	---	---

	brincando de mágico, de repente, avisou: “Vou voar.” E atirou-se no espaço. A queda não foi grande, o muro não era alto. Mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.	
--	--	--

Há aí a fala mais fluida por conta da mudança na pontuação no penúltimo período. E a mudança na pergunta da narradora — “É o caçula?”, em vez de “A senhora só tem esse?” — carrega a resposta da mulher com um tom mais dramático, pelo contraste com o que fora perguntado, pela afirmação que é negada categoricamente. Isso aumenta a importância da criança que, mais à frente, parecerá ter morrido, para agonia da protagonista, que não quererá ser testemunha do sofrimento da mulher. Outra revisão oportuna foi a exclusão do complemento “no espaço”, que leva o leitor a imaginar uma leveza da parte do corpo do menino, ao invés de seu peso — atirar-se ao espaço contamina-nos com uma idéia de ascensão em vez de queda.

Em *57, há o recorrente gesto de livrar-se do cigarro num instante em que não se quer um diálogo ou um afeto. Na revisão, LFT faz mudanças no gesto, de tal modo que ele se torna muito afeito à situação entre as mulheres na barca, numa perfeita representação do encontro entre as duas:

57 e 58	Esmaguei a brasa do cigarro no tacão do sapato. Agitei-me. — E este? Que idade tem?	Joguei o cigarro na direção do rio e o toco bateu na grade, voltou e veio rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo. — E esse? Que idade tem?
---------	---	---

Em vez de a narradora simplesmente esmagar a brasa do cigarro, como se pretendendo dar cabo da conversa e do envolvimento com a mulher, ela joga o cigarro, que bate na grade e volta — então, ela pisa-o devagar. Essa mudança traz em si a dificuldade em livrar-se “dos tais laços humanos” e também a incerteza quanto a realmente querer livrar-se deles. E livrar-se de seus sentimentos, de seus afetos, jogando-os no rio, representação do rio

místico que é a alma, para que ele os engula. A outra mudança (*58) torna mais adequado o uso do pronome demonstrativo, não tanto por purismo gramatical, uma vez que coloquialmente a distinção entre “esse” e “este” não é tão presente, mas pela carga representativa do pronome, que, alterado, aumenta o distanciamento da narradora em relação ao menino.

Por último, uma mudança numérica acentua a alteração no estado da narradora após a travessia:

144	<p>Saí por último da barca. E enquanto saía, voltei-me ainda uma vez para ver o rio. E pude, então, imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.</p>	<p>Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda para ver o rio. E pude imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.</p>
-----	--	--

Voltar-se duas vezes dá-nos a medida do interesse pelo rio e pelo que carrega consigo; interesse pela história que acabara de experienciar, e de que se lembrará futuramente, ao ponto de contá-la para nós.

Nesse conto, há a dúvida quanto a ter havido um milagre em relação ao menino, mas o real milagre dessa noite aconteceu com a narradora, que, pelo contato com o outro, passa a experimentar o sentimento da fé. E interessante é que sejam tão distintos os passageiros da barca, os adultos, numa espécie de representação dos possíveis modos de se comportar frente à noite escura: isolar-se, como a narradora; alienar-se em algum lenitivo que lhe dê alguma fuga, como o velho bêbado; abrir-se para o diálogo, como a mãe da criança. Por conta desse diálogo, talvez tenha acontecido o único milagre de que, nesse conto, possamos ter alguma certeza.

Natal na barca

Não¹ quero nem devo lembrar aqui por que² me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem³ naquela solidão. Na embarcação⁴ desconfortável, tosca,⁵ apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança⁶ e eu.

O velho, um bêbado esfarrapado,⁷ deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia.⁸ A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos.⁹ Era uma mulher jovem e pálida.¹⁰ O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.¹¹

Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra. Nem¹² combinava mesmo com uma¹³ barca tão despojada,¹⁴ tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo.¹⁵ Estábamos sós.¹⁶ E o melhor ainda era não fazer nada, não¹⁷ dizer nada, apenas¹⁸ olhar o sulco negro¹⁹ que a embarcação ia fazendo²⁰ no rio.

Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando²¹ na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.²²

A caixa de fósforos escapou-me das mãos e quase resvalou para o rio. Agachei-me para apanhá-la. Sentido então²³ alguns respingos²⁴ no rosto, inclinei-me²⁵ mais até mergulhar²⁶ as pontas dos dedos na água.

— Tão²⁷ gelada — estranhei,²⁸ enxugando a mão.

— Mas de manhã é²⁹ quente.

Voltei-me para a mulher que embalava a criança

1. 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. [§] Era Natal. Não
2. por que motivo
3. apesar de tudo eu sentia um feroz bem-estar
4. solidão. [§] Na barca
5. [Ø]
6. criança no colo
7. maltrapilho,
8. dormia profundamente.
9. a trouxa de roupa que envolvia a criança.
10. ainda jovem e de semblante muito pálido.
11. bíblica.
12. Não
13. a
14. desataviada,
15. diálogo convencional.
16. sós. Asperamente sós.
17. nada. Não
18. nada. E apenas
19. [Ø]
20. cavando
21. mortos, a vagar
22. noite de Natal.
23. apanhá-la e, nesse instante, senti
24. respingos de água
25. rosto. Inclinei-me
26. e mergulhei
27. Como é
28. eu disse,
29. ela é

e me observava com um meio sorriso.³⁰ Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha³¹ belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi³² que suas roupas puídas³³ tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.³⁴

— De manhã esse rio é quente — insistiu ela, me encarando.³⁵

— Quente?³⁶

— Quente e verde, tão verde que³⁷ a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa pensei³⁸ que a roupa fosse³⁹ sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas?⁴⁰

Desviei o olhar para o chão de largas tábuas gastas.⁴¹ E respondi⁴² com uma outra pergunta:

— Mas a senhora mora aqui perto?⁴³

— Em Lucena.⁴⁴ Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito.⁴⁵ Cobriu-lhe a cabeça com o xale e⁴⁶ pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto,⁴⁷ mas o rosto era sereno.⁴⁸

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena⁴⁹ achou que eu devia ver um médico hoje mesmo.⁵⁰ Ainda ontem ele estava bem mas piorou de repente. Uma febre, só febre... Mas Deus não vai me abandonar.

— É o caçula?

Levantou⁵¹ a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo mas o olhar tinha a expressão doce.⁵²

— É o único.⁵³ O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar!⁵⁴ E atirou-se.⁵⁵ A queda não foi grande, o muro não era alto, mas⁵⁶ caiu

30. Voltei-me. A mulher embalava a criança coberta com um xale. E me observava com uma expressão cordial.

31. Reparei então que tinha

32. E

33. roupas, pobres roupas puídas,

34. revestiam-se no entanto de uma estranha dignidade.

35. [Ø]

36. A senhora disse que de manhã este rio é quente?

37. verde — respondeu-me com um sorriso. — E tão verde, que

38. uma peça de roupa nele, tive a impressão de

39. ia

40. [§] — Confesso que é difícil imaginá-lo assim. — É a primeira vez que vem por estas bandas? ? perguntou-me.

41. baixei a cabeça, constrangida.

42. respondi à sua pergunta

43. por perto, não?

44. Lucerna.

45. ajeitou-a melhor entre os panos.

46. xale. E

47. escuro,

48. seu rosto era tranquilo.

49. médico de Lucerna

50. consultar hoje mesmo um especialista.

51. [§] Calou-se. E ergueu

52. Contraiu os lábios. Sua atitude poderia ser altiva se seu olhar não estivesse impregnado da mais humilde doçura. [§] ? Mas Deus não vai me abandonar. [§] ? A senhora só tem esse?

53. Só.

54. mágico. de repente, avisou: "Vou voar."

55. atirou-se no espaço.

56. alto. Mas

de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.

Joguei o cigarro na direção do rio e o toco bateu na grade, voltou e veio rolando aceso pelo chão. Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar.⁵⁷ Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo.

— E esse? Que⁵⁸ idade tem?

— Vai completar um ano. — E, noutro tom,⁵⁹ inclinando a cabeça para o ombro:⁶⁰ — Era um menino tão alegre.⁶¹ Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... A última mágica que fez foi perfeita, *vou voar!* disse⁶² abrindo os braços. E voou.

Levantei-me. Eu queria⁶³ ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade.⁶⁴ Mas⁶⁵ os laços (os tais laços humanos)⁶⁶ já⁶⁷ ameaçavam me envolver. Conseguira evitá-los até aquele instante.⁶⁸ E⁶⁹ agora não tinha forças para rompê-los.

— Seu marido está à sua espera?

— Meu marido me abandonou.

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

— Há muito tempo? Que seu marido...

— Faz uns seis meses. Vivíamos tão bem, mas tão bem. Foi quando ele encontrou por acaso essa antiga namorada, me falou nela fazendo uma brincadeira, a Bila enfeiou, sabe que de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito? Não tocou mais no assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda fez assim com a mão, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me deu um adeus através da tela de arame da porta, me lembro até que

57. Esmaguei a brasa do cigarro no tâo do sapato. Agitei-me.

58. este? que

59. Fez uma pausa. E

60. ombro, prosseguiu num tom brando:

61. muito bonzinho

62. “Vou voar!” ? disse

63. queria tanto

64. nem piedade. Sem lembranças nem piedade.

65. E eis que

66. — os tais laços humanos —

67. [Ø]

68. Eu os evitara, é certo.

69. Mas

eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora.⁷⁰

Olhei as⁷¹ nuvens tumultuadas⁷² que corriam na mesma direção do rio.⁷³ Incrível. Ia contando⁷⁴ as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter realmente participado deles.⁷⁵ Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa,⁷⁶ perdera o filhinho,⁷⁷ o marido, via⁷⁸ pairar uma sombra sobre o segundo filho⁷⁹ que ninava nos braços. E⁸⁰ ali estava sem a menor revolta, confiante.⁸¹ Apatia? Não,⁸² não podiam ser de uma apática⁸³ aqueles olhos vivíssimos, aquelas mãos enérgicas.⁸⁴ Inconsciência?⁸⁵ Uma⁸⁶ obscura irritação me fez sorrir.⁸⁷

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona.⁸⁸ Deus nunca me abandonou.

— Deus — repeti vagamente.⁸⁹

— A senhora não acredita em Deus?⁹⁰

— Acredito — murmurei.

E⁹¹ ao ouvir o som débil⁹² da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...⁹³

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

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada⁹⁴ que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí⁹⁵ descalça e chorando feito⁹⁶ louca, chamando por ele!⁹⁷ Sentei⁹⁸ num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar.⁹⁹ E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele,¹⁰⁰ que

- 70. abandonou. Imagine que... ? Interrompeu a frase. E esboçou um sorriso triste. —
- 71. Fixei-me nas
- 72. negras
- 73. rio. E em seguida, encarei-a.
- 74. Era extraordinário o modo como ela me contava
- 75. desgraças, com um ar assim tão sereno, tão seguro... Era como se nada daquilo a tivesse atingido. Fora duramente pisada, duramente pisada.
- 76. seus remendos,
- 77. filho,
- 78. e ainda via
- 79. a frágil vida
- 80. No entanto,
- 81. revolta. Confiante.
- 82. [§] E não era apatia, não, que
- 83. criatura apática
- 84. aquelas mãos enérgicas e aqueles olhos vivíssimos.
- 85. Era inconsciência, então? Inconsciência?
- 86. Não sei que
- 87. sorrir com ironia.
- 88. Eu tenho fé.
- 89. vagamente. [§] Agora entendia. Aí estava o segredo da misteriosa luz que parecia se irradiar dos seus olhos. O segredo daquela confiança. Daquela paz. Era a tal fé que removia montanhas...
- 90. Deus? — perguntou-me.
- 91. murmurei. E
- 92. tão débil
- 93. [Ø]
- 94. desesperada, mas tão desesperada,
- 95. [Ø]
- 96. como
- 97. mas tão desesperada...
- 98. Sentei-me
- 99. costumava levá-lo todas as manhãs.
- 100. pedi-lhe, a ele

gostava tanto de mágica,¹⁰¹ fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, se mostrasse só um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma!¹⁰² Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi.¹⁰³ Então sonhei e no sonho¹⁰⁴ Deus me apareceu, quer dizer,¹⁰⁵ senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz.¹⁰⁶ E vi¹⁰⁷ o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele¹⁰⁸ me viu, parou de brincar e¹⁰⁹ veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal¹¹⁰ sua alegria que¹¹¹ acordei rindo também, com o¹¹² sol batendo em mim.

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei¹¹³ a ponta do xale que cobria¹¹⁴ a cabeça da criança¹¹⁵. Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio.¹¹⁶ O menino estava morto. Entrelacei¹¹⁷ as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto.

Debrucei-me na grade da barca e respirei penosamente: era¹¹⁸ como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água. Senti que a mulher se agitou¹¹⁹ atrás de mim

— Estamos chegando — anunciou.¹²⁰

Apanhei¹²¹ depressa minha pasta. O importante agora era sair, fugir¹²² antes que ela descobrisse, correr para longe daquele horror. Diminuindo a marcha, a barca fazia uma larga¹²³ curva antes de atracar. O bilheteiro apareceu e pôs-se a sacudir o velho que dormia¹²⁴:

— Chegamos! Ei! chegamos!...¹²⁵

Aproximei-me evitando encará-la.¹²⁶

— Acho melhor nos despedirmos aqui¹²⁷ — disse¹²⁸ atropeladamente, estendendo a mão.

Ela pareceu não notar meu gesto. Levantou-se e

101. fazer mágicas,
102. que se mostrasse ao menos uma vez, só mais uma!...
103. Não sei como acabei dormindo ali no banco.
104. No sonho,
105. ou melhor,
106. senti sua mão de luz pousar na minha.
107. vi então
108. [Ø]
109. [Ø]
110. tamanha
111. alegria, que
112. um raio de
113. Calou-se. Sem saber o que dizer, voltei-me instintivamente para a criança e ergui
114. lhe cobria
115. [Ø]
116. novamente. E fiquei imóvel, a olhar para o chão.
117. morto. [§] Entrelacei
118. Levantei-me e debrucei-me na grade, a olhar o negrume insondável do rio. Respirei angustiosamente. Era
119. água. [§] Senti a mulher mover-se
120. chegando! ? exclamou.
121. E apanhei
122. sair depressa, sumir
123. descobrisse. A prova era terrível demais, ela não suportaria. E eis aí um espetáculo a que de modo algum eu desejava assistir. [§] A barca já diminuía a marcha e fazia agora uma longa
124. [Ø]
125. Chegamos!... Ei!... Chegamos!...
126. dela de cabeça baixa.
127. aqui...
128. comecei

fez um movimento como se fosse¹²⁹ apanhar a sacola. Ajudei-a, mas¹³⁰ ao invés de apanhar a sacola que lhe estendi, antes mesmo que eu pudesse impedi-lo, afastou o xale que cobria a cabeça do filho.

— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar¹³¹ agora sem nenhuma febre.¹³²

— Acordou?!

Ela sorriu:¹³³

— Veja...

Inclinei-me.¹³⁴ A criança abrira os olhos — aqueles olhos que¹³⁵ eu vira cerrados tão definitivamente.¹³⁶ E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada.¹³⁷ Fiquei olhando sem conseguir falar.¹³⁸

— Então, bom Natal! — disse ela, enfiando¹³⁹ a sacola no braço.

Encarei-a.¹⁴⁰ Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu¹⁴¹ rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa e acompanhei-a¹⁴² com o olhar até que ela desapareceu na noite.

Conduzido pelo bilheteiro, o velho passou por mim retomando seu afetuoso diálogo com o vizinho invisível.¹⁴³ Saí por último da barca. Duas vezes voltei-me ainda¹⁴⁴ para ver o rio. E pude¹⁴⁵ imaginá-lo como seria de manhã cedo: verde e quente. Verde e quente.

- 129. menção de
- 130. Ajudei-a. Mas
- 131. E parece agora
- 132. ...
- 133. teve um sorriso inefável.
- 134. Inclinei-me, perplexa.
- 135. que há pouco
- 136. num sono que me pareceu eterno.
- 137. entediada.
- 138. [§] Uma onda de calor aqueceu-me o coração. Quis falar. E meus lábios gretados mal conseguiram sorrir.
- 139. ela enfiando
- 140. Encarei-a pela última vez.
- 141. Seu
- 142. vigorosa. E acompanhei-a
- 143. [Ø]
- 144. E enquanto saía, voltei-me ainda uma vez
- 145. pude, então,

4.14 A ceia

Nesse conto, que é, do conjunto de textos de *Antes do baile verde*, o que sofreu o maior número de alterações, temos um ex-casal dialogando em um restaurante, numa conversa entremeada de ironia. A mulher pede que continuem juntos; ele nega essa possibilidade e diz que já tem um outro relacionamento. Ele é jovem; ela é mais velha e tenta esconder os sinais disso, fugindo inclusive da chama de um isqueiro.

08	<p>A mulher parou no meio do jardim e lançou um olhar ao céu. — Que noite!</p>	<p>A mulher parou no meio do jardim. — Que noite!</p>
----	--	--

Acima, a retirada de um gesto da mulher implica mais de uma consequência, num nítido sinal de como uma narrativa pode enriquecer-se através de pequenos detalhes. Essa riqueza, a nosso ver, dá-se por alguns pontos: olhar para o alto é expor o rosto, o que pode contradizer uma tendência da personagem presente em todo o texto, a de ocultar a face; além disso, o gestual contradiz o estado inicial da personagem, que começa pequena, quase sorrateira, indo da ironia à explicitude dos pensamentos. Na chegada ao restaurante, as atitudes dela são pequenas, avolumando-se com o passar do tempo, à medida que o diálogo se inflama — mas, avolumando-se principalmente no que diz respeito a suas falas. Dizer “Que noite!” sem olhar para o alto é mais um sinal da consciência da *autora* em relação ao corpo de suas personagens, pois Alice, a mulher de “A ceia”, tem na voz a sua força — é da voz que se vale no embate com o homem. De sob a sombra da copa da árvore, quase apenas a voz da mulher pode ser percebida, como se a personagem fosse agora apenas uma fantasma. O corpo envelhece, mas a voz guarda consigo a juventude. Então, concentrar o ato da personagem na fala imprime à voz um poder que o corpo não tem mais. Além disso, ao não voltar-se para o céu, Alice pode estar referindo-se à situação atmosférica física e, ao mesmo tempo, à atmosfera psicológica; pode estar referindo-se a dois tipos de ambição: a que envolve o homem e a mulher externamente e a dos laços afetivos entre eles.

Em *13, assim como em *21 e em outras ocorrências nesse mesmo conto e em outros, há a retirada do designativo da mudança temporal, da seqüencialidade, estando isso exposto pela quebra das ações em períodos distintos, num enxugamento da linguagem:

13	Lançando um olhar ansioso para os lados, ele abriu o cardápio e em seguida fechou-o com um suspiro.	Abrindo o cardápio, ele lançou um olhar ansioso para os lados. Fechou-o com um suspiro.
20 e 21	Tentou se fazer ver por um garçom que passou a uma certa distância. Em seguida, num gesto fatigado, esfregou os olhos com as pontas dos dedos.	Tentou se fazer ver por um garçom que passou a uma certa distância. Desistiu. Num gesto fatigado, esfregou os olhos com as pontas dos dedos.

No excerto abaixo, o homem faz um gestual mais concreto na intenção de ser atendido, e uma pequena mudança no texto dá um tom mais dramático à relação entre os protagonistas. Nele, há diversas mudanças, mas trataremos apenas de duas delas, que serão as únicas em destaque nos excertos. E aqui apontamos para o fato de, nesse texto em particular, as revisões estarem sempre muito próximas, numa saturação de intervenções da autora sobre a edição príncipe do conto.

29 e 32	<p>Ela tomou-lhe a mão.</p> <p>— Eduardo, eu precisava te ver, precisava, entende? A última vez foi tão horrível, eu queria fazer uma despedida mais digna.</p> <p>— Não pense mais nisso, que bobagem, você estava nervosa — ele interrompeu-a erguendo a mão para chamar o garçom. O gesto foi discreto, mas no rápido abrir e fechar dos dedos havia um certo frêmito desesperado. — Acho que jamais seremos atendidos.</p>	<p>Ela tomou-lhe a mão.</p> <p>— Eduardo, eu precisava te ver, precisava demais, entende? A última vez foi tão horrível, me arrependi tanto! Queria fazer hoje uma despedida mais digna, queria que você...</p> <p>— Não pense mais nisso, Alice, que bobagem, você estava nervosa — interrompeu-a voltando-se para chamar o garçom.</p> <p>Estendeu a mão. O gesto foi discreto, mas no rápido abrir e fechar dos dedos havia um certo desespero.</p> <p>— Acho que jamais seremos atendidos.</p>
---------	--	--

Em *29, a finalização da fala de Alice com o ponto não dá indícios gráficos da intervenção de Eduardo sobre a fala da mulher, o que se mostra na utilização das reticências. E a outra mudança acentua o desejo dele em não estar ali, em evitar a mulher, aumentando

também a solidão dela, quando, em vez de apenas levantar a mão para o garçom, volta-se para ele, abandonando a ex-companheira por um instante, mesmo que mínimo.

Ainda em relação ao gestual de Eduardo, em *35 temos uma leve mudança que também aponta para um aspecto interior da personagem. E isso corrobora o que já dissemos sobre o apuro da *autora* no que diz respeito ao corpo das personagens, dando-lhes uma concretude cada vez mais significativa. Ela, com o passar do tempo, refina a construção das cenas, dando-nos, com poucos elementos, importantes informações sobre o que vai dentro das pessoas que povoam seu mundo ficcional, o teatro de suas personagens, tamanha sua solidez, pois é vê-las concretamente à nossa frente o resultado de tamanho esmero da autora na construção das cenas, dos dramas.

35	Uma folha seca pousou suave na mesa. Ele apanhou-a e pôs-se a esmigalhá-la devagar.	Uma folha seca pousou suave na mesa. Ele esmigalhou-a entre os dedos, com uma lentidão premeditada.
----	---	---

Aí, podemos ver, no ato de esmagar a folha, uma representação do que acontece entre Eduardo e Alice, ela sendo triturada por ele, por suas atitudes, por suas palavras. Se na primeira edição do conto o homem apanha a folha, aqui ele apenas a esmigalha, como se remetendo ao fato de não ter sido ele que buscou o diálogo, de não haver uma busca consciente em triturá-la, mas uma conseqüência quase natural do encontro entre a força dele e a fragilidade do vegetal/da mulher que está ali, exposta, entregue a seu poder. Além do mais, o encontro ocorreu por um pedido dela: ela é a folha seca que pousa para ser esmagada pelas mãos do homem.

Ao tratarmos de “Meia-noite em ponto em Xangai”, falamos do adjetivo “cascateante”, que aparecia em alguns contos, mas permaneceu apenas em “A chave”. Aqui, mostramos a retirada desse adjetivo em “A ceia”, o que resulta não apenas numa menor repetição lexical no conjunto da obra, mas imprime outro tom à atitude da personagem:

37	Inclinando-se para trás, ela teve um risinho cascateante.	Inclinando-se para trás, ela riu sem vontade, “Que ideia!...”. [...]
----	--	---

Em vez do riso “cascateante”, o rir “sem vontade” — o que nos dá uma personagem contrariada com a situação, no lugar de uma personagem que apenas ri da situação.

Publicado primeiramente em *Histórias do desencontro*, assim como o conto “Venha ver o pôr do sol”, “A ceia” trazia, em sua primeira edição, um período semelhante a um trecho presente no outro conto. Na revisão, um complemento do trecho de “A ceia” foi colocado em “Venha ver o pôr do sol”, como veremos a seguir:

“A ceia”		
72	<p>[...] Afinal, que juízo você faz de mim? hem? Eu te amei, Alice, eu te amei.</p> <p>— E eu te amo ainda. Percebe agora a diferença?</p>	<p>[...] Que juízo você faz de mim, Alice? Eu te amei.</p>
“Venha ver o pôr do sol”		
98	<p>— Eu gostei de você, Ricardo.</p> <p>— E eu te amei. E te amo ainda.</p>	<p>— Eu gostei de você, Ricardo.</p> <p>— E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?</p>

Em *208, na revisão, coloca-se uma vírgula num trecho, mudando a natureza sintática de uma oração, que deixa de ser subordinada restritiva e passa a ser explicativa, o que é mais pertinente, por não haver, no conto, referência a alguma outra mulher no ambiente:

208	<p>[...] E voltou-se para a mulher que continuou em pé, as mãos metidas nos bolsos do casaco.</p> <p>[...].</p>	<p>[...] Desviou o olhar da mulher, que continuou em pé, as mãos metidas nos bolsos do casaco.</p> <p>[...].</p>
-----	--	---

A ocorrência *211 dirige-nos para como Alice perdeu as forças, ao longo da história, cedendo face ao inarredável dos fatos. Isso, mais uma vez, através, da construção do corpo da personagem:

211	<p>Ela aproximou-se e cruzou os braços.</p>	<p>Ela baixou a cabeça na direção do homem e</p> <p>cruzou os braços.</p>
-----	--	--

Em vez de se aproximar, ela baixa a cabeça, num movimento menor. Aos poucos, ela se apequena; a mulher mais forte do início vai sendo moldada pela situação — e a única coisa que ela consegue moldar, agora, é a bolota de miolo de pão que mantém entre os dedos

durante grande parte do diálogo. Ela tem a bolota; o homem tem nas mãos um isqueiro, cuja luz desagrada-a.

Ao fim, ela rola na “mesa uma bolinha compacta e escura”, como ela mesma, ao fim do conto. E cabe dizermos que ela mesma fez com que estivesse nesse estado, pois insistiu para que houvesse o encontro.

Nos trechos abaixo, possivelmente há uma autotextualidade, com uma mudança, em *218, que parece explicitar a referência ao romance *Ciranda de pedra*, cuja epígrafe é justamente o verso presente no conto em *215:

215	“Ó boca da fonte, boca generosa dizendo inesgotavelmente a mesma água pura”...	<i>Oh, boca da fonte, boca generosa, dizendo inesgotavelmente a mesma água pura...</i>
218	— Até o peixe emudeceu também — prosseguiu ele como se não tivesse ouvido a interrupção. — E as flores do jardim secaram, e as crianças debandaram todas, e os velhos desapareceram. A antiga casa escancarou suas portas...	— Secou a fonte, secaram as flores, imagino como devia ter flores nesse jardim e como a casa devia estar sempre cheia de gente, uma família imensa, crianças, velhos, cachorros. Desapareceram todos. Ficou a casa.

Em algumas entrevistas, Lygia Fagundes Telles, ao falar de como nasceu seu primeiro romance, descreve algo semelhante ao cenário acima — e não seria estranho haver essa referência entre obras, pois Virgínia é, na obra de LFT, a grande representante da rejeição; sentimento que Alice, de “A ceia”, conhece muito bem e é a tônica de seu drama:

Eu me lembro que a casa tinha um jardim lindo e uma escada de mármore. A casa já estava sem a parede da frente, exposta. Fiquei muito comovida com aquela imagem e pensei comigo: aqui nesta casa gente amou, viveu, dançou e chorou. Aí, percebi uma fonte débil, com água ainda jorrando. Em volta dela, havia pequenos anões de jardim, que estavam de mãos dadas, em uma ciranda que fechava a fonte tal como descrevi no livro. Pensei em uma jovem querendo entrar nessa ciranda de pedra e não conseguindo. Foi assim que nasceu a Virgínia⁸².

⁸² Disponível em: <http://www.oieduca.com.br/vestibular/vest-fichasleitura_detalhe.cfm?fichaleitura_id=44#ancAba>. Acesso em: 12.10.2013.

Na fala acima, temos também a ruína, tão familiar a Alice, protagonista de um conto cujo final é carregado de simbolismo. Perto do desfecho, o garçom age quase liturgicamente, sagrando o final da relação do casal ao limpar a mesa, altar em que acabara de ser sacrificada a mulher:

285	O garçom recolheu o vinho e o pão .	O garçom recolheu o pão e o vinho .
-----	--	--

Como, em toda liturgia, as palavras devem sua eficácia também a uma fórmula, a revisão trata de colocar os termos na ordem em que são ditos no rito cristão: primeiro a consagração do pão; depois, a do vinho. E tem fim “A ceia”, a última ceia entre Eduardo e Alice — com a imolação da mulher.

A ceia

O restaurante era¹ modesto e pouco freqüentado, com mesinhas² ao ar livre, espalhadas debaixo das³ árvores.⁴ Em cada mesinha, um abajur⁵ feito de garrafa⁶ projetando sobre a toalha xadrez vermelho e branco⁷ um pálido círculo de luz.

A mulher parou no meio do jardim⁸.

— Que noite!

Ele lhe bateu brandamente no braço.

— Vamos, Alice. Que mesa você prefere?

Ela arqueou as sobrancelhas.

— Com pressa?⁹

— Ora, que ideia...

Sentaram-se numa mesa próxima ao muro e que parecia a menos favorecida pela iluminação. Ela tirou o estojo da bolsa e retocou rapidamente os lábios. Em seguida, com gesto tranquilo mas firme¹⁰, estendeu a mão até o abajur e apagou-o.

— As estrelas ficam maiores no escuro.

Ele ergueu o olhar para a copa da árvore que abria sobre a mesa um¹¹ teto de folhagem¹².

— Daqui não vejo nenhuma estrela.

— Mas ficam maiores.

Abrindo o cardápio, ele lançou um olhar ansioso para os lados. Fechou-o¹³ com um suspiro.

— Também não enxergo os nomes dos pratos.¹⁴

Paciência,¹⁵ acho que quero um bife. Você me acompanha?

Ela apoiou os cotovelos na mesa e ficou olhando para o homem.¹⁶ Seu rosto fanado e branco era¹⁷ uma máscara delicada¹⁸ emergindo da gola negra do casaco. O homem se agitou na cadeira.¹⁹ Tentou se fazer ver por um garçom que passou a uma certa distância. Desistiu.²⁰ Num gesto²¹ fatigado, esfregou os olhos com as pontas

1. Era um restaurante
2. pitoresco com suas mesinhas
3. sob algumas
4. Pequenas lâmpadas coloridas, distribuídas por entre as ramagens, iluminavam frouxamente o local.
5. cada mesinha havia um abajur
6. [Ø]
7. e branco,
8. no meio do jardim e lançou um olhar ao céu.
9. ?...
10. incisivo
11. seu denso
12. folhagem negra
13. Lançando um olhar ansioso para os lados, ele abriu o cardápio e em seguida fechou-o
14. ...
15. Bom, não faz mal,
16. Ela o encarou em silêncio.
17. parecia
18. [Ø]
19. na cadeira inutilmente.
20. [Ø]
21. Em seguida, num gesto

dos dedos.

— Meu bem, você ainda não mandou fazer esses óculos! Faz²² meses que quebrou o outro e até agora...

— A verdade é que não me fazem muita falta.

— Mas a vida inteira você usou óculos.²³

Ele encolheu os ombros.²⁴

— Pois é, acho que agora não preciso mais.²⁵

— Nem de mim.

— Ora, Alice...

Ela tomou-lhe a mão.

— Eduardo, eu precisava te ver, precisava demais²⁶, entende? A última vez foi tão horrível, me arrependi tanto!²⁷ Queria fazer hoje²⁸ uma despedida mais digna, queria que você...²⁹

— Não pense mais nisso, Alice,³⁰ que bobagem, você estava nervosa — interrompeu-a³¹ voltando-se³² para chamar o garçom.

Estendeu a mão. O gesto foi discreto,³³ mas no rápido abrir e fechar dos dedos havia um certo desespero.

— Acho que jamais seremos atendidos.³⁴

— Você está com pressa.

— Não, absolutamente. Absolutamente.

Uma folha seca pousou suave na mesa. Ele esmigalhou-a entre os dedos, com uma lentidão premeditada.³⁵

— Você gosta do meu perfume, Eduardo? É novo.

— Já tinha notado... Bom, não? Lembra³⁶ um pouco tangerina.

Inclinando-se para trás, ela riu sem vontade, “Que ideia!....”³⁷ E ficou séria, a boca entreaberta,³⁸ os olhos apertados.

— Eu precisava te ver, Eduardo.

Ela ofereceu-lhe cigarro.³⁹ Apalpou os bolsos.⁴⁰

— Acho que esqueci o fósforo.⁴¹ Trouxe também o isqueiro, mas sumiu tudo...⁴² — Revistou a capa em

22. Há

23. ...

24. sorriu.

25. ...

26. [Ø]

27. [Ø]

28. eu queria fazer

29. mais digna.

30. [Ø]

31. ele interrompeu-a

32. erguendo a mão

33. o garçom. O gesto foi discreto,

34. frêmito desesperado. ? Acho que jamais seremos atendidos.

35. apanhou-a e pôs-se a esmigalhá-la devagar.

36. É muito bom, lembra

37. teve um risinho cascateante.

38. Em seguida ficou séria, a boca ligeiramente entreaberta e úmida,

39. ofereceu cigarro à companheira.

40. [Ø]

41. os fósforos...

42. engraçado é que sumiu tudo...

cima da cadeira.⁴³ — Ah, está aqui!⁴⁴ — exclamou⁴⁵ subitamente animado, como se o encontro do isqueiro fosse uma solução não só para o cigarro, mas também para a mulher na expectativa.⁴⁶ — Imagine que ganhei este isqueiro numa aposta, foi de um marinheiro...

— Eduardo, você vai me ver de vez em quando, não vai? Responda, Eduardo, ao menos de vez em quando!

Hein, Eduardo?⁴⁷

— Estábamos num bar, eu e o Frederico — recomeçou ele brandamente. Mas era violenta a fricção do seu polegar contra a rosca do isqueiro, na tentativa veemente de acendê-lo. — Então um desconhecido sentou-se na nossa mesa e até hoje não sei como veio aquela ideia da aposta.

A chama rompeu azulada e alta. A mulher recuou batendo as pálpebras. E se manteve afastada, o cigarro preso⁴⁸ entre os lábios repentinamente ressequidos, como se a chama lhes tivesse absorvido toda a umidade.

— Como é forte!... — queixou-se⁴⁹ recuando mais à medida que ele avançava o isqueiro. Apagou a chama com um sopro e tragou,⁵⁰ soprando a fumaça para o chão. Tremia a mão que segurava o cigarro.⁵¹ — Detesto isqueiros, você sabe disso.

— Mas este tem uma chama tão bonita. Pude ver que seu penteado também é novo.⁵²

— Cortei o cabelo. Remoça, não?⁵³

— Não sei se remoça, Alice, só sei que te vai bem.

Ela umedeceu os lábios.⁵⁴ Seus olhos se agrandaram novamente.⁵⁵

— Mas,⁵⁷ querido, não é preciso ficar com essa cara, prometo⁵⁷ que desta vez não vou quebrar nenhum copo, não precisa ficar aflito... —⁵⁸ Os olhos reduziram-se outra vez a dois riscos pretos. — Foi horrível, não, Eduardo? Foi horrível, hein?⁵⁹ Sabendo quanto você detesta essas cenas, imagine, quebrar o copo na mão,

43. Apalpou os bolsos.

44. está aqui, está aqui!

45. E ele ergueu o rosto

46. tensa e imóvel na expectativa.

47. Ao menos de vez em quando, hem, Eduardo?

48. Prendeu o cigarro

49. disse

50. um sopro. E tragou profundamente

51. Seus lábios tremiam.

52. é novo. [§] Os olhos da mulher reduziram-se a dois riscos embaçados na sombra.

53. não é mesmo?

54. Ela sorriu.

55. novamente. Umedeceu os lábios.

56. [Ø]

57. cara! Prometo

58. apreensivo... — Fez uma pausa.

59. não foi?

aquela coisa assim dramática do vinho ir escorrendo misturado com o sangue... Que papel miserável.⁶⁰

— Não, não, que ideia! — Apoiou os braços na mesa e escondeu o rosto com as mãos.⁶¹ — Você tinha bebido demais, Alice.

— Ela soube?⁶²

— Quem?⁶³ — E⁶⁴ o homem encarou a companheira.⁶⁵

— Ah... Não, imagine se⁶⁶ eu havia de...

— Você contou, Eduardo, você contou. Está claro que você contou até com detalhes.⁶⁷ E a raposinha foi fazendo mais perguntas ainda...

— Por que você a chama de raposinha?

— Porque ela tem cara de raposinha, não tem? Tão graciosa.⁶⁸ E já sabe tudo a meu respeito, não? Até a minha idade.⁶⁹

— Por favor, Alice, não continue, você só está dizendo absurdos!⁷⁰ Pensa então que ficamos os dois falando de você, ela⁷¹ pedindo dados e eu fornecendo, como se... Que juízo você faz de mim, Alice? Eu te amei.⁷²

Aproximou-se um garçom.⁷³ Colocou na mesa a⁷⁴ cesta de pão, dois copos, e ficou limpando⁷⁵ com o guardanapo uma garrafa de vinho que trouxe debaixo do braço.

— Acho que a cozinha já está fechada, cavalheiro. Queriam jantar?⁷⁶

— Muito tarde mesmo — disse o homem olhando⁷⁷ o relógio. Tirou uma nota do bolso, passou-a para o garçom.⁷⁸ — Ao menos dois bifes, seria possível?⁷⁹

— E vinho — pediu ela, procurando ler o rótulo da⁸⁰ garrafa que o moço limpava.⁸¹ — Esse aí⁸² é bom?

O companheiro encarou-a. Franziu a sobrancelhas.⁸³

— Quer beber?

— Não⁸⁴ posso?

Examinou a garrafa, com ar distraído.⁸⁵

60. Ridículo, não? Que espetáculo miserável!

61. murmurou ele apoiando os cotovelos na mesa e escondendo o rosto nas mãos espalmadas.

62. soube disso?

63. ?...

64. e

65. a companheira. Meneou a cabeça.

66. Não, imagine, por que

67. contou, e ela quis saber detalhes, quis saber tudo! E ainda ficou com pena de mim, a hipócrita! Hipócrita!... ? Voltou o rosto para a sombra que o muro projetava. E prosseguiu num tom inesperadamente calmo, de uma calma atroz.

68. [Ø]

69. — Ela já sabe tudo a meu respeito, não sabe, Eduardo? Até a minha idade...

70. não continue! Mas que absurdo! Que absurdo!

71. falando só de você? Ela

72. Afinal, que juízo você faz de mim? hem? Eu te amei, Alice, eu te amei. [§] — E eu te amo ainda. Percebe agora a diferença?

73. Um garçom aproximou-se.

74. uma

75. maquinalmente a limpar

76. Querem jantar, é?

77. o homem disse consultando

78. [Ø]

79. Enfim, se puder nos trazer dois bifes...

80. pediu ela fixando o olhar brilhante na

81. limpava. Empertigou-se na cadeira.

82. aí,

83. [Ø]

84. E não

85. Ele examinou a garrafa com ar distraído. Contraiu as sobrancelhas.

— Claro que pode. É, esse está bom.⁸⁶

— Eu falo lá na cozinha, acho que não tem problema

— disse o garçom abrindo a garrafa.⁸⁷ Serviu-os⁸⁸ com gestos melífluos e em seguida afastou-se, a enrolar na mão o guardanapo.

Ela empertigou-se na cadeira. Pôs-se a beber⁸⁹ em pequeninos goles. E de repente abriu o sorriso⁹⁰ numa risadinha.

— Mas não! não fique com essa cara apavorada.⁹¹

Juro que hoje não vou me embriagar, hoje não. Queria que ficasse tranquilo...⁹²

— Mas eu estou tranquilo.⁹³

De uma mesa⁹⁴ distante, a única ocupada ainda,⁹⁵ vinha o ruído de vozes de homens. Uma gargalhada rebentou sonora em meio do vozerio exaltado.⁹⁶ E a palavra *cabrito*⁹⁷ saltou dentre as outras⁹⁸ que se arrastavam pastosas. Num rádio⁹⁹ da vizinhança ligado ao volume máximo¹⁰⁰ havia uma canção que contava a história de uma violeteira¹⁰¹ vendendo violetas¹⁰² na porta de um teatro. A voz da cantora era um pouco fanhosa.¹⁰³

— Santo Deus,¹⁰⁴ como essa música é velha — disse ele. A fisionomia se descontraiu.¹⁰⁵ — Acho que era menino quando ouvi isso pela primeira vez.

Inclinando-se para o companheiro, ela¹⁰⁶ beijou-lhe a palma da mão. Apertou-a com força¹⁰⁷ contra a própria face.

— Meu amor,¹⁰⁸ meu amor, você agora sorriu e tudo¹⁰⁹ ficou como antes. Como é possível, Eduardo?!¹¹⁰ Como é possível...¹¹¹ — Sacudiu a cabeça.¹¹² — Eduardo, ouça,¹¹³ estou de acordo, é claro, mas se ao menos você prometesse que vai me ver de vez em quando, ao menos de vez em quando, comprehende?¹¹⁴ Como um amigo, um simples amigo, eu não peço mais nada!¹¹⁵

Ele tirou¹¹⁶ a mão que ela apertava e alisou os cabelos

86. esse mesmo.

87. [Ø]

88. O garçom serviu-os

89. o guardanapo. Ela pôs-se a beber

90. sorriso malicioso

91. não, não se ponha agora com esse ar desesperado.

92. Vamos, fique tranqüilo que hoje não vou me embriagar. Hoje não.

93. tranquilo, Alice.

94. Houve uma pausa demorada. De uma mesa

95. [Ø]

96. alta e sonora rompeu bruscamente dentre o vozerio abafado.

97. cabrito

98. se destacou dentre todas as outras

99. dos rádios

100. da vizinhança,

101. violeteira loura

102. suas violetas

103. fanhosa e meio rouca.

104. Meu Deus,

105. Sorriu.

106. Ela inclinou-se para o companheiro e

107. fortemente

108. Eduardo, meu amor,

109. e de repente tudo

110. ?!...

111. [Ø]

112. Meneou a cabeça num movimento de pêndulo descompassado:

113. escute,

114. entende?

115. Como um simples amigo, como um amigo querido, eu não peço mais nada...

116. retirou

num gesto contido.¹¹⁷ Enfiou as mãos nos bolsos.¹¹⁸

— Alice, querida Alice, procure entender...¹¹⁹ Você sabe perfeitamente que não posso ir te visitar, que é ridículo¹²⁰ ficarmos os dois falando sobre livros, jogando¹²¹ uma partida de xadrez, você sabe que isso não funcionaria, pelo menos por enquanto.¹²² Você seria a primeira a não se conformar, uma situação falsa, insustentável.¹²³ Temos que nos separar¹²⁴ assim mesmo, sem maiores explicações, não adiantam mais explicações, não adiantam mais estes encontros que só te fazem sofrer...¹²⁵ — Apertou¹²⁶ os lábios secos. Bebeu um gole de vinho.¹²⁷ — O que importa¹²⁸ é não haver nem¹²⁹ ódios nem ressentimentos, é podermos nos olhar frente a frente, o que passou, passou.¹³⁰ Disco na prateleira...

— Disco na prateleira. Essa expressão é boa, ainda não conhecia.

— Alice, não comece com as ironias, por favor!¹³¹ Ainda ontem a Lili...¹³²

— Lili?

Ele baixou a cabeça.¹³³ E fixou o olhar¹³⁴ na toalha da mesa, como se quisesse decorar-lhe o contorno dos quadrados. Arrastou a cesta de pão para cobrir uma antiga mancha de vinho.¹³⁵

— É o apelido de Olívia. Eu queria dizer que ontem ela perguntou por você com tamanha simpatia.¹³⁶

— Ah! que generoso,¹³⁷ que nobre! Tão fino da parte dela, não me esquecerei disso, perguntou por mim.¹³⁸ Quando¹³⁹ nos encontrarmos, atravesso a quadra, como nas partidas de tênis e vou cumprimentá-la, tudo assim muito limpo, muito esportivo.¹⁴⁰ Esportivo.

— Não se torture mais, Alice,¹⁴⁰ ouça! — começou ele¹⁴² com energia. Vagou¹⁴³ o olhar aflito pela mesa, como se nela buscasse as palavras. — Você devia mesmo saber que mais dia, menos dia, tínhamos que

117. contido e lento.

118. Enfurnou-a em seguida no bolso.

119. Escute, Alice, procure compreender...

120. absurdo

121. jogando calmamente

122. tudo assim muito convencional, muito platônico...

123. !

124. romper

125. sem estes encontros arrastados que te fazem sofrer mais ainda...

126. Fez uma pausa. Contraiu

127. [Ø]

128. importante

129. [Ø]

130. encarar frente a frente, com naturalidade, o que passou, passou!

131. [Ø]

132. Lili, por exemplo...

133. a cabeça constrangido.

134. o olhar obstinado

135. [Ø]

136. Ela, por exemplo, tem por você até uma certa simpatia...

137. Ah, é? Que generoso

138. [Ø]

139. A primeira vez que

140. atravesso "a quadra" e vou cumprimentá-la, como nas partidas de tênis. Tudo assim limpo, cordial, esportivo!

141. Alice, não se torture mais,

142. ele começou

143. Emudeceu de repente, a vagar

nos separar, nossa situação era falsa.

Ela entreabriu os lábios num duro arremedo de sorriso.

—¹⁴⁴ Bonitas palavras essas, situação falsa.¹⁴⁵ Por que situação falsa? Por quê? Durante mais de quinze anos não foi falsa. Por que ficou falsa de repente?¹⁴⁶

Ele fechou as mãos e bateu com os punhos na mesa, golpeando-a compassadamente.¹⁴⁷ Afastou a cesta de pão e ficou olhando a mancha na toalha.¹⁴⁸

— Só sei que¹⁴⁹ não tenho culpa, Alice. Já disse mil vezes que não pretendia romper, mas aconteceu, aconteceu. Não tenho culpa.¹⁵⁰

Ela despejou mais vinho no copo. Bebeu de olhos fechados. E ficou com a borda do copo comprimindo o lábio.¹⁵¹

— Mas ao menos, Eduardo¹⁵²... ao menos você podia ter esperado um pouco para me substituir, não podia? Não vê¹⁵³ que foi depressa demais? Será que você não vê que foi depressa demais? Não vê que ainda não estou preparada? Hein,¹⁵⁴ Eduardo?... Aceito tudo,¹⁵⁵ já disse, mas venha ao menos de vez em quando¹⁵⁶ para me dizer um bom-dia, não peço mais nada... É preciso que vá me acostumando¹⁵⁷ com a ideia de te perder,¹⁵⁸ entendeu agora? Venha me ver mesmo que seja para falar nela, ficaremos falando nela, é preciso que me acostume com a ideia, não pode ser assim tão brusco, não pode!¹⁵⁹

— Não está sendo brusco, Alice.¹⁶⁰ Temos conversado mais de uma vez,¹⁶¹ já disse que não precisamos nos despedir como inimigos.

Ela entrelaçou as mãos sob o queixo. Sacudiu a cabeça.¹⁶²

— Mas não se trata disso, Eduardo.¹⁶³ Será que você não entende mais o que eu digo?¹⁶⁴ Eduardo, Eduardo, eu queria que você entendesse... — Lágrima pesadas¹⁶⁵ caíram-lhe dos olhos quase sem tocar-lhe as faces. —

144. — Situação falsa! — atalhou-o com ênfase. Entreabriu os lábios pálidos num arremedo pálido de sorriso.

145. !

146. Por que situação falsa? Por quê?

147. rija e compassadamente. Contraiu os maxilares.

148. [Ø]

149. Eu

150. !...

151. [Ø]

152. [Ø]

153. vê então

154. Hem,

155. tudo, tudo,

156. me ver de vez em quando, ao menos

157. eu me acostume

158. te perder para sempre,

159. os dois falando nela, e aos poucos irei me acostumando com a idéia, e não será assim tão brusco...

160. [Ø]

161. Eu

162. E fechando os olhos, meneou angustiosamente a cabeça.

163. !

164. ?!...

165. pesadas e duras como granizo

Eduardo, você precisa ter paciência, não¹⁶⁶ é justo, não é justo!

— Fale mais baixo, Alice, você está quase gritando

— disse ele.¹⁶⁷ Tirou do maço um cigarro, mas ficou com o cigarro esquecido entre os dedos. Abrandou a voz. — Eu entendo, sim, mas não se exalte, estamos conversando, não estamos? Vamos,¹⁶⁸ tome um gole de vinho. **Isso, assim...**

Ela apanhou o guardanapo e enxugou trêmula o rosto. Abriu o estojo de pó e ainda com a ponta do guardanapo tentou limpar duas orlas escuras em torno dos olhos úmidos.

— Fui chorar e não podia chorar, borrei toda a pintura, estou uma palhaça.

— Não se preocupe, Alice. Fez bem de chorar, chore todas as vezes que tiver vontade.¹⁶⁹

Empoando-se frenética, escondeu¹⁷⁰ o rosto detrás do estojo. Arregalou os olhos como que¹⁷¹ para obrigar que as últimas lágrimas — já boiando na fronteira dos cílios — voltassem novamente para dentro. Atirou a cabeça para trás.

— Pronto, pronto, passou! Estou ótima, olhe aí, veja se não estou ótima.¹⁷²

Ele lançou-lhe um rápido olhar. Apanhou¹⁷³ o isqueiro para acender o cigarro e arrependeu-se em meio¹⁷⁴ do gesto.

— Acenda seu cigarro, Eduardo.

— O isqueiro, você não gosta...

— Ora, não exagere,¹⁷⁵ acenda o meu também.¹⁷⁶

Foi de olhos baixos que ele lhe acendeu o cigarro.

— Como esta toalha está suja.

— É que a¹⁷⁷ luz desse isqueiro mostra tudo¹⁷⁸ — disse ela num tom sombrio.¹⁷⁹ — Mas vamos conversar sobre coisas alegres,¹⁸⁰ estamos por demais sinistros, que é isso?!¹⁸¹ Vamos falar¹⁸² sobre seu casamento, por

166. mas não

167. vamos, controle-se, controle-se! —

168. controle-se, vamos,

169. [Ø]

170. Ela agora se empoava freneticamente, escondendo

171. Tinha os olhos arregalados como

172. como estou ótima!

173. olhar furtivo. Em seguida, apanhou

174. isqueiro, fez menção de acender o cigarro e arrependeu-se na metade

175. que idéia,

176. o meu também — pediu empertigando-se na cadeira.

177. A

178. tudo, não?

179. perguntou ela asperamente. E sorriu em seguida:

180. mais alegres,

181. [Ø]

182. [Ø]

exemplo, esse é um assunto alegre.¹⁸³ Quero saber os detalhes, querido,¹⁸⁴ estou curiosíssima para saber os detalhes. Afinal, meu amado¹⁸⁵ amigo de tantos anos se casa e estou por fora,¹⁸⁶ não sei de nada.¹⁸⁷

— Não há nada que contar, Alice. Vai ser uma cerimônia muito simples.¹⁸⁸

— Lua de mel onde?

— Ainda não sei, isso a gente vai ver depois.¹⁸⁹

A mulher apertou os olhos. E pôs-se a amassar entre os dedos um pedaço de miolo de pão.

— Quem diria, hein?¹⁹⁰ Nossa última ceia. Não falta nem o pão¹⁹¹ nem o vinho. Depois,¹⁹² você me beijará na face esquerda.¹⁹³

— Ah, Alice... — E ele riu frouxamente, sem alegria.¹⁹⁴ — Não tome agora esse ar assim bíblico, ora, a última ceia.¹⁹⁵ Não vamos começar com os símbolos,¹⁹⁶ quero dizer, não vamos ficar aqui numa cena patética¹⁹⁷ de separação. Tudo foi perfeito¹⁹⁸ enquanto durou. Agora, com naturalidade...

— Com naturalidade. Durou quinze anos, não foi, Eduardo?

Ele agitou-se olhando em redor. Esboçou um gesto na direção de um garçom que prosseguiu perambulando por entre as árvores e mesas. Ergueu-se. O movimento brusco fez tombar a cadeira.¹⁹⁹

— Desconfio²⁰⁰ que esse banquete não virá tão cedo. Que tal se andássemos um pouco?

Deram alguns passos²⁰¹ contornando as mesas vazias. No meio do jardim decadente,²⁰² uma fonte extinta. O peixe de pedra tinha²⁰³ a boca aberta, mas há muito a água seca,²⁰⁴ deixando na boca escancarada²⁰⁵ o rastro negro da sua passagem. Por entre as pedras, tufos de samambaia enredados no mato rasteiro.²⁰⁶ Ele sentou-se na pedra maior.²⁰⁷ Desviou o olhar da mulher, que continuou em pé,²⁰⁸ as mãos metidas nos bolsos do

- 183. por exemplo.
- 184. meu bem,
- 185. [Ø]
- 186. ainda
- 187. !
- 188. simples. Muito simples.
- 189. [Ø]
- 190. hem?
- 191. o pão,
- 192. E depois,
- 193. ...
- 194. um riso sem nenhuma alegria.
- 195. assim bíblico!
- 196. O importante é não simbolizar,
- 197. não ficarmos aqui os dois numa patética cena
- 198. Foi tudo ótimo, perfeito...
- 199. na cadeira. Olhou em redor. E ergueu-se bruscamente. Tentou sorrir.
- 200. Acho
- 201. passos,
- 202. E aproximaram-se da fonte que se erguia no meio do jardim. Era
- 203. ainda conservava
- 204. seca
- 205. inutilmente escancarada,
- 206. O mato ávido enredava-se nos tufos de samambaias que emergiam descuidadas por entre as pedras.
- 207. numa das pedras.
- 208. E voltou-se para a mulher que se mantinha de pé, imóvel e tensa,

casaco. Olhou para o céu.²⁰⁹

— Agora sim, pode-se ver as estrelas. Tão vivas, parecem palpitar.²¹⁰

Ela baixou a cabeça na direção do homem²¹¹ e cruzou os braços. Rodava ainda entre o polegar e o indicador²¹² a bolota de miolo de pão.

— Você agora repara nas estrelas.

Em meio de surpresa, ele riu.

— Você mesma me mandou olhar para elas... —

Ficou sério. E aos poucos foi relaxando os músculos, fatigado e absorto.

Na distância, o rádio tocava uma música de jazz.

A voz suada do negro chamava por Judy. E ficava repetindo, já rouca, *Judy, Judy!*²¹³

— Só elas não dizem nada. Nem elas nem o peixe

— acrescentou ele, tragando e soprando a fumaça no peixe de pedra. —²¹⁴ *Oh, boca da fonte, boca generosa, dizendo inesgotavelmente a mesma água pura...*²¹⁵

— Continue, Eduardo.

— Não sei mais, só sei esse pedaço.²¹⁶

—²¹⁷Há quanto tempo não te ouvia citar versos.

— Secou a fonte, secaram as flores, imagino como devia ter flores nesse jardim e como a casa devia estar sempre cheia de gente, uma família imensa, crianças, velhos, cachorros. Desapareceram todos. Ficou a casa.²¹⁸

— Acabou-se, não, Eduardo? Acabou-se. Nem água, nem flores, nem gente. Acabou tudo.²¹⁹

Ele encarou a mulher que rodava a bolinha de miolo de pão num ritmo mais acelerado.²²⁰

— Não acabou, Alice,²²¹ transformou-se apenas,²²² passou de um estado para outro, o que é menos trágico. As coisas não acabam.²²³

— Não?²²⁴

Com certa surpresa, como se a estranhasse, ele

209. [Ø]

210. não? Parecem palpitar.

211. Ela aproximou-se

212. Ainda rodava, entre o polegar e o indicador,

213. [Ø]

214. Tão silenciosas. Não, não dizem nada, absolutamente nada...

— murmurou ele lentamente. relaxara os músculos, fatigado e absorto. Tragou soprando a fumaça em direção ao peixe de pedra. — O peixinho também está mudo.

215. "Ó boca da fonte, boca generosa dizendo inesgotavelmente a mesma água pura"...

216. [Ø]

217. — E cita versos.

218. Até o peixe emudeceu também — prosseguiu ele como se não tivesse ouvido a interrupção. — E as flores do jardim secaram, e as crianças debandaram todas, e os velhos desapareceram. A antiga casa escancarou suas portas...

219. Acabou-se.

220. [Ø]

221. Não, não acabou,

222. apenas. Transformou-se,

223. não acabam assim.

224. ?...

continuou olhando aquela silhueta curva, amassando a bolota que ia adquirindo uma consistência de borracha. Baixou o olhar para as pernas dela. Sua fisionomia se confrangeu.²²⁵ Aproximou-se, enlaçou-a num gesto triste.²²⁶

— É difícil explicar, Alice,²²⁷ mas esses anos todos que vivemos²²⁸ juntos, toda essa experiência²²⁹ não vai desaparecer assim²³⁰ como se... Não saímos²³¹ de mãos vazias, ao contrário, saímos ricos, mais²³² ricos do que antes.

— Riquíssimos.

Num quase afago, ele²³³ deixou pender o braço que lhe contornava os ombros.²³⁴

— Tem jogado?

— Não. O tabuleiro lá está com todas as peças como deixamos na última partida, lembra?²³⁵

— Alice, Alice!... — cantarolou, abrindo os braços no mesmo tom do negro do jazz. O riso foi breve. —²³⁶

Você me deixou ganhar, meu bem, eu²³⁷ não podia ter ficado com a torre.

Ela atirou-se contra ele, abraçando-o, “Eduardo, eu te amo!”. Beijou-lhe as mãos, a boca, afundou a cara por entre a camisa, procurando chegar-lhe ao peito, enfiou a mão pela abertura, esfregou a cara no corpo do homem, sentindo-lhe o cheiro, apalpando-o, a ponta da língua vibrando de encontro à pele.²³⁸

— Eu te amo.²³⁹

— Alice — murmurou ele. Estava impassível.

Fechou os punhos. — Alice, não dê escândalo, não continue...²⁴⁰

Ela rebentou em soluços, escondendo a cara.²⁴¹

— Você me amava, Eduardo, eu sei que você me amava!²⁴²

Ele adiantou-se alguns passos, limpando a boca no lenço. Esperou um instante e voltou-se.

225. Ele ergueu-se. E por um breve instante pareceu estranhar a presença ali daquela mulher pálida e despenteada, rodando entre os dedos uma bolota de miolo de pão.

226. Aproximou-se dela. E enlaçou-a pela cintura num gesto afetuoso e triste.

227. Alice, é difícil explicar,

228. passamos

229. isso tudo

230. assim,

231. Chegou a hora de nos separarmos, está certo, mas não vamos

232. muito mais

233. Ele

234. contornava a cintura da companheira. Acendeu um cigarro.

235. última partida. Lembra, Eduardo? Eu perdi.

236. [Ø]

237. Alice. Eu

238. Ela teve um sorriso doloroso. E atirando-se contra ele, abraçou-o apertadamente. Impassível, rijo, o homem quedou-se como se tivesse sido petrificado. Ela agora beijava-o no rosto, nos cabelos, na boca. [§] — Vamos, Alice.

239. — Eduardo, eu te amo, eu te amo tanto! Não é possível... ? soluçou, agarrando-se a ele. — Você devia compreender que... Eduardo, você está me ouvindo?

240. Alice, não recomece. Não recomece.

241. Ela arrefeceu o abraço, perplexa.

242. Eduardo...

— Vem, Alice, por sorte ninguém viu, agora tenha juízo, por favor. Vamos sentar, fica calma, senta aí.

Ela afastou os cabelos empastados na testa. Esfregou o guardanapo nos olhos.

— Quer o lenço?

— Não, já está em ordem, não se preocupe, estou bem.²⁴³

Ele fez²⁴⁴ girar o isqueiro sobre a mesa, como um pião. Lançou um olhar em redor.²⁴⁵

— O homenzinho esqueceu²⁴⁶ mesmo de nós. O que é uma boa coisa, desconfio que os tais bifes...²⁴⁷

— Ela fuma?

— O quê?

— Perguntei²⁴⁸ se ela fuma.

Ele arrefeceu o movimento do isqueiro.²⁴⁹

— Fuma.

— E gosta desse seu isqueiro?

— Não sei, Alice, não tenho a menor ideia.

— Tão jovem,²⁵⁰ não, Eduardo?

— Alice, você prometeu.²⁵¹

— E naturalmente vai vestida de noiva, ah, sim, a virgenzinha.²⁵² Já dormiu com todos os namorados,²⁵³ mas isso não choca mais ninguém, imagine. Tem o médico amigo que costura num instante, tem a pílula, morro de inveja dessa geração. Como as coisas ficaram fáceis!²⁵⁴

— Cale-se, Alice.

— Como você já é uns bons anos mais velho, ela mandou costurar, questão de princípio. E vai chorar na hora, fingindo a dor que está sentindo mesmo porque às vezes a tal costura...²⁵⁵

— Cale-se!

A noite agora estava quieta, sem música, sem vozes.²⁵⁶ Ele apanhou um cigarro. A chama do isqueiro subiu de um jato.

243. — Vamos? — ele repetiu im-
pelindo-a para a frente enquanto
com a outra mão passava o lenço
na boca.

244. Sentaram-se. Ele fazia

245. [Ø]

246. se esqueceu

247. porque desconfio que ia trazer
uma ceia daquelas...

248. Eu perguntei

249. [Ø]

250. Ela rodava a bolota entre os
dedos com um movimento suave
mas rápido. [\$] — Tão jovem,

251. ...

252. está claro que vai, a virgenzi-
nha...

253. antigos namorados,

254. não tem a menor importân-
cia, oral!...

255. Irá toda de branco, tão timi-
dazinha, os olhos baixos, aquele
mesmo arzinho casto com que ia
fazer os abortos...

256. parecia mais embuçada e mais
quieta.

— Eduardo, apague isso... — pediu ela se contraindo, a cabeça afundada na gola do casaco. — Não vou fumar, apague.²⁵⁷

Sem nenhuma pressa, ele aproximou a chama do próprio rosto.²⁵⁸ Soprou-a.

— Mas então²⁵⁹ o desconhecido sentou²⁶⁰ na nossa mesa — começou ele baixinho.²⁶¹ — Disse que era marinheiro.²⁶²

— Eduardo, eu queria que você fosse embora.²⁶³

— Vou te levar, Alice. Vamos sair juntos, estou só esperando aquele alegre que se esqueceu dos bifes...

— Você não entendeu, eu queria ficar só, vou indo daqui a pouco mas queria que você saísse na frente, queria que você saísse já.

— Mas, Alice, como vou te deixar assim?²⁶⁴

— Estou pedindo, Eduardo, me ajude, por favor, me ajude.²⁶⁵ Não, não se preocupe comigo, já estou calma, queria apenas ficar um instante sozinha, compreendeu?²⁶⁶ Eu preciso, Eduardo...

— Mas você vai conseguir táxi?²⁶⁷

— Justamente queria andar um pouco, vai me fazer bem andar — sussurrou ela, entrelaçando as mãos. — Me ajude.²⁶⁸

O homem ergueu-se. Apanhou a capa.²⁶⁹

— Você não precisa mesmo de nada?²⁷⁰

— Não,²⁷¹ estou ótima, pode ir. Pode ir.²⁷²

Ele se afastou a passos largos. Antes de enveredar²⁷³ pelo corredor, parou e apalpou²⁷⁴ os bolsos. Hesitou. Prosseguiu mais rápido,²⁷⁵ sem olhar para trás.

— A madama deseja ainda alguma coisa? Vamos fechar — avisou o garçom²⁷⁶ acendendo o abajur. — Fiquei lá dentro, teve um problema na cozinha.²⁷⁷

Ela levantou a face de máscara pisada.²⁷⁸

— Ah, sim, já vou. Quanto é?²⁷⁹

— O cavalheiro já pagou o vinho. Disse que eu

257. [Ø]

258. rosto contraído.

259. Havia agora no fundo do silêncio um ruído frio de talheres sendo lavados. Ambos conservavam-se imóveis: ele, de cotovelos fincados na mesa e cabeça baixa. Ela, encolhida na sombra que o muro projetava, a cabeça afundada na gola do casado. [§] — Mas eu dizia que

260. sentou-se

261. num tom neutro.

262. ...

263. embora, vou daqui a pouco, mas queria que você fosse já...

264. Mas Alice...

265. !

266. Não, não, não se preocupe comigo, eu estou ótima, apenas queria que você me deixasse um pouco só, entende?

267. mas podemos sair juntos, eu te levo...

268. Não, não, vá indo na frente, suspenda a ceia, por favor! Eu queria ficar aqui um pouquinho, entende?

269. [Ø]

270. de nada, Alice?

271. Não, não,

272. !

273. sumir

274. deteve-se apalpando

275. Hesitou, vacilante. Em seguida prosseguiu

276. fechar... — o garçom murmurou

277. [Ø]

278. Lentamente ela foi erguendo o rosto fanado com uma pétala pisada.

279. eu já vou.

arrumasse um táxi para a senhora.

— Não é preciso, quero andar um pouco²⁸⁰.

Então ele se inclinou:²⁸¹

— A madama está se sentindo mal?

Ela abriu os dedos. Rolou na²⁸² mesa uma bolinha compacta e escura.²⁸³

— Estou bem, é que tivemos uma discussão.²⁸⁴

O garçom recolheu o pão e o vinho.²⁸⁵ Suspirou.²⁸⁶

— Também discuto às vezes com a minha velha, mas depois fico chateado à beça. Mãe sempre tem razão²⁸⁷
— murmurou ajudando-a²⁸⁸ a levantar-se. — Não quer mesmo²⁸⁹ um táxi?

— Não, não...²⁹⁰ — Apertou de leve o²⁹¹ ombro do moço. — O senhor é muito bom.

Quando ela já tinha dado alguns passos, ele a alcançou.²⁹²

— A senhora esqueceu isto.

— Ah, o isqueiro — disse ela. Guardou-o na bolsa.²⁹³

280. [Ø]

281. se inclinou, solícito.

282. os dedos deixando rolar pela

283. dura.

284. tivemos uma discussão, foi isso. Ele era meu filho.

285. o vinho e o pão.

286. Sorriu compreensivo.

287. Às vezes também discuto com a minha velha. Não se importe não, madama, não se importe.

288. Ajudou-a

289. Quer que chame

290. Não, obrigada;

291. Pousou de leve a mão no

292. :

293. o isqueiro... ? murmurou ela.
E guardou-o na bolsa.

4.15 Venha ver o pôr do sol

História de terror, narrativa de vingança, alegoria do encontro entre um leitor e a literatura — conto mais popular e mais vezes publicado de Lygia Fagundes Telles, esse texto narra o último encontro entre uma jovem e seu antigo namorado. O cenário é um cemitério. Lá, o homem prende a mulher em uma catacumba, para que ela morra.

A primeira alteração presente no conto já foi tratada no capítulo referente à “intangível perfeição”, e diz respeito à retirada do adjetivo “longa” qualificando a “ladeira” que a protagonista sobe até chegar ao cemitério. Alterações semelhantes acontecem em diversos pontos do texto, retirando-se adjetivações que subjetivam um narrador tão objetivo quanto o do conto em questão. Isso se deve a tornar mais marcada a opção quanto ao tipo de representação narrativa que se pretende aqui, se do tipo *showing* ou *telling*, “separados pelo grau de presença do narrador no discurso enunciado: bastante esvanecida no caso do *showing*, correspondendo a uma representação de tipo dramatizado” (REIS; LOPES, 1987, p. 347.) Um exemplo disso é *48, que tem outras mudanças além da referida, mas de que trataremos apenas da desadjetivação.

48	<p>— Mas justamente porque não quero que você se arrisque é que me lembrei de te trazer aqui, meu anjo. Não existe lugar mais discreto para um casal se encontrar do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos gemeram melancólicos. — Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.</p>	<p>— Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prosseguiu ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos gemeram. — Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.</p>
----	---	--

Nesse caso, a retirada do adjetivo mostrou-se um ainda mais necessário recurso de adequação ao modo narrativo, não apenas por retirar a relativização adjetival, que, em *1, dizia respeito a uma qualidade dada à “ladeira” e que estaria mais afeita a uma sensação de Raquel, mas também por retirar uma qualificação, dada aos “portões”, dificilmente afeita a qualquer uma das personagens, pela escolha lexical, pela estranheza de usar-se “melancólicos” para designar o ranger dos “gonzos” — ou seja, sua manutenção seria um

recurso apenas ligado ao narrador, sem relação com alguma das personagens. Semelhantemente, em *109 temos agora apenas “um manto” sobre os ombros da imagem de Cristo, e não um “imponderável manto”.

Encaminhemo-nos à mudança *9:

9	<p>— Que lama! Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.</p>	<p>— Veja que lama. Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.</p>
---	---	--

A mudança da frase nominal exclamativa para a oração imperativa tem como consequência algo que vai se repetir ao longo do texto revisado, através de expedientes que alcançam o mesmo resultado: a construção de uma personagem Raquel mais autoritária, imperiosa, que busca a todo custo impor-se sobre Ricardo — no início, julgando-se detentora do poder; depois, tomando consciência de sua perda.

Em outra sequência, temos mudanças semelhantes e de outra natureza:

16 a 19	<p>Ela guardou as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. — Foi para me perguntar isso que você me fez vir aqui? Foi?</p>	<p>— Foi para falar sobre isso que você me fez subir até aqui? — perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. — Hem?!</p>
---------	---	---

A mudança na ação da mulher aponta para um desdém em relação ao ex-companheiro: se antes ela guardava as luvas na bolsa e tirava o cigarro, para depois dirigir ao homem a sua fala, agora isso se dá em concomitância, diminuindo sua atenção para com ele. Mais uma vez, aqui, o cuidado em relação ao corpo da personagem. Em vez de reclamar por ter “ido” ao lugar, reclama de ter “subido até” lá, numa expressão do esforço empreendido. Substituindo uma interrogação verbal, temos apenas uma interjeição — um conjunto de fatores que demonstram a tentativa de desapreço de Raquel para com Ricardo.

Além de “Raquel” e “Ricardo”, temos outro nome no conto, e que não está presente em sua primeira edição: “Maria Emília”.

Em *31, em meio a uma grande revisão num trecho, queremos atentar para algo específico, a retirada do vocábulo “palavra” com função expletiva, usada em outros contos do livro com o mesmo fim: “A janela”, “O moço do saxofone”, “Verde lagarto amarelo”. Em

“As pérolas”, sua ocorrência deu-se apenas na primeira edição, o que pode ser confirmado em *59 do aparato crítico desse conto. Vejamos sua ocorrência em “Venha ver o pôr do sol”— aqui, destacaremos apenas esse vocábulo, que aparece em um trecho que foi bastante alterado:

31	<p>— Ah, ah, ah... ver o pôr do sol... Não, palavra que não existe nada mais engraçado! Meu Deus, meu Deus, que ideia fabulosa! Implora um último encontro, me faz vir de longe, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...</p>	<p>— Ver o pôr do sol!... Ah, meu Deus... Fabuloso, fabuloso!... Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...</p>
----	---	--

Dentre as revisões feitas em “Venha ver o pôr do sol”, uma delas destaca-se por nos parecer um instante de diálogo da autora conosco leitores, um momento em que Ricardo, como um *alter ego* que se dirigisse a nós, diz a Raquel algo que pode ser tomado como uma máxima que não apenas dissesse do que está ocorrendo nesse conto em particular, mas dissesse do que seria, para Lygia Fagundes Telles, uma obra de arte ou um texto literário belo: aquele que não fosse impenetrável, e nem aquele que tivesse tudo às claras, mas uma obra/um texto que nos desse informações que fossem elas e suas sombras, informações ambíguas, cambiantes, como soem ser os contos de sua lavra.

62	<p>[Ø]</p>	<p>— Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da tarde, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade. Estou lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa. — Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre.</p>
----	------------	--

Aí, de modo indireto, a *autora* diz-nos para ficarmos atentos, pois nessa história as coisas não são apenas o que aparecem ser; há nelas as coisas e as sombras das coisas; os eventos e eles mesmos ressignificados — uma aura sêmica para além do imediato envolvendo o que há nesse mundo que nos é dado, como a aura de que somos revestidos no lusco-fusco.

*98 dá-nos não apenas uma linguagem mais enxuta, mas também uma isocronia, já citada anteriormente, ao dizermos das “características da contística” lygiana.

98 e 99	<p>O silêncio foi interrompido pelo grito áspero de um pássaro que rompeu de trás de m cipreste. Ela teve um ligeiro arrepião.</p> <p>— Esfriou. Vamos embora.</p>	<p>Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.</p> <p>— Esfriou, não? Vamos embora.</p>
---------	--	---

O título de “Venha ver o pôr do sol” remete aos eventos da história e ao evento de sua leitura, pois a morte engole Raquel, na catacumba, e também o leitor, de tal modo a narrativa é construída, tornando-o não apenas testemunha do que acontece com a mulher, mas seu companheiro na jornada. Assim, a isocronia acima ajuda na sedução do leitor, que, assim como Raquel, não pode ter sua atenção desviada, até o instante em que esteja, com ela, preso na catacumba. A manutenção da forma anterior, aliterativa e de evidente beleza poética, chama a atenção sobre si mesma, sobre sua beleza, o que é posto de lado por Lygia Fagundes Telles, que pretende uma beleza de outro tipo, quase inapreensível, oculta na sombra, para desferir o bote — *a fera na selva*⁸³.

[...] é possível [...] que sacrificemos determinadas páginas por nos parecerem demasiado belas, ou demasiado ressoantes. A perfeição, portanto, para nós, não corresponderá ao conceito ordinário do termo.(LINS, 1974, p. 61).

O verdadeiro escritor não se resigna a dizer as coisas com prudência, assegurando a ideia: também considera um jogo indigno e sem finalidade acumular palavras, inebriando-se com ela. Ambiciona, isto sim, erguer as frases à altura do texto que tenta exprimir; atingir um ponto em que se interpenetrem o texto e seu sentido. (LINS, 1974, p. 61).

Semelhantemente, e aqui não por se pretender manter a sedução do leitor, já preso com Raquel, em um outro trecho (*157) há também uma mudança que implica despoetizar a linguagem — o que é pertinente, pois, lembremo-nos, na revisão desse conto, a autora maximiza o distanciamento entre o narrador e a interioridade das personagens, evitando que esta o contamine; revisando o conto, ela busca tornar o narrador o mais objetivo possível:

⁸³ Aqui, a expressão que é título do célebre livro de Henry James (*The beast in the jungle*), publicado em 1903.

157 e 158	<p>— Por favor, Ricardo! Não insista mais, você está se excedendo, eu preciso ir, por favor, abre... — implorou ela torcendo desesperadamente o trinco. Tinha os olhos cheios de lágrimas. — Por favor, Ricardo, por favor... — Agarrou-se às grades, sacudiu-as.</p> <p>— Seu idiota! Idiota! Você sabe que eu detesto essas brincadeiras, não sabe? — gritou inclinando-se para examinar a fechadura.</p> <p>Na portinhola enferrujada, a fechadura nova em folha tinha um fulgor frio. Raquel imobilizou-se. Durante um breve instante vagou o olhar meio apalermado entre a fechadura luzidia e as grades ásperas, cobertas por uma crosta ferruginosa. Em seguida, lentamente ergueu o olhar inexpressivo até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Foi subindo o olhar. Encarou-o. Os olhos então se esbugalharam num espasmo. Estremeceu, apertando contra as grades a face cor de cal.</p> <p>— Não... não... — murmurou debilmente, amolecendo o corpo num desfalecimento.</p>	<p>— Chega, Ricardo! Você vai me pagar!... — gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. — Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! — exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando.</p> <p>— Não, não...</p>
-----------------	---	--

Acima, temos Raquel agora mais imperiosa mesmo estando presa, o que é mostrado, por exemplo, na inserção de “Chega” no lugar de “Por favor”. E também temos a mudança antes referida: se antes o narrador nos dizia que “a fechadura nova em folha tinha um fulgor frio”, agora ele nos diz que ele é uma “fechadura nova em folha” — confirmado que, nas revisões, a autora dá mais ênfase à precisão, ao ajuste, à objetividade (quando a narrativa assim o pede), do que a um provável efeito sonoro da linguagem. Essa característica está presente em toda sua obra da maturidade.

Venha ver o pôr do sol

Ela subiu sem pressa a tortuosa¹ ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil² era a única nota viva na quietude da tarde.

Ele a esperava encostado³ a uma árvore. Esguió e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos⁴ crescidos e desalinhados⁵, tinham um jeito jovial de⁶ estudante.

— Minha querida Raquel.⁷

Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.⁸

— Veja que lama.⁹ Só mesmo você inventaria um encontro num lugar destes. Que idéia, Ricardo, que idéia! Tive que descer do taxi lá longe, jamais ele chegaria aqui em cima.

Ele sorriu entre malicioso e ingênuo.¹⁰

— Jamais, não é? Pensei¹¹ que viesse¹² vestida esportivamente¹³ e agora me aparece nessa elegância me aparece nessa elegância.¹⁴ Quando você andava comigo, usava uns sapatos de sete-léguas¹⁵, lembra?

— Foi¹⁶ para falar¹⁷ sobre isso que você me fez subir até¹⁸ aqui? — perguntou ela, guardando as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. — Hem?!¹⁹

— Ah, Raquel... — ele²⁰ tomou-a pelo braço²¹.

— Você está uma coisa de linda. E fuma agora uns cigarrinhos pilantras, azul e dourado... Juro que eu tinha que ver uma vez toda essa beleza, sentir esse perfume.

Então fiz mal?²²

— Podia ter escolhido um outro lugar, não?

Abrandara a voz²³ E que é isso aí? Um cemitério?

1. a longa e tortuosa
2. A cantiga infantil, débil e monótona
3. negligentemente encostado
4. com seus cabelos
5. um pouco desalinhados
6. tinha o aspecto jovial de um
7. ...
8. Ela lançou-lhe um olhar incisivo, duro. Em seguida, olhou para os próprios sapatos.
9. Que lama!
10. [Ø]
11. — perguntou ele sorrindo entre malicioso e ingênuo. — Pensei
12. você viesse
13. mais esportivamente
14. ...
15. salto baixo
16. Ela guardou as luvas na bolsa. Tirou um cigarro. [§] — Foi
17. me perguntar
18. vir
19. Foi?
20. e ele
21. braço, rindo.
22. Você está uma beleza! Eu precisava mesmo rever toda essa beleza, sentir ainda uma vez esse perfume... E então?
23. Está bem, mas podia ter escolhido um outro lugar, não? — Suavizara o tom da voz.

Ele voltou-se para o velho muro arruinado. Indicou com o olhar o²⁴ portão de ferro, carcomido pela ferrugem.

— Cemitério²⁵ abandonado, meu anjo. Vivo e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo acrescentou, lançando um olhar às crianças rodando na sua ciranda.²⁶

Ela tragou lentamente. Soprou²⁷ a fumaça na cara do²⁸ companheiro.

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

Brandamente ele a tomou pela cintura.²⁹

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

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.³⁰

— Ver o pôr do sol!...Ah, meu Deus...Fabuloso, fabuloso!...Me implora um último encontro, me atormenta dias seguidos, me faz vir de longe para esta buraqueira,³¹ só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver o pôr do sol num cemitério...

Ele riu³² também, afetando encabulamento³³ como um menino pilhado em falta.

— Raquel minha querida, não faça assim comigo.³⁴ Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas³⁵ fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura...³⁶

— E você³⁷ acha que eu iria?

— Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei, se pudéssemos conversar um instante numa rua afastada... — disse ele, aproximando-se mais.³⁸ Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E aos poucos³⁹ inúmeras rugazinhas

24. Deteve o olhar no largo
25. É um cemitério
26. Até os fantasmas desapareceram, olhe só, nem as criancinhas têm medo — acrescentou indicando as crianças rodando na sua ciranda tranquila.
27. E soprou
28. lisa e franca
29. Tomando-a novamente pelo braço, ele impeliu-a com brandura em direção ao portão.
30. encarou-o, perplexa. Em seguida, vergando a cabeça para trás, abriu o sorriso numa risada.
31. Ah, ah, ah... ver o pôr do sol... Não, palavra que não existe nada mais engraçado! Meu Deus, meu Deus, que ideia fabulosa! Implora um último encontro, me faz vir de longe,
32. riu-se
33. meio encabulado
34. [Ø]
35. . Mas
36. uma verdadeira Medusa, cada fio do cabelo, uma cobrinha...
37. mesmo que não fosse assim, você
38. — Pois é, eu sei que não, você está sendo fidelíssima... [§] Calaram-se. Ele aproximou-se mais e encarou-a.
39. poucos, inúmeras

foram se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os⁴⁰ leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como apparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio.⁴¹ Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento.

— Você fez bem em vir.

— Quer dizer que o programa. E não podíamos tomar alguma coisa num bar?⁴²

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

— Mas eu pago.

— Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida.

Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver passeio mais decente, não concorda comigo? Até romântico.⁴³

Ela olhou em redor. Puxou o braço que ele apertava.⁴⁴

— Foi um risco enorme, Ricardo⁴⁵. Ele é ciumentíssimo. Está farto de saber⁴⁶ que tive meus casos. Se nos pilha juntos, então sim, quero ver se alguma das suas fabulosas idéias vai me consertar a vida.⁴⁷

— Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prossegui ele, abrindo o portão. Os velhos gonzos gemeram.⁴⁸ — Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.

— É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, por favor⁴⁹. E se vem⁵⁰ um enterro? Não suporto enterros.

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

40. Dois

41. mais profundas alongaram-se até os pômulos. Via-se agora que ele não era tão jovem como apparentava ser. A expressão madura e astuta não durou, no entanto, mais do que um segundo. Sorriu. E a tênue rede de rugas desapareceu sem deixar vestígios.

42. ... — começou ela com afetada resignação.

43. — Podíamos tomar um coquetel, eu sei que você adora coquetéis, mas estou sem dinheiro, meu anjo. Então escolhi este passeio a pé, um passeio decentíssimo. Tão romântico...

44. Ela lançou em redor um olhar furtivo. Puxou o braço que ele lhe apertava.

45. está entendendo?

46. sabe muito bem

47. está claro que verá imediatamente que você foi um deles. Então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas ideias me consertará a vida.

48. — Mas justamente porque não quero que você se arrisque é que me lembrei de te trazer aqui, meu anjo. Não existe lugar mais discreto para um casal se encontrar do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado — prossegui ele abrindo o portão. Os velhos gonzos gemeram melancólicos.

49. Ricardo

50. vier

braço, não tenha medo...⁵¹

O mato⁵² rasteiro dominava tudo. E, não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrando-se ávido pelos⁵³ rachões dos mármore, invadira alamedas de pedregulhos esverdinhados, como se quisesse com a sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. Foram⁵⁴ andando pela⁵⁵ longa alameda banhada de sol. Os passos⁵⁶ de ambos ressoavam sonoros⁵⁷ como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos. Amuada mas obediente,⁵⁸ ela se deixava conduzir como uma criança. Às vezes mostrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura com os pálidos medalhões de retratos esmaltados.⁵⁹

— É imenso, hem? E tão miserável, nunca vi um cemitério mais miserável, é deprimente — exclamou ela⁶⁰ atirando a ponta do cigarro na direção de um anjinho de cabeça decepada. — Vamos embora, Ricardo, chega.⁶¹

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

— Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre.⁶²

— Você⁶³ prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo⁶⁴.

— É, mas fiz mal. Pode ser muito⁶⁵ engraçado, mas não quero⁶⁶ me arriscar mais.

— Ele é tão rico assim?

— Riquíssimo⁶⁷. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente?

51. Ele suspirou desconsoladamente: [§] — Raquel, Raquel, quantas vezes preciso repetir a mesma coisa?! Há anos ninguém mais é enterrado aqui. Nem ossos há, está tudo acabado, vamos.
52. Entraram. Todo o vazio cemitério com suas cruzes enegrecidas, lajes arruinadas e canteiros agrestes, já zia no mais completo abandono. O mato
53. nos
54. morte. [§] Foram
55. vagarosamente pela
56. Na quietude profunda, os passos
57. claros e sonoros
58. [Ø]
59. Todas modestas, revelando remotamente a origem humilde dos mortos.
60. Enorme isto, hem? E tão desolado, tão miserável! — exclamou ela de repente,
61. [Ø]
62. [Ø]
63. Delicadamente ele beijou-lhe a mão. [§] — Você
64. pária
65. tudo
66. posso
67. Raquel teve um sorriso lento. [§] — Riquíssimo.

Vamos até o Oriente, meu caro⁶⁸...

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente escureceu, envelhecida. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram.⁶⁹

— Eu também te levei um dia para passear de barco, lembra?⁷⁰

Recostando a cabeça no ombro do homem, ela retardou o passo.⁷¹

— Sabe Ricardo, acho que você é mesmo tantã...⁷² Mas, apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele. Quando penso, não entendo até hoje como agüentei tanto, imagine, um ano!⁷³

— É que você tinha lido⁷⁴ A Dama das Camélias, ficou assim toda frágil⁷⁵, toda sentimental.⁷⁶ E agora? Que romance você está lendo agora?⁷⁷

— Nenhum — respondeu ela, franzindo os lábios. Deteve-se⁷⁸ para ler a inscrição de uma laje despedaçada: — A minha querida esposa, eternas saudades — leu em voz baixa. — Pois sim. Durou pouco essa eternidade.⁷⁹

Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido.⁸⁰ Mas é esse abandono na morte que faz o encanto disto.⁸¹ Não se encontra mais a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja⁸² — disse, apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda⁸³ — o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer.⁸⁴

Nem isso.

Ela aconchegou-se mais a ele. Bocejou.⁸⁵

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

68. [Ø]

69. Ele apertou os olhos mortiços. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em torno dos seus olhos e por um breve instante sua fisionomia, luminosa e lisa, ficou velada e envelhecida. Mas logo o sorriso singularmente cônscio espalhou-se pelo seu rosto. E as rugazinhas sumiram.

70. [Ø]

71. Ela riu. E recostou a cabeça no ombro do homem.

72. Ah! Ricardo, você é um tipo mesmo esquisito.

73. louco, minha Nossa Senhora!

74. acabado de ler

75. doente

76. ...

77. agora, hem?

78. lábios num sorriso frio. Acendeu um cigarro, detendo-se

79. Fez um muxoxo. ? Pois sim. Essa eternidade durou pouco.

80. Ele olhou ao redor. E apanhando um pedregulho, atirou-o num canteiro ressecado.

81. Mas o que me encanta neste lugar é justamente esse abandono na morte.

82. Veja aqui

83. em cuja laje havia uma larga fenda dentro da qual brotava a erva daninha

84. : não deixar lembranças, não deixar saudades, não deixar nem sequer o nome.

85. Ela bocejou, aconchegando-se mais a ele.

assim — Deu-lhe um rápido beijo na face. — Chega Ricardo, quero ir embora.⁸⁶

— Mais alguns passos⁸⁷...

— Mas este cemitério não acaba mais, já andamos quilômetros!⁸⁸ — Olhou para atrás. — Nunca andei tanto, Ricardo, vou⁸⁹ ficar exausta.

— A boa vida te deixou preguiçosa. Que feio⁹⁰ — lamentou⁹¹ ele, impelindo-a para frente. — Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr do sol. — Sabe⁹², Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar⁹³ nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por aí, de mãos dadas, fazendo tantos planos.⁹⁴ Agora as duas estão mortas.

— Sua prima também?

— Também. Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos...

Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas...Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus.⁹⁵

— Vocês se amavam?

— Ela me amou. Foi a única criatura que... — Fez um gesto.⁹⁶ — Enfim não tem importância.

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

— Eu gostei de você, Ricardo.

— E eu te amei. E te amo ainda. Percebe agora a diferença?⁹⁷

Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.⁹⁸

— Esfriou, não?⁹⁹ Vamos embora.

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

86. . Há tempos que não me divirto tanto. Só mesmo um tipo como você podia me proporcionar uma tarde tão divertida.

87. passos só

88. ...

89. ! Vou

90. Hem?

91. zombou

92. — E noutro tom, tomado-a pela cintura: — Sabe

93. Para

94. . E enquanto ficávamos os dois andando por aqui, de mãos dadas, lendo uma por uma todas essas inscrições.

95. os olhos extraordinariamente belos... — Fez uma pausa. — Eram parecidos com os seus. Parecidíssimos. No primeiro dia que te vi, lembrei-me de Maria Emilia. Penso agora que toda sua beleza residia apenas nos olhos.

96. , mas a única que... — Calou-se, emocionado. E fez um gesto evasivo.

97. [Ø]

98. O silêncio foi interrompido pelo grito áspero de um pássaro que rompeu de trás de m cipreste. Ela teve um ligeiro arrepião.

99. Esfriou.

Pararam diante de uma capelinha coberta¹⁰⁰ de alto a baixo por uma trepadeira selvagem¹⁰¹, que a envolia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par,¹⁰² A¹⁰³ luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas¹⁰⁴, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um¹⁰⁵ altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor¹⁰⁶ do tempo. Dois¹⁰⁷ vasos de desbotada opalina¹⁰⁸ ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombro do Cristo¹⁰⁹. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando¹¹⁰ acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba.

Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naqueles restos da capelinha.¹¹¹

— Que triste é isto, Ricardo.¹¹² Nunca mais você esteve aqui?¹¹³

Ele tocou na face da imagem recoberta de poeira. Sorriu melancólico.¹¹⁴

— Sei¹¹⁵ que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores¹¹⁶ nos vasos, velas¹¹⁷, sinais da¹¹⁸ minha dedicação, certo?¹¹⁹ Mas já disse que o que eu mais amo neste cemitério é precisamente esse abandono, esta solidão. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total.¹²⁰ Absoluta.

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

— E lá embaixo?

— Pois lá estão as gavetas. E, nas gavetas, minhas raízes. Pó, meu anjo, pó — murmurou ele¹²¹. Abriu¹²² a portinhola e desceu a escada. Aproximou-se de uma

- 100. carcomida, coberta
- 101. agreste
- 102. Ele abriu de par em par a estreita porta enegrecida.
- 103. [§] A
- 104. esverdinhadas e úmidas
- 105. estava armado um
- 106. indefinível cor
- 107. Sobre o altar, dois
- 108. de opalina de um azul desbotado
- 109. e que se agitavam de leve ao sopro da brisa como farrapos de um véu: era como se alguém tivesse colocado um imponderável manto sobre os ombros do Cristo.
- 110. que dava
- 111. encolhida como se receasse roçar naqueles restos de capelinha em ruínas.
- 112. Tudo tão abandonado!
- 113. aqui? — perguntou em voz baixa.
- 114. coberta por uma poeira idosa. Teve um sorriso melancólico:
- 115. Eu sei
- 116. e flores
- 117. e velas
- 118. inequívocos da
- 119. [Ø]
- 120. esta desolação, este abandono. As amarras com o outro mundo foram realmente cortadas e a morte isolou-se, total.
- 121. [Ø]
- 122. [§] E inesperadamente, ele abriu

gaveta no centro da parede, segurando firme na alça de bronze¹²³, como se fosse puxá-la.

— A cômoda de pedra. Não é grandiosa?

Detendo-se no topo da escada, ela inclinou-se mais¹²⁴ para ver melhor.

— Todas estas gavetas estão cheias?

— Cheias? Só¹²⁵ as que tem um¹²⁶ retrato e a inscrição, está vendo? Nesta está o retrato da minha mãe, aqui ficou minha mãe — prosseguiu ele, tocando com as pontas dos dedos num medalhão esmaltado, embutido no centro da gaveta.

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

— Vamos, Ricardo, vamos.

— Você¹²⁷ está com medo?

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

Ele não respondeu. Adiantara-se até um dos gavetões na parede oposta e acendeu um fósforo. Inclinou-se para o medalhão frouxamente¹²⁸ iluminado:

— A priminha Maria Emília¹²⁹. Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato. Duas¹³⁰ semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com uma fita azul e vejo se exibir, estou bonita? Estou bonita?... — Falava agora consigo mesmo, doce e gravemente.¹³¹ — Não¹³² é que fosse bonita, mas os olhos... Venha ver, Raquel, é impressionante como tinha olhos iguais aos seus.¹³³

Ela desceu a escada, encolhendo-se para não esbarrar em nada.¹³⁴

— Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando...¹³⁵

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

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

123. metal

124. [Ø]

125. ... — Sorriu, irônico. — Só

126. o

127. Ele lançou-lhe um breve olhar. Na penumbra seus dentes luziam num sorriso malicioso. [§]
— Você

128. oval frouxamente

129. [Ø]

130. Foi umas duas

131. Radiante, “estou bonita? Estou bonita?...” — Agora ele parecia falar consigo mesmo, grave e docemente.

132. Não, não

133. Extraordinário como esse olhar lembra o seu.

134. Na ponta dos pés.

135. não vejo quase nada...

— Mas estão tão desbotados, mal se vê que é uma moça... — Antes¹³⁶ da chama se apagar¹³⁷, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente.

— Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil oitocentos e falecida... — Deixou cair¹³⁸ o palito e ficou um instante imóvel — Mas¹³⁹ esta não podia ser sua namorada, morreu¹⁴⁰ há mais de cem anos! Seu menti...

Um baque metálico decepou-lhe¹⁴¹ a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada.¹⁴² No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso.¹⁴³

— Isto nunca foi o jazigo da sua família, seu mentiroso? Brincadeira mais cretina!¹⁴⁴ — exclamou ela, subindo rapidamente a escada. — Não tem graça nenhuma, ouviu?¹⁴⁵

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

— Ricardo, abre¹⁴⁶ isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou, torcendo o trinco.¹⁴⁷ — Detesto esse tipo¹⁴⁸ de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida!¹⁴⁹

— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem¹⁵⁰ uma frincha na porta. Depois, vai se afastando devagarinho,¹⁵¹ bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.

Ela sacudia a portinhola.

— Ricardo, chega, já disse!¹⁵² Chega! Abre imediatamente, imediatamente! — Sacudiu a portinhola com mais força ainda, agarrou-se a ela, dependurando-se por entre as grades. Ficou ofegante, os olhos cheios de lágrimas. Ensaiou um sorriso.¹⁵³ — Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo,

- 136. E antes
- 137. extinguir
- 138. A chama apagou-se. Deixou então cair
- 139. , pensativa — Mas
- 140. ! Morreu
- 141. e seco decepou-lhe
- 142. Ergueu o olhar perplexo para a escada.
- 143. Ele tinha seu habitual sorriso meio inocente, meio malicioso.
- 144. Que brincadeira mais boba!
- 145. Que brincadeira mais boba!
- 146. ! Abre
- 147. encolorizada
- 148. esta espécie
- 149. [Ø]
- 150. há
- 151. ... — murmurou ele seguindo delicadamente a argola da chave. — Depois se apagará devagarinho
- 152. ! Chega, está ouvindo?
- 153. - Baixou de repente o tom de voz, ensaiou um sorriso forçado.

vamos, abra...¹⁵⁴

Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos.¹⁵⁵
Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.

— Boa noite, Raquel.

— Chega¹⁵⁶, Ricardo! Você vai me pagar!... — gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. — Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! — exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esgalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando.

— Não, não...¹⁵⁷

Voltado ainda¹⁵⁸ para ela, ele chegou¹⁵⁹ até a porta e abriu¹⁶⁰ os braços. Foi¹⁶¹ puxando as duas folhas escancaradas.

— Boa noite, meu anjo.

Os lábios dela se pregavam um¹⁶² ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam¹⁶³ pesadamente numa¹⁶⁴ expressão embrutecida.

Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som¹⁶⁵ dos pedregulhos se entrechocando úmidos¹⁶⁶ sob seus¹⁶⁷ sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:¹⁶⁸

— Não!¹⁶⁹

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se¹⁷⁰ multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os¹⁷¹ uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra.¹⁷² Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora

154. abre, vamos...

155. os maxilares contraídos, os olhos apertados.

156. Por favor

157. Não insista mais, você está se excedendo, eu preciso ir, por favor, abre... — implorou ela torcendo desesperadamente o trinco. Tinha os olhos cheios de lágrimas. — Por favor, Ricardo, por favor... — Agarrou-se às grades, sacudiu-as. — Seu idiota! Idiota! Você sabe que eu detesto essas brincadeiras, não sabe? — gritou inclinando-se para examinar a fechadura. [§] Na portinhola enferrujada, a fechadura nova em folha tinha um fulgor frio. Raquel imobilizou-se. Durante um breve instante vagou o olhar meio apalermado entre a fechadura luzidia e as grades ásperas, cobertas por uma crosta ferruginosa. Em seguida, lentamente ergueu o olhar inexpressivo até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Foi subindo o olhar. Encarou-o. Os olhos então se esbugalharam num espasmo. Estremeceu, apertando contra as grades a face cor de cal. [§] — Não... não... — murmurou debilmente, amolecendo o corpo num desfalecimento.

158. sempre

159. chegara

160. . Abriu

161. E foi

162. obstinados um

163. redondos e secos rodavam

164. nas órbitas com uma

165. que se fez, pôde ouvir o som

166. como dentes

167. a sola dos seus

168. E um novo grito, mais dolorido e mais agudo, pareceu romper das profundezas da terra:

169. RICAAAARDO!...

170. repentinamente se

171. à medida que se afastava, os

172. cada vez mais remotos

qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.

4.16 Eu era mudo e só

Nesse conto, o narrador-protagonista fala-nos de seu casamento, da relação com a esposa “ideal”, cuja autoridade mostra-se nos detalhes do cotidiano. Um casamento de cartão-postal, que apenas serve para ser visto, admirado, sem a possibilidade de haver ali uma vida real.

3	— Você parece a Grace Kelly .	— Você parece um postal. O mais belo postal da coleção Azul e Rosa. Quando eu era menino, adorava colecionar postais.
---	--------------------------------------	--

Alguns pontos podem ser inferidos do excerto acima. O primeiro deles, a exclusão de “Grace Kelly”, ícone feminino à época da primeira edição do conto, bastante referida por sua beleza gélida, mas também por parecer gélida apenas na superfície — essa exclusão aponta mais uma vez para a busca, por parte da autora, de retirar marcas históricas que possam datar seus textos, como se ela não quisesse que eles fossem lidos como algo passado, mas atual. A inclusão do “menino” que “adorava colecionar postais” leva-nos à imagem do desejo da beleza ideal e, por isso, irreal. Os cartões-postais geralmente retratam paisagens perfeitas, mas que, se indo nós a uma visita ao lugar real, têm essa perfeição esvanecida no encontro com a realidade.

Em outra mudança, retira-se a marca de uma máquina fotográfica, que terminaria também por datar historicamente o texto, mesmo sendo essa marca ainda usada hoje em dia — retira-se ela, optando-se por algo mais genérico:

36	Contudo, o olhar é mais atento e mais preciso do que a pequena Kodak que ela comprou há alguns anos: [...].	Contudo, o olhar é mais preciso do que a máquina japonesa que comprou numa viagem: [...].
----	--	--

Também importa-nos a substituição de “comprou há anos” por “comprou numa viagem”, o que nos mostra que a personagem feminina, além de parecer viver num cartão-postal, procura trazer postais que ela mesma produz em suas andanças pelo mundo. Assim, ela vive e constrói cartões-postais.

Em *53, insere-se um adjetivo que já citamos anteriormente e é usado, geralmente, com um traço irônico. Exceção a isso é sua utilização por tia Pombinha, em “O jardim selvagem”, ao referir-se a Ed, que “deve dar um marido exemplar” (TELLES, 2009b, 109). Em “Helga”, ele aparece ironicamente, quando o narrador nos diz que ele, o “jovem Paul”, “foi tornar-se um cidadão exemplar” (TELLES, 2009b, p. 47).

53	Sabe tudo porque é perfeita e a esposa perfeita deve até, se possível, adivinhar o pensamento do marido.	Sabe tudo porque é exemplar e a esposa exemplar deve adivinhar.
----	---	--

Além de aparecer no excerto acima, substituindo “perfeita”, o adjetivo estará presente em mais duas ocasiões ao longo do texto, reiterando a fala irônica do narrador em relação a sua esposa. Aqui, duas ocasiões condensadoras do drama do protagonista:

Gisela, minha filha. Já sabia sorrir como a mãe sorria, de modo a acentuar a covinha da face esquerda. E já tinha a mesma mentalidade, uma pequenina burguesa preocupada com a aparência, “Papaizinho querido, não vá mais me buscar de jipe!”. A querida tolinha sendo preparada como a mãe fora preparada, o que vale é o mundo das aparências. As aparências. Virtuosas, sem dúvida, de moral suficientemente rija para não pensar sequer em trair o marido, e o inferno? De constituição suficientemente resistente para sobreviver a ele, pois a esposa *exemplar* deve morrer depois para poupar-lhe os dissabores [grifo nosso]. (TELLES, 2009b, 150).

Já estou há algumas horas sem fazer nada, alheado. E a esposa *exemplar* não deve deixar o homem com a mente assim em disponibilidade [grifo nosso]. (TELLES, 2009b, p. 152).

Se em outros contos os risos “cascateantes” foram suprimidos, aqui ele foi adicionado, referindo-se a Fernanda, a “mulher perfeita”, superior ao marido. Além da mudança do adjetivo, mudou-se também o substantivo: em vez de um sorriso, que é apenas uma ação, temos um riso, que é uma ação sonora:

104	Fernanda teve seu sorrisinho reticente.	Fernanda teve um risinho cascanteante, é especialista nesse tipo de riso.
-----	--	--

A autoridade da mulher, e sua frieza, faz-se presente também em outras mudanças:

233 e 234	— Será que você pode fechar a janela, meu bem? Esfriou, não?	— Será que você pode fechar a janela? — pede Fernanda. — Esfriou, já começou o inverno.
-----------	---	---

Além da retirada do tratamento afetuoso (“meu bem”), temos uma afirmação no lugar de uma frase interrogativa. Se antes a realidade seria dita pelos dois, agora é ela que a diz, ela quem a constrói, sendo o homem apenas uma personagem coadjuvante em sua história.

Eu era mudo e só

Sentou¹ na minha frente e pôs-se a ler um livro à luz do abajur. Já está preparada para dormir: o macio roupão azul sobre a camisola, a chinela de rosinhas azuis, o frouxo laçarote de fita prendendo os cabelos alourados, a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial.²

— Você parece um postal. O mais belo postal da coleção Azul e Rosa. Quando eu era menino, adorava colecionar postais.³

Ela sorriu e eu sorrio também ao vê-la consertar quase imperceptivelmente a posição das mãos.⁴ Agora o livro parece flutuar entre seus dedos tipo Gioconda. Acendo um cigarro.⁵ Tia Vicentina⁶ dizia sempre que eu era muito esquisito.⁷ “Ou esse seu filho é meio⁸ louco, mana, ou então...”⁹ Não tinha coragem de completar a frase, só ficava me olhando,¹⁰ sinceramente¹¹ preocupada com o meu destino.¹² Penso agora como ela ficaria espantada¹³ se me visse aqui nesta sala que mais parece a página de uma dessas revistas da arte de decorar, bem-vestido, bem barbeado¹⁴ e bem¹⁵ casado, solidamente casado com uma mulher divina-maravilhosa,¹⁶ quando borda, o trabalho parece sair das mãos de uma freira e quando cozinha!... Verlaine em sua boca é aquela pronúncia, a voz impostada, uma voz rara.¹⁷ E se tem filho então, tia Vicentina?¹⁸ A criança nasce¹⁹ uma dessas coisas, entende?²⁰ Tudo tão harmonioso, tão perfeito.²¹ “Que gênero de poesia a senhora prefere?”, perguntou o repórter à poetisa peituda e a poetisa peituda revirou os olhos, “O senhor sabe, existe a poesia realista e a poesia sublime. Eu prefiro a sublime!”. Pois aí está, Vicentina.²²

— Sublime.²³

1. Ela sentou-se
2. tem sobre a camisola um roupão azul, que deixa entrever a ponta da chinela de rosinhas azuis, e já prendeu os cabelos alourados com um frouxo laçarote de fita também azul. Tudo nela é frouxo, vago, imaterial.
3. a Grace Kelly.
4. Ela sorri. [§] — Ah, eu ideia... [§] Sorrio também. Que ideia, não é? Mas bem que ela deixou um resquício do suave sorriso no canto da boca, concertou [sic] ainda, quase imperceptivelmente, a posição das mãos.
5. tipo Gioconda. [§] Acendo um cigarro
6. Vicença
7. um tipo estranho.
8. [Ø]
9. então ele não presta mesmo”
10. [Ø]
11. concluía, sinceramente
12. fim.
13. surpreendida
14. [Ø]
15. [Ø]
16. excepcional. Sim, com uma mulher excepcional:
17. quando cozinha, a comida lhe sai uma delícia; quando borda, seu trabalho parece ter vindo das mãos de uma freira; se recita Verlaine, com que pronúncia o faz, com que voz!
18. Vicença?
19. lhe nasce
20. ?...
21. assim de bom gosto, harmonioso, perfeito.
22. [Ø]
23. No entanto, tia...

— Você falou,²⁴ meu bem? — perguntou²⁵ Fernanda sem desviar o olhar²⁶ do livro.

— Acho que gostaria de sair um pouco.²⁷

— Para ir aonde?

“Tomar um chope”, eu estive a ponto de²⁸ dizer. Mas a pergunta de Fernanda já tinha rasgado pelo²⁹ meio minha vontade.³⁰ A primeira pergunta de uma série tão sutil que quando eu chegasse à rua³¹ já não teria vontade de tomar chope, não teria vontade de³² fazer mais nada. Tudo estaria estragado e o melhor³³ ainda seria voltar.

Levanto-me sentindo seu olhar duplo pousar³⁴ em mim, olhar duplo é uma qualidade raríssima, pode ler e ver o que estou fazendo. Tem a expressão mansa, desligada.³⁵ Contudo, o olhar é mais preciso do que a máquina japonesa que comprou numa viagem:³⁶ “Veja”, disse,³⁷ mostrando a³⁸ fotografia, “até³⁹ a sombra da asa da borboleta⁴⁰ a objetiva⁴¹ pegou”. Esse olhar⁴² na minha nuca. Não consegue captar⁴³ minha expressão porque⁴⁴ estou de costas.

— E se não vê a sombra das minhas asas é⁴⁵ porque foram⁴⁶ cortadas.

— Que foi que você resmungou,⁴⁷ meu bem?

— Nada, nada. É um verso que me ocorreu,⁴⁸ um verso sobre asas.

Ela contraiu⁴⁹ as sobrancelhas.

— Engraçado, você não costuma pensar em voz alta.

Ela sabe⁵⁰ o que costumo e o que não costumo.⁵¹

Sabe⁵² tudo porque é exemplar e a esposa exemplar deve adivinhar.⁵³ Mordisco⁵⁴ o lábio devagarinho, bem devagarinho⁵⁵ até a dor ficar quase⁵⁶ insuportável.

Adivinhar meu pensamento. Sem dúvida ela chegaria um dia a esse estado de⁵⁷ perfeição. E nessa altura eu⁵⁸ estaria tão desfibrado, tão vil que haveria de chorar lágrimas de enterneциamento⁵⁹ quando a visse colocar na minha mão o copo d’água que pensei em ir buscar.

24. Que foi,

25. pergunta

26. a atenção

27. Fecho os olhos. [§]— Acho que gostaria de sair um pouco.

28. — eu quis

29. ao

30. vontade, como se rasga um trapo.

31. Se chegasse até a rua,

32. [Ø]

33. estragado, perdido. E o melhor

34. pousado

35. mim. Um olhar manso, completamente distraído.

36. mais atento e mais preciso do que a pequena Kodak que ela comprou há alguns anos:

37. [Ø]

38. uma

39. essa objetiva é tão minuciosa que até

40. mariposa

41. ela

42. Assim o olhar que sinto

43. E se ele não consegue devassar

44. expressão, é porque

45. asas, é

46. elas foram

47. disse,

48. Lembrei-me de um verso solto,

49. contraiu ligeiramente

50. Esmago no cinzeiro a brasa do cigarro. Ela sabe

51. não costumo fazer.

52. Ela sabe

53. perfeita e a esposa perfeita deve até, se possível, adivinhar o pensamento do marido.

54. Mordo

55. [Ø]

56. [Ø]

57. essa

58. altura, eu

59. gratidão

Abro a janela e sinto na cara⁶⁰ o ar gelado da noite. A lua, não, a lua já tinha sido quase tocada, talvez nesse instante mesmo em que a olhava algum abelhudo já rondava por lá.⁶¹ Solidão era solidão de estrela.⁶² “Sei que a solidão é dura às vezes⁶³ de aguentar”, disse Jacó⁶⁴ no dia que soube do meu casamento.⁶⁵ “Mas se é difícil carregar⁶⁶ a solidão, mais difícil ainda é carregar⁶⁷ uma companhia. A companhia resiste, a companhia tem uma saúde de ferro! Tudo pode acabar em redor e a companhia continua firme, pronta a virar qualquer coisa para não ir embora, mãe, irmã, enfermeira, amigo... Escolher para mulher aquela que seria nosso amigo se fosse homem, esse negócio então é o pior de todos. Abominável. Estremeço só em pensar nesse gênero de mulher que adora fazer a noitada com o marido. Querem beber e não sabem beber, logo ficam vulgares, desbocadas...” Enveredamos proseando por uma rua de bairro, Jacó e eu. As casas eram antigas e havia no ar um misterioso perfume de jardim. Eu ria das coisas que Jacó ia dizendo, mas meu coração estava inquieto. Quando passamos por um bar, ele me tomou pelo braço: “Vamos beber enquanto ainda podemos beber juntos”. Quase cheguei a me irritar, “Você não conhece a Fernanda. Ela é tão sensível, tão generosa, jamais pensará sequer em interferir na minha vida. E nem eu admitiria”. Ele ficou olhando para o copo de uísque.⁶⁸ “Mas está claro que ela não vai interferir, meu querubim. O processo será outro, conheço bem essas moças compreensivas,⁶⁹ ora se!...” O ambiente estava aconchegante, o uísque era bom, estava gostando tanto de rever Jacó com sua boina e o sobretudo antiquíssimo. Recém-casado com a mulher que amava. E então? Por que não estava feliz?⁷⁰ “Das duas, uma”, prosseguiu Jacó enchendo a boca de amendoins. “Ou a mulher fica aquele tipo de amigona e etcetera e tal ou fica de fora.”⁷¹

- 60. respiro de boca aberta
- 61. [Ø]
- 62. A solidão das estrelas. Há milênios lá permaneciam elas, sós, absolutamente sós na imensidão dos espaços.
- 63. às vezes dura
- 64. — disse-me Jacó
- 65. em que lhe anunciei meu noivado.
-
- 66. suportar
- 67. suportar
- 68. Estremeço só em pensar que alguma mulher poderá chegar ao requinte de me perguntar a que horas vou voltar para casa. Ou então por que não fiz a barba de manhã. Jacó e eu, naquela noite, vagávamos sem destino por uma rua qualquer. Havia no ar um misterioso perfume de jasmim, mas dentro da noite luminosa, meu coração pesava, sombrio e inquieto. Em dado momento, Jacó tomou-me pelo braço: “Vamos beber enquanto ainda podemos beber juntos.” [§] Irritei-me. “Você não conhece Fernanda e por isso fala assim. É uma criatura extraordinária, tão inteligente, tão compreensiva! Jamais pensará em interferir nas minhas amizades. E nem eu admitiria.” Ele sorriu. E só me respondeu quando já estávamos no bar.
- 69. utilíssimo, conheço bem essa manobra de mulher,
- 70. — Fez uma pausa para servir-se de uísque.
- 71. E prosseguiu: ? “Mulher compreensiva, não é? Das duas, uma: ou ela vai aderir à tua roda e ao teu gênero de vida ou então vai ficar de fora.

Se fica⁷² de fora, com a famosa sabedoria da serpente misturada à⁷³ inocência da pomba, dentro de um tempo mínimo conseguirá indispor a gente de tal modo com os amigos que quando menos se espera estaremos distantes deles⁷⁴ as vinte mil léguas submarinas. No outro caso, se fica a tal que seria nosso amigo se fosse homem, acabará gostando tanto dos nossos amigos, mas tanto que logo escolherá o melhor para se deitar. Quer dizer, ou vai nos trair ou chatear. Ou as duas coisas.”⁷⁵

— Esses cigarros devem estar velhos — disse Fernanda.

Volto-me devagar.⁷⁶ Ela abre as páginas do livro com uma pequena espátula de marfim.

— Que cigarros?

— Esses da caixa, meu bem. Não foi⁷⁷ por isso que você não fumou?

Abro o jornal. Mas que me importa o jornal? Queria outra coisa e olho em redor e não sei o que poderia ser.⁷⁸

— Fernanda, você se lembra do Jacó?

— Lembro, como não? Era simpático o Jacó.⁷⁹

— Era... Você fala como se ele tivesse morrido.

Ela sorriu entre complacente e irônica.⁸⁰

— Mas é como se tivesse morrido⁸¹ mesmo. Sumiu completamente, não?

— Completamente — respondeo.

E esconde a cara atrás do jornal⁸² porque nesse instante exato eu gostaria que ela estivesse morta. Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque⁸³ a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução⁸⁴ livrar-me dela assim. Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. E todos com uma pena enorme⁸⁵ de mim e eu também esfrangalhado de dor porque⁸⁶ jamais encontraria uma criatura⁸⁷ tão extraordinária, que me amasse tanto como ela me amou. Sofrimento total⁸⁸.

- 72. ficar
- 73. serpente, misturada com a não menos famosa
- 74. te indispor de tal maneira com teus amigos, que quando você menos esperar, eles estarão distantes da tua órbita
- 75. se topar teus amigos e seu gênero de vida, não querendo de modo algum, oh! jamais! cercear tua liberdade, se ficar aquele tipo assim da companheirona que participa de tudo, simpaticíssima, etc., etc., ela acabará gostando tanto dos teus amigos, mas tanto, que logo escolherá o melhor para dormir com ele. Quer dizer, ou vai te atormentar ou vai te trair. Ou as duas coisas juntas...
- 76. lentamente.
- 77. Pois não foi
- 78. Afundo na poltrona e desvio o olhar para o chão.
- 79. simpático, o Jacó... ? concedeu ela, entre complacente e irônica.
- 80. [Ø]
- 81. [Ø]
- 82. respondo. E cubro o rosto
- 83. desesperado, porque
- 84. maravilhoso
- 85. pena
- 86. com uma pena enorme de mim mesmo, porque
- 87. mulher
- 88. [Ø]

Mas quando viesse a noite e⁸⁹ eu abrisse a porta e não a encontrasse me esperando para o jantar, quando me visse só no escuro nesta⁹⁰ sala, então daria aquele⁹¹ grito que dei quando era menino e subi na⁹² montanha.

— Hoje você está cansado, não está?⁹³

Ergo o olhar até Fernanda. A mãe de⁹⁴ minha filha. Minha companheira há doze⁹⁵ anos, pronta para ir buscar aspirina se a dor é na cabeça, pronta para chamar o médico se a dor é no apêndice. Sou⁹⁶ um monstro.

— Cansado propriamente não. Sem ânimo.⁹⁷

— Já reparei que ultimamente⁹⁸ você anda esfregando muito⁹⁹ os olhos, acho que devia ir ao oculista.¹⁰⁰

Não podia mais esfregar os olhos. Era bom esconder os polegares dentro da mão e ficar esfregando os olhos com os nós dos dedos, mas se continuasse fazendo isso teria que ir ao oculista para explicar. Os menores movimentos tinham que ter uma explicação, nenhum gesto gratuito, inútil.¹⁰¹ Abri a televisão e a moça de peruca loura me avisou que eu perderia os dentes se não comprasse o dentífrico... Desliguei depressa.

Beba, coma, leia, vista — ah! Ah.¹⁰²

— Eu era mudo e só na rocha de granito.¹⁰³

Fernanda teve um risinho cascateante, é especialista nesse tipo de riso.¹⁰⁴

— Meu bem, quando eu era menina ouvi uma declamadora recitar isso numa festa em casa de uma tia velhinha, foi tão divertido. Ela gostava de recitar isso e aquela outra coisa ridícula, se a cólera que espuma!¹⁰⁵

Tão¹⁰⁶ fina, não? Tão exigente.¹⁰⁷ Poesia mesmo, só a de T. S. Eliot. Música,¹⁰⁸ só a de Bach, “Pronuncia-se *Barh*”, ensinou afetadamente ainda ontem para a Gisela.¹⁰⁹ Só lê literatura francesa, “Ih, o Robbe-Grillet, a Sarraute”... Como se tivesse há pouco tomado um café com eles na esquina.

— Ridículo por que, Fernanda? São poesias

- 89. noite, e
- 90. pudesse ficar só, só e no escuro, no meio desta
- 91. soltaria um
- 92. igual ao que soltei naquele dia, quando era menino e cheguei ao cume da
- 93. Você está sentindo alguma coisa?
- 94. da
- 95. quase dez
- 96. Sinto-me
- 97. Estou bem, Fernanda.
- 98. Ultimamente
- 99. tanto
- 100. que devia ir ao oculista, não?
- 101. Eis aí. os menores gestos deviam ser esclarecidos, justificados. Ela era atenta demais para deixar passar algum gesto gratuito ou inútil. Para entender os gestos inúteis.
- 102. [Ø]
- 103. “Eu era mudo e só na rocha de granito”...
- 104. seu sorrisinho reticente.
- 105. Hoje você está mesmo com a poesia. E que poesia!...
- 106. Retribuo-lhe o sorriso. Tão
- 107. intelectual.
- 108. Filosofia pura, só a de Kant. Música,
- 109. “pronuncia-se Barh, viu, meu bem?”

ótimas.¹¹⁰

— Ora, querido, não faça polêmica — murmurou ela inclinando a cabeça para o ombro.¹¹¹ Levantou a espátula: — Tinha me esquecido, imagine que Gisela teve distinção em inglês. Vai ganhar uma medalha.¹¹²

Gisela, minha filha. Já sabia¹¹³ sorrir como a mãe sorria, de modo¹¹⁴ a acentuar a¹¹⁵ covinha da face esquerda. E já tinha a mesma mentalidade, uma pequenina burguesa preocupada com a aparência, “Papaizinho querido, não vá mais me buscar de jipe!”.¹¹⁶ A querida tolinha sendo preparada como a mãe fora¹¹⁷ preparada, o que vale é o mundo das aparências. As aparências. Virtuosas, sem dúvida,¹¹⁸ de moral suficientemente rija para não¹¹⁹ pensar sequer em trair o marido, e o inferno? De constituição¹²⁰ suficientemente resistente para sobreviver a ele, pois a esposa exemplar¹²¹ deve morrer depois¹²² para poupar-lhe os dissabores.¹²³

Era o círculo eterno sem começo nem fim. Um dia Gisela¹²⁴ diria à mãe qual era o¹²⁵ escolhido. Fernanda¹²⁶ o convidaria para jantar conosco, exatamente como a mãe dela fizera¹²⁷ comigo. O arzinho de falsa distraída em pleno funcionamento na inaparente teia das perguntas, “Diz que prolonga a vida a gente amar o trabalho que faz. Você ama o seu?...” A perplexidade do moço diante de certas considerações tão ingênuas, a mesma perplexidade que um dia senti.¹²⁸ Depois, com o passar do tempo,¹²⁹ a metamorfose na maquinazinha social azeitada pelo¹³⁰ hábito de rir sem vontade, de chorar sem vontade, de falar sem vontade,¹³¹ de fazer amor¹³² sem vontade... O homem adaptável, ideal.¹³³ Quanto mais for se apoltronando, mais há de convir aos outros, tão cômodo, tão portátil. Comunicação total,¹³⁴ mimetismo: entra numa sala azul fica azul, numa vermelha, vermelho.¹³⁵ Um dia se olha¹³⁶ no espelho,

- 110. [Ø]
- 111. [Ø]
- 112. Gisela teve distinção em inglês, imagine! ? exclamou Fernanda erguendo a espátula.
- 113. sabia tocar Chopin e já sabia
- 114. de maneira
- 115. mais a
- 116. [Ø]
- 117. Fernanda preparava a menina como fora também
- 118. [Ø]
- 119. jamais
- 120. o marido; de constituição
- 121. perfeita
- 122. depois do companheiro
- 123. dissabores de seu enterro.
- 124. Um dia, Gisela
- 125. seu
- 126. E Fernanda
- 127. já fizera
- 128. E durante o jantar, com aquele arzinho de falsa distraída, começaria com suas perguntas que nem eram bem perguntas, todas tão inocentes, mas tão inocentes, que o rapaz sorria consigo mesmo, perplexo diante de tamanha ingenuidade. Exatamente como eu um dia também sorri.
- 129. dos dias,
- 130. insensivelmente, o moço iria se transformando numa maquinazinha social, extraordinariamente aperfeiçoada pelo hábito:
- 131. de falar sem vontade, de chorar sem vontade,
- 132. amar
- 133. Ficaria o homem ideal, porque convém a todos.
- 134. E quanto mais fosse perdendo seu eu, mais brilharia na sociedade com seu precioso poder de
- 135. se entra numa sala azul, ele fica azul, se entra numa sala vermelha, fica vermelho... O homem adaptável. Tão cômodo, tão fácil...
- 136. Um dia, afinal, ele se olharia

de que cor sou eu?¹³⁷ Tarde demais para sair porta afora. E desejando, covarde e miseravelmente desejando que ela se volte de repente para confessar, “Tenho um amante”.¹³⁸ Ou então que,¹³⁹ em vez¹⁴⁰ de enfiar a espátula no livro, enterre-a até o cabo no coração.

— Cris passou ontem lá na loja —¹⁴¹ disse ela. —¹⁴² Telefonou, você não estava.¹⁴³ Parecia preocupado, não concordou¹⁴⁴ com sua compra de tratores.

— E o que¹⁴⁵ aquele filho de uma cadela entende de trator?¹⁴⁶

— Manuel!¹⁴⁷

— Desculpe, Fernanda, escapou.¹⁴⁸ Mas é que nunca ele entendeu de tratores, fica falando sem entender do assunto.

E eu? Eu entendo?¹⁴⁹ Penso no senador.¹⁵⁰ Quanto tempo levei para entender¹⁵¹ aquele seu sorriso, quanto¹⁵² tempo.¹⁵³ Estávamos os dois frente a frente, meu futuro sogro e eu. Ele brincava com a corrente¹⁵⁴ do relógio e me olhava disfarçadamente, também tinha esse tipo de olhar duplo.¹⁵⁵ “Se minha filha decidiu,¹⁵⁶ então já está decidido. Apenas o senhor ainda não me disse o que gostaria de fazer.” Procurei encará-lo.¹⁵⁷ O que eu gostaria de fazer?¹⁵⁸ Voltei-me para Fernanda que se sentara ao piano e cantarolava baixinho uma balada inglesa, uma¹⁵⁹ balada muito antiga que¹⁶⁰ contava a história de uma princesa¹⁶¹ que morreu de amor e foi¹⁶² enterrada num vale, “*and now she lays in the valley*”...¹⁶³ O senador brincava ainda com a corrente:¹⁶⁴ “Sei que o senhor é jornalista, mas está visto¹⁶⁵ que depois do casamento vai¹⁶⁶ ter que se ocupar com outra coisa,¹⁶⁷ Fernanda vai¹⁶⁸ querer ter o mesmo nível de vida que tem agora.¹⁶⁹ Desde que deixei a política, vou de vento em polpa no meu negócio.¹⁷⁰ Queria convidá-lo para ser¹⁷¹ meu sócio. Que tal?”¹⁷² Fiquei olhando para sua corrente de ouro.¹⁷³ “Mas, senador,¹⁷⁴ acontece que não

137. eu era?! E ficaria também assim como eu defronte da mulher.
 138. confessar: “Tenho um amante.”
 139. que então
 140. ao invés
 141. ,
 142. [Ø]
 143. [Ø]
 144. Não concordou nada
 145. o que é que
 146. ?!
 147. Filipe!
 148. ...
 149. Acendo furiosamente um cigarro. E por acaso eu entendo? E eu entendo?
 150. Major.
 151. chegar a compreender
 152. sorriso. Quanto
 153. !
 154. pesada corrente
 155. meio maliciosamente através dos grossos vidros dos óculos.
 156. Desde que minha filha está de acordo,
 157. Encarei-o.
 158. de fazer. Realmente, realmente?...
 159. balada inglesa. Era uma
 160. antiga, que
 161. romântica princesa, uma casata donzela
 162. que foi
 163. “and now she lays in the valley...”
 164. O Major pigarreou discretamente:
 165. claro
 166. casamento, vai
 167. mais alguma coisa, o senhor comprehende,
 168. há de
 169. ...
 170. [Ø]
 171. Pensei então em fazê-lo
 172. [Ø]
 173. Baixei a cabeça, constrangido.
 174. Mas major,

entendo nada de máquinas agrícolas!” Ele levantou-se para se servir de conhaque.¹⁷⁵ E teve¹⁷⁶ aquele sorriso especialíssimo, cujo sentido não consegui alcançar. “Entre para a firma, meu jovem,¹⁷⁷ entre para a firma e vai entender rápido.”¹⁷⁸ Aceitei o conhaque. “O senhor me desculpe a franqueza, senador, mas o caso é que detesto máquinas...” Ele agora examinava a garrafa que tinha um rótulo pomposo, mas com o olhar sobressalente me observava.¹⁷⁹ “Não importa, jovem. Vai entender e vai até gostar, questão de tempo.”¹⁸⁰ Baixei a cabeça, confundido.¹⁸¹ Questão de tempo?¹⁸² Tive então uma vontade absurda de me levantar e ir embora, sumir para sempre, sumir. Largar ali na sala o senador¹⁸³ com suas máquinas, Fernanda com suas baladas, adeus, minha noiva, adeus!¹⁸⁴ Tão forte a vontade de fugir que¹⁸⁵ cheguei a agarrar os braços da poltrona para me levantar de um salto.¹⁸⁶ A música, o conhaque, o pai e a filha, tudo, tudo era da melhor qualidade, impossível mesmo encontrar lá fora uma cena igual, uma gente igual. Mas gente para ser vista e admirada do lado de fora, através da vidraça. Acho que cheguei mesmo a me levantar. Dei uma volta em torno da mesa, olhei para o senador, para Fernanda, para o gato siamês enrodilhado na almofada.¹⁸⁷ Fiquei. Fui relaxando os músculos, sentei-me de novo, bebi mais um pouco¹⁸⁸ e fiquei. Fernanda cantava¹⁸⁹ e a balada me pareceu¹⁹⁰ desesperadamente triste com sua princesa enterrada num vale solitário, onde cresciam flores silvestres. Alguma¹⁹¹ coisa também parecia ter morrido em¹⁹² mim, “*and now she lays in the valley where the wild flowers nod*”...

— Quer ouvir música?¹⁹³ — Fernanda perguntou,¹⁹⁴ baixando o livro. — Gisela trouxe discos novos.¹⁹⁵

Já¹⁹⁶ estou há algumas horas sem fazer nada,¹⁹⁷ alheado. E a esposa exemplar¹⁹⁸ não deve deixar o

- 175. Ele encarou-me.
- 176. teve nesse momento
- 177. jovem amigo,
- 178. acabará se esquecendo de que não entende de máquinas.
- 179. [Ø]
- 180. Vai se esquecer também, meu caro, vai se esquecer até de que detesta esse gênero de negócio. Questão de tempo...” arrematou sorrindo sempre.
- 181. Fiquei mudo, a olhar a corrente de ouro que ele rodava entre os dedos. Questão de tempo.
- 182. ?... E sem saber por que, um vago e obscuro pressentimento baixou como uma nuvem sobre minha cabeça.
- 183. Major
- 184. adeus! Sem dúvida, era uma linda cena aquela do pai tão distinto ouvindo sua filha distintíssima cantando ao piano, cena ideal, sim, mas para ser vista do lado de fora.
- 185. fugir, que
- 186. erguer e sair de um jacto.
- 187. [Ø]
- 188. [Ø]
- 189. cantava, cantava,
- 190. pareceu-me
- 191. Naquele momento exato, alguma
- 192. dentro de
- 193. Quer que eu ligue a vitrola, Filipe? Quem sabe você quer ouvir um pouco de música...
- 194. Sugeriu Fernanda
- 195. [Ø]
- 196. Faço que não com a cabeça. Já
- 197. há muito tempo assim
- 198. perfeita

homem com a mente assim em¹⁹⁹ disponibilidade.

— Agora não, depois.²⁰⁰

Abro uma revista. Ela então inclinou a cabeça²⁰¹ sob o halo redondo do abajur²⁰² e recomeçou a ler.²⁰³ Que quadro! Se tivesse²⁰⁴ um grande cão sentado aos pés dela, um são-bernardo, por exemplo, a cena então ficaria perfeita.²⁰⁵ Mas mesmo sem o cachorro peludo²⁰⁶ o quadro estão tão bem-composto que não resisto de olhos abertos. Guardo²⁰⁷ o postal no bolso. Fernanda ficou impressa num postal, pronto, posso sair²⁰⁸ de cabeça descoberta e sem direção, ninguém me perguntou para onde vou nem a que horas devo voltar e se não quero um pulôver — ah!²⁰⁹ maravilha, maravilha.²¹⁰ Não precisou ter amantes, não precisou morrer, não precisou acontecer nada de desagradável, de chocante, de repente tudo se immobilizou e virou uma superfície colorida e brilhante, para sempre um postal, um belíssimo postal que superou todos os que já vi em matéria de perfeição.²¹¹ Posso levá-lo comigo, mas²¹² como postal²¹³ não faz perguntas não preciso dizer por que vou indo delirante rumo²¹⁴ ao cais. Já vislumbro o navio²¹⁵ em meio da cerração e a água mansa batendo no casco e o cheiro de mar. O cheiro de mar.²¹⁶ O apito subindo pesadamente com a âncora, depressa, depressa que a escada ainda me espera!²¹⁷ Subo levíssimo.²¹⁸ Vai para Sumatra? Vai para Hong-Kong? O navio avança e um²¹⁹ claro mar de estrelas vai-se desdobrando sobre minha cabeça. Senta-se ao²²⁰ meu lado um companheiro de viagem. Não o distingo bem no escuro²²¹ e isso nos faz mais livres ainda, dois²²² passageiros sem bagagem e sem feições. Tiro o postal do bolso: “Esta era minha mulher. Esta era minha casa”.²²³ O homem aproxima a brasa do cigarro da mancha azul e rosada que é²²⁴ Fernanda. “Ela morreu?”,²²⁵ pergunta ele. “Não, não morreu. Uma noite ela virou este cartão. Tinha ainda

- 199. em tal
- 200. [Ø]
- 201. fronte serena
- 202. [Ø]
- 203. a leitura. Que harmonia!
- 204. houvesse
- 205. ideal
- 206. são-bernardo,
- 207. composto, que parece um desses cartões-postais muito antigos, onde havia sempre uma moça de frouxas roupagens azuis, lendo à pálida luz de um abajur. [§] Fecho a revista. Fecho os olhos. E guardo
- 208. postal. Saio para a rua
- 209. direção. E ela não perguntou para onde eu ia, a que horas havia de voltar, não me perguntou nada porque agora ela é uma simples figura de cartão-postal. Ah!
- 210. !
- 211. desagradável porque tudo se resolveu com fabulosa simplicidade. A solução maravilhosa! Ela virou cartão-postal, um belíssimo cartão colorido.
- 212. E
- 213. cartão-postal
- 214. perguntas, ninguém quer saber por que me dirijo
- 215. os navios, emergindo como fantasmas
- 216. cerração.
- 217. Um apito rompe o silêncio. Seu som tem a gravidade de um adeus.
- 218. Apesso-me leve, levíssimo agora que já me libertei da âncora, passageiro sem bagagem, no tombadilho de um cargueiro.
- 219. avança pela noite adentro. Um
- 220. a
- 221. distingo bem seu rosto
- 222. ainda: somos dois
- 223. Este era meu lar.”
- 224. do cachimbo do rosto de
- 225. —

uma menininha, um cachorro, um piano, tinha muitas coisas mais. Viraram este cartão.”²²⁶ O homem não faz comentários. Guardo²²⁷ o postal²²⁸ no bolso. Posso também rasgá-lo em pedacinhos e atirá-lo no mar, não importa, é só um cartão e eu sou apenas um vagabundo debaixo das estrelas.²²⁹ Oh, prisioneiros²³⁰ dos cartões-postais de todo o mundo, venham²³¹ ouvir comigo a música do vento! Nada é tão livre como o vento no mar!²³²

— Será que você pode fechar a janela? — pede Fernanda. —²³³ Esfriou, já começou o inverno.²³⁴

Abro os olhos.²³⁵ Eu também estou dentro do postal. Devo estar envelhecendo para começar a soma das compensações.²³⁶ Mas a alegria simples²³⁷ de sair em silêncio para visitar um amigo. De amar ou deixar de amar sem nenhum medo, nunca mais o medo de empobrecer, de me perder, já estou perdido!²³⁸ Poderei tomar um trem ou cortar os pulsos sem nenhuma explicação?²³⁹

Através do vidro²⁴⁰ as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina.

- 226. “Não” — responde baixinho.
— “Não morreu. Uma noite, saí de casa e não voltei nunca mais.”
- 227. comentários e eu guardo
- 228. cartão
- 229. ao mar. Porque agora sou apenas um vagabundo sob as estrelas.
- 230. Oh prisioneiros
- 231. vinde
- 232. mar! Vinde todos ouvir comigo a música do vento!
- 233. janela, meu bem?
- 234. Esfriou, não?
- 235. olhos. Levanto-me e me dirijo para a janela.
- 236. Não nego que isto me traz algumas pequeninas compensações.
- 237. nunca terei a alegria
- 238. Ou, simplesmente, de vagar pelas ruas.
- 239. Poderei, ao menos, cortar os pulsos sem dar nenhuma explicação? Nenhuma explicação?
- 240. do vidro — do vidro ou das lágrimas? —

4.17 As pérolas

Neste conto, o narrador diz-nos da mente de um homem ciumento que vê a esposa preparar-se para uma festa da qual ele não poderá participar; enquanto observa-a, pensa no fato de que um outro homem, que já foi interessado nela, também estará na festa.

Por conta disso, em vez da supressão, por diversas vezes optou a autora, na revisão desse conto, pelo acréscimo, para tornar ainda mais saturado o pensamento agônico da personagem; e pela economia nos trechos em que o narrador trata do ambiente. Assim, temos a tendência a dois movimentos: contenção quando a voz é apenas do narrador; encharcamento quando à narração se junta o pensamento do protagonista — apenas uma tendência, e não uma regra absoluta, pois em alguns trechos isso não se confirma.

Tender a essa dupla ocorrência também se relaciona à questão temporal, resultando em uma narrativa de tríplice natureza: ora simultânea, ao termos a voz do narrador tratando dos fatos presentes; ora ulterior, quando se soma a essa voz o pensamento do protagonista, vindo à tona fatos de sua memória; ora anterior, mas não de uma antecipação ordinária dos fatos, e sim da suposição deles, o que dá o tom dramático da narrativa, centrada num homem que sofre por eventos que talvez sequer venham a acontecer.

Na primeira edição, já no início do conto, um trecho explicitava o drama — na revisão, ele foi retirado, havendo, da parte do narrador, apenas a referência ao fato de o homem pressentir os acontecimentos, o drama condensando-se na indagação:

4	O marido não pôde evitar que a ideia dos próximos acontecimentos se apresentasse, por antecipação, a seu espírito. Que iria acontecer?	
---	---	--

De *29 a *32, temos exemplos do que falamos acima, em relação ao enxugamento e encharcamento:

29 a 32	Tomás contraiu dolorosamente a boca: “Não quero nada, isto é, quero viver. Apenas viver, minha querida, viver...” Com um movimento brando, ele ajeitou a cabeça no espaldar da poltrona. Parecia simples, não? Apenas viver. Esfregou a face na almofada	“Não quero nada, isto é, quero viver. Apenas viver, minha querida, viver...” Com um movimento brando, ele ajeitou a cabeça no espaldar da poltrona. Parecia simples, não? Apenas viver. Esfregou a face na almofada
---------	---	---

	<p>ajeitar a cabeça no espaldar da poltrona. Parecia simples, não? Apenas viver. Viver, respirar, andar, sorrir... Tudo assim tão natural, tão fácil, não é mesmo? Relaxou os músculos. Uma ligeira vertigem turvou-lhe a visão. [...].</p>	<p>de crochê. Relaxou os músculos. Uma ligeira vertigem turvou-lhe a visão. [...].</p>
--	---	--

Das ocorrências acima, *29 e *30 corroboram o que dissemos sobre ser concisa a voz do narrador quando nos dá o pensamento do protagonista a respeito dos eventos. Em *31, como uma exceção, há uma concisão ao dizer o narrador sobre a interioridade da personagem. E em *32, temos o acréscimo de um período que nos parece a construção de um ato físico denotativo de um estado de alma que se assemelha ao gestual infantil de encostar ou esfregar o rosto no travesseiro, na almofada ou em outra superfície, numa tentativa de segurança ou de auto-ocultamento, numa situação de perigo ou de vergonha.

A sequência abaixo, colocamo-la aqui não apenas por conta das ocorrências apresentadas no cotejo da edição crítica, mas por alterações que ocorreram nas edições intermediárias.

38 e 39	<p>— Pensando em coisas tristes? — Não, até que não... — disse ele num tom neutro. E sorriu. Seria triste pensar, por exemplo, que enquanto ele ia apodrecer na terra ela caminharia ao sol com outro?</p>	<p>— Pensando em coisas tristes? — Não, até que não... — respondeu ele. Seria triste pensar, por exemplo, que enquanto ele ia apodrecer na terra ela caminharia ao sol de mãos dadas com outro?</p>
---------	--	--

*38 nos dá uma supressão; *39, por sua vez, dá-nos um acréscimo. No primeiro, temos o narrador tratando de uma ação do protagonista; no segundo, temos o pensamento do protagonista, sua imaginação, que, em sua antecipação dos possíveis acontecimentos, aumenta a proximidade entre Lavínia e o outro homem, que, até a publicação do conto em *Histórias escolhidas* (1961), chamava-se Rogério, e a partir da publicação em *Antes do baile verde* (1970) passa a ser designado por Roberto.

Considerando-se a antropônima, os nomes têm significados que trazem alguma semelhança, pois ambos são dignos de admiração e apontam para a vitória: “Rogério” significa “famoso com a lança” ou “lança gloriosa”; “Roberto”, “fama brilhante” ou

“brilhante na glória”⁸⁴. Talvez a opção por “Roberto” deva-se ao fato de a união entre ele e Lavínia ser ainda algo apenas sugerido, o que tem mais a ver com “fama” do que com “lança”, que implicaria a concretude de um ato.

Quanto à ocorrência intermediária a que aludimos acima, temos que, na primeira edição de *ABV*, logo após o excerto da tabela acima, há a inclusão da interjeição “Hem?...”, que, nas edições seguintes, até a edição pela Nova Fronteira, torna-se “Hein?...” — o trecho só voltará a ser escrito sem interjeição a partir da publicação pela Rocco, em 1999. Note-se que, quando da publicação do conto em *Histórias escolhidas*, ela ainda não havia sido incluída.

Em *55, o narrador deixa de adjetivar a personagem, contribuindo mais uma vez para a economia:

55	<p>Ao contrário, tudo me parece tão simples... — Fez uma pausa. Pelos seus olhos extraordinariamente lúcidos, passou um clarão metálico.</p>	<p>Ao contrário, tudo me parece tão simples!</p>
----	---	---

Do excerto abaixo, bastante modificado, como se poderá ver no aparato crítico, destacaremos apenas duas mudanças; uma delas, *64, ocorrida após a publicação do conto em *Histórias escolhidas*:

64 e 68	<p>Era verdade, ela preferia ficar, ela ainda o amava. Rogério ainda não passava de uma nebulosa imprecisa, e que só seus olhos assinalaram à distância. No entanto, os acontecimentos se precipitaram com uma rapidez de loucura, com uma força de pedra que dormiu milênios e de repente estoura avalanche. Dentro de algumas horas, na aparente imobilidade de uma varanda... E por incrível que parecesse, ainda estava em suas mãos impedir. Crispou-as ferozmente dentro dos bolsos do roupão.</p>	<p>Era verdade, ela preferia ficar, ela ainda o amava. Um amor meio esgarçado, sem alegria. Mas ainda amor. Roberto não passava de uma nebulosa imprecisa e que só seus olhos assinalaram a distância. No entanto, dentro de algumas horas, na aparente candura de uma varanda... Os acontecimentos se precipitando com uma rapidez de loucura, força de pedra que dormiu milênios e de repente estoura na avalanche. E estava em suas mãos impedir. Crispou-as dentro do bolso do roupão.</p>
---------------	---	---

⁸⁴ Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/roberto/>>. Acesso em: 24 Fev.2013.

Provoca-nos bastante incerteza a retirada do acento grave em *64: com ele, temos que apenas uma pessoa consegue ver o homem (Rogério); sem ele, que apenas uma pessoa tem a real medida da localização dele (Roberto). No entanto, seja uma ou outra opção, a construção parece-nos problematicamente ambígua, por não deixar claro se “seus olhos” referem-se aos de Tomás ou aos de Lavínia.

Já a outra revisão (*68), vemos como um ganho para a narrativa; uma ocorrência que novamente nos dá a interioridade da personagem através de seu gestual, concorrendo para isso uma pequena mudança, concernente ao tipo de roupão da personagem: antes, Tomás usava um roupão com bolsos laterais; agora, com um bolso frontal. Essa alteração no “corte da roupa” faz com que a personagem, em vez de ter as mãos uma de cada lado do corpo, o que lhe daria alguma altivez, coloque-as na frente, juntas, como se as guardando (elas) e guardando-se (ele) no regaço, num sutil sinal de fragilidade, desproteção. Isso demonstra a atenção para o detalhe e para a construção da situação-ambiente a que tanto se referem os estudiosos da obra de Lygia Fagundes Telles.

Uma outra mudança referente à importância do corpo da personagem — que é coautor da história, junto com os objetos de cena, a ambência atmosférica e o que possa fazer parte do arcabouço físico do enredo — dá-nos não um narrador dizendo da interioridade da personagem, mas ela mesma dizendo sobre isso através de uma ação. Também aqui destacaremos apenas o trecho aludido:

220	<p>Sim, tudo ia acontecer como ele previra, tudo ia se desenrolar com a naturalidade do inevitável, mas alguma coisa ele conseguira modificar, alguma coisa ele subtraíra da cena e agora estava ali, na sua mão. Um acessório, um mesquinho acessório, e no entanto, indispensável para completar o quadro. Sentiu-se extraordinariamente forte.</p>	<p>Tudo ia acontecer como ele previra, tudo ia se desenrolar com a naturalidade do inevitável, mas alguma coisa ele conseguira modificar, alguma coisa ele subtraíra da cena e agora estava ali na sua mão: um acessório, um mesquinho acessório, mas indispensável para completar o quadro. Tinha a varanda, tinha Chopin, tinha o luar, mas faltavam as pérolas. Levantou a cabeça.</p>
-----	--	--

Logo abaixo, temos o último trecho revisado, e mais uma vez destacaremos apenas o que comentaremos:

246	<p>— Que foi, Tomás? — perguntou ela retrocedendo rápida até a janela. — Que foi?</p> <p>— Nada, querida. É que achei seu colar de pérolas. Tome — disse com simplicidade, estendendo o braço. E deixou que o fio lhe escorresse por entre os dedos.</p>	<p>— Que foi, Tomás? Que foi?</p> <p>— Achei seu colar de pérolas. Tome — disse, estendendo o braço. Deixou que o fio lhe escorresse por entre os dedos.</p>
-----	---	---

O trecho revisado acentua o impacto do desfecho. Na fala da mulher, é retirado o verbo *descendi* que divide sua fala. Na fala do homem, há mais intervenções: ele já trata do colar de pérolas; o verbo *descendi* não é qualificado e também não tem a complementação referindo-se ao estender do braço. E por fim, a maior contribuição dentre as revisões do desfecho: a retirada da conjunção “e” no início do último período, finalizando de modo conciso um conto tão cheio de elucubrações, pelo fato de o narrador ater-se à mente do protagonista.

O final mais curto, sem o “e”, torna-se simbólico, por parecer representar o estado da personagem, como se, à concisão da linguagem, estivesse ligada a concisão no pensamento de Tomás, que não mais se perderia em suas conjecturas, mas se renderia à realidade, ao palpável, à concretude dos acontecimentos, ao que lhe parece irremediável.

As pérolas

Demoradamente ele¹ a examinava pelo espelho. “Está mais magra, pensou. Mas² está mais bonita.” Quando a visse, Roberto também pensaria omesmo:³ “Está mais bonita assim”.

Que iria acontecer?⁴ Tomás desviou o olhar para o chão.⁵ Pressentia a cena e com que nitidez:⁶ com naturalidade Roberto a levaria⁷ para a varanda e ambos se debruçariam no gradil. De dentro da casa iluminada, os sons do piano.⁸ E ali fora, no terraço deserto,⁹ os dois muito juntos¹⁰ se deixariam ficar olhando a noite. Conversariam?¹¹ Claro que sim,¹² mas só nos primeiros momentos. Logo atingiriam aquele estado em que as palavras são demais. Quietos e tensos, mas calados na sombra.¹³ Por quanto tempo? Impossível dizer, mas o certo¹⁴ é que ficariam sozinhos uma parte da festa, apoiados no gradil¹⁵ dentro da noite escura. Só os dois,¹⁶ lado a lado, em silêncio. O braço dele roçando no braço dela. O piano.¹⁷

— Tomás, você está se sentindo bem?¹⁸ Que é, Tomás?

Ele estremeceu.¹⁹ Agora era Lavínia que o examinava pelo espelho.

— Eu? Não, não se preocupe — disse ele, passando as pontas dos dedos pelo rosto.²⁰ — Preciso fazer a barba...

— Tomás, você não me respondeu — insistiu ela.²¹ — Você está bem?

— Claro que estou bem.

A ociosidade,²² a miserável ociosidade daqueles interrogatórios.²³ “Você está bem?” O sorriso postiço.²⁴ “Estou bem.” A insistência era necessária.²⁵ “Bem mesmo?” Oh Deus.²⁶ “Bem mesmo.” A²⁷ pergunta exasperante: “Você quer alguma coisa?” A resposta

1. Demoradamente, ele
2. magra ? pensou ? mas
3. Tomás sabia que Rogério, ao vê-la, faria o mesmo juízo:
4. O marido não pôde evitar que a ideia dos próximos acontecimentos se apresentasse, por antecipação, a seu espírito. Que iria acontecer?
5. [Ø]
6. Nitidamente, Tomás pressentia a cena.
7. Com naturalidade, Rogério levava Lavínia
8. viriam sons de piano.
9. no terraço deserto, onde as lâmpadas estariam apagadas,
10. os dois, muito juntos e mudos,
11. Diriam alguma palavra?
12. Sim, decerto,
13. E então, permaneceriam bem quietos, tensos mas calados, envoltos na sombra.
14. predizer com exatidão. O certo
15. durante uma parte da festa, os dois sozinhos, apoiados no gradil,
16. eles,
17. [Ø]
18. mal?
19. A voz da mulher fê-lo estremecer.
20. Eu?... — Ele passou a mão trêmula pelo rosto. Deteve os dedos no queixo magro que a barba de três dias sombreava.
21. insistiu ela; havia ansiedade em sua voz, quase aflição.
22. — Claro que estou bem — disse ele, desviando o rosto para a janela. Ah, a ociosidade,
23. eternos interrogatórios.
24. [Ø]
25. [Ø]
26. [Ø]
27. E depois, a

invariável:²⁸ “Não quero nada.”

“Não quero²⁹ nada, isto é, quero viver. Apenas viver, minha querida, viver...” Com um movimento brando, ele ajeitou³⁰ a cabeça no espaldar da poltrona. Parecia simples, não? Apenas viver.³¹ Esfregou a face na almofada de crochê.³² Relaxou os músculos. Uma ligeira vertigem turvou-lhe a visão. Fechou os olhos quando as tábuas do teto se comprimiram num balanço³³ de onda.

Esboçou um gesto impreciso em direção à mulher:

— Sinto-me tão bem.³⁴

— Pensei que você estivesse com alguma dor.

— Dor? Não. Eu estava mas era pensando.

Lavínia penteava³⁵ os cabelos. Inclinara-se mais sobre a mesinha,³⁶ de modo a poder ver melhor o marido que continuava estirado na sua poltrona, colocada um pouco atrás e à direita da banqueta na³⁷ qual ela estava sentada.

— Pensando em coisas tristes?

— Não, até que não... — respondeu ele.³⁸ Seria triste pensar, por exemplo, que enquanto ele ia apodrecer na terra ela caminharia ao sol de mãos dadas³⁹ com outro?

Era⁴⁰ verdadeiramente espantosa a nitidez com que imaginava⁴¹ a cena: o piano inesgotável,⁴² o ar morno da noite de outubro, tinha ainda que ser outubro com aquele⁴³ perfume indefinível da primavera. A folhagem parada.⁴⁴ E os dois⁴⁵, ombro a ombro, palpitantes e controlados, olhos fixos na escuridão.⁴⁶ “Lavínia e Roberto já foram embora?” — perguntaria alguém num sussurro. A resposta sussurrante, pesada de reticências:

“Estão lá fora na varanda.”

Cruzando os braços com um gesto brusco, ele esfregou o pijama nas axilas molhadas. Disfarçou o gesto e ali ficou alisando as axilas, como se sentisse uma vaga coceira. Cerrou os dentes.⁴⁷ Por que nenhum convidado entrava⁴⁸ naquele terraço? Por que não

28. E a resposta, a invariável resposta:
29. Tomás contraiu dolorosamente a boca. “Não quero
30. Não articulou, porém, qualquer palavra, limitando-se a ajeitar
31. Apenas viver. Viver, respirar, andar, sorrir... Tudo assim tão natural, tão fácil, não é mesmo?
32. [Ø]
33. para não enxergar as tábuas do teto que iam e vinham num movimento
34. ...
35. pôs-se a escovar
36. mesa de toalete,
37. sobre a
38. disse ele num tom neutro. E sorriu.
39. [Ø]
40. Calaram-se. De novo, as idéias queriam retomar seu curso. Era
41. ele imaginava
42. em surdina...
43. [Ø]
44. [Ø]
45. E os dois, Lavínia e Rogério,
46. na escuridão do jardim.
47. [§] Uma súbita revolta fê-lo empalidecer. E ele não estaria presente para arrancá-los dali, para acabar com aquilo.
48. Por que não aparecia alguém

se rompiam, com estrépito, as cordas do piano? Ao menos —ao menos! — por que⁴⁹ não desabava uma tempestade?

— A noite está firme?⁵⁰

— Firmíssima. Até lua tem.

Ele riu:⁵¹

— Imagine, até isso.

Lavínia apoiou o queixo nas mãos entrelaçadas.

Lançou-lhe um olhar inquieto.⁵²

— Tomás, que mistério é esse?

— Não tem⁵³ mistério nenhum, meu amor.⁵⁴ Ao contrário, tudo me parece tão simples!⁵⁵ Mas vamos, não⁵⁶ se importe comigo, estou brincando com minhas idéias, aquela brincadeira de idéias conexas, você sabe... — Teve uma expressão sonolenta. —⁵⁷ Mas você não vai se atrasar? Me parece que a reunião é às nove.

Não é às nove?⁵⁸

— Ai! essa reunião. Estou com tanta vontade de ir como de me enforcar naquela porta. Vai ser uma chatice, Tomás, as reuniões lá sempre são chatíssimas, tudo igual, os sanduíches de galinha, o uísque ruim, o ponche doce demais...

— E Chopin, o Boris não falha nunca. De Chopin você gosta.

— Ah, Tomás, não começa. Queria tanto ficar aqui com você.⁵⁹

Era verdade, ela preferia ficar, ela ainda o amava. Um amor meio esgarçado, sem alegria. Mas ainda amor.⁶⁰ Roberto⁶¹ não passava de uma nebulosa imprecisa e⁶² que só seus olhos⁶³ assinalaram a⁶⁴ distância. No entanto, dentro de algumas horas, na aparente candura de uma varanda... Os acontecimentos se precipitando com uma rapidez de loucura, força de pedra que dormiu milênios e de repente estoura na avalanche.⁶⁵ E⁶⁶ estava em suas mãos impedir. Crispou-as⁶⁷ dentro do bolso⁶⁸

49. Por que, ao menos,

50. está firme? ? perguntou.

51. riu de dentes cerrados.

52. E lançou ao enfermo um olhar entre zombeteiro e inquieto.

53. há

54. bem.

55. simples... — Fez uma pausa. Pelos seus olhos extraordinariamente lúcidos, passou um clarão metálico.

56. Não

57. [Ø]

58. Mas acho que você está atrasada, Lavínia. A reunião não é às nove?

59. Não tenho vontade nenhuma de ir, palavra. Será como das outras vezes, tudo igual, o piano, o pinche doce demais, a bebedeira de Michel... Encarou-o. ? Prefiro ficar aqui com você, Tomás, você sabe disso.

60. [Ø]

61. Rogério ainda

62. imprecisa, e

63. seus olhos — e os de mais ninguém —

64. à

65. No entanto, os acontecimentos se precipitaram com uma rapidez de loucura, com uma força de pedra que dormiu milênios e de repente estoura avalanche. Dentro de algumas horas, na aparente imobilidade de uma varanda...

66. E por incrível que parecesse, ainda

67. Crispou-as ferozmente

68. dos bolsos

do roupão.

— Quero que você se distraia, Lavínia, sempre será mais divertido do que ficar aqui fechada.⁶⁹ E depois, é possível que desta vez não seja assim tão igual.⁷⁰ Roberto⁷¹ deve estar lá.

— Roberto?

— Roberto, sim.

Ela teve um gesto brusco:⁷²

— Mas Roberto está viajando! Já voltou?⁷³

— Já, já voltou.

— Como é que você sabe?

— Ele telefonou outro dia, tinha me esquecido de dizer. Telefonou, queria nos visitar.⁷⁴ Ficou de aparecer uma noite dessas.⁷⁵

— Imagine... — murmurou ela, voltando-se de novo para o espelho. Com um fino pincel, pôs-se a delinejar os olhos. Falou devagar, sem mover qualquer músculo da face. —⁷⁶ Já faz mais de um ano que ele sumiu.

— É, faz mais de um ano.

Paciente Roberto.⁷⁷ Pacientíssimo Roberto.⁷⁸

— E não se casou por lá?

Ele tentou vê-la através do espelho, mas agora ela baixara a cabeça. Mergulhava a ponta do pincel no vidro. Repetiu a pergunta:

— Ele não se casou por lá? Hein?... Não se casou, Tomás?⁷⁹

— Não, não se casou.

— Vai acabar solteirão.

Tomás teve um sorriso lento.⁸⁰ Respirou penosamente de boca aberta. E voltou o rosto para o outro lado. “Meu Deus”.⁸¹ Apertou os olhos que foram se reduzindo, concentrados no vaso de gerânios no peitoril da janela. “Eles sabem que nem chegarei a ver

69. Lavínia.

70. tudo não seja assim tão monótono.

71. Rogério

72. Ela arqueou pensativamente as sobrancelhas. De modo quase imperceptível, sua fisionomia animou-se:

73. Rogério? É mesmo, há quanto tempo, não? Será que ele já voltou da viagem?

74. Pois é, telefonou, queria vir nos visitar.

75. destas.

76. [Ø]

77. Rogério.

78. Rogério. “Um pouco mais que eu vivesse, um pouco mais...”

79. [Ø]

80. Não, não se casou? disse Tomás lentamente.

81. de boca aberta, num longo hausto. E dilatando as narinas, voltou o rosto para a janela.

este botão desabrochar.”⁸² Estendeu a mão ávida⁸³ em direção à planta, colheu furtivamente alguns botões. Esmigalhou-os⁸⁴ entre os dedos. Relaxou o corpo. E cerrou os olhos, a fisionomia em paz. Falou num tom suave:⁸⁵

— Você vai chegar atrasada.

— Melhor, ficarei menos tempo.⁸⁶

— Vai me dizer depois se gostou ou não. Mas tem que dizer mesmo.⁸⁷

— Digo, sim.⁸⁸

Depois⁸⁹ ela não lhe diria mais nada. Seria o primeiro segredo entre os dois, a primeira⁹⁰ névoa baixando densa,⁹¹ mais densa, separando-os como um muro⁹² embora caminhassem lado a lado. Viu-a perdida em meio da cerração, o rosto indistinto,⁹³ a forma irreal.⁹⁴ Encolheu-se no fundo da poltrona, uma mão escondida na outra, caramujo gelado rolando na areia, solidão, solidão.⁹⁵ “Lavínia, não me abandone já, deixe ao menos eu partir primeiro!” A boca⁹⁶ salgada de lágrimas. “Ao menos eu partir primeiro...” Retesou o tronco, levantou a cabeça.⁹⁷ Era cruel.⁹⁸ “Não podem fazer isso comigo, eu ainda estou vivo, ouviram bem? Vivo!”

— Ratos.

— Que ratos?

— Ratos, querida, ratos — disse e sorriu da própria voz aflautada.⁹⁹ — Já viu um rato bem de perto? Tinha muito rato numa¹⁰⁰ pensão onde morei. De dia ficavam enrustidos, mas de noite se punham insolentes, entravam nos armários, roíam o assoalho, roque-roque... Eu batia no chão para eles pararem e nas primeiras vezes eles pararam mesmo, mas depois foram se acostumando com minhas batidas e no fim eu podia atirar até uma bomba que continuavam roque-roque-roque-roque... Mas aí eu também já estava acostumado.¹⁰¹ Uma noite

82. “Ele sabe que nem chegarei a ver este botão desabrochar” ? pensou, cravando o olhar gelado no pequeno vaso de gerânios em cima do peitoril da janela.
83. Num gesto ávido, estendeu o braço
84. botões e esmigalhou-os
85. os músculos, subitamente invadido por uma estranha sensação de paz.
86. [Ø]
87. Você me dirá depois se gostou ou não.
88. Ela sorriu com desencanto. [§] — Digo, sim.
89. Ele cerrou os olhos. Depois
90. [Ø]
91. cada vez mais densa,
92. implacavelmente,
93. já indistinto,
94. ...
95. A solidão gelada o envolveu. Lavínia era agora apenas um contorno.
96. Sentiu a boca
97. Encolheu-se no fundo da poltrona. Contraiu os maxilares.
98. cruel, cruel.
99. disse ele num tom melífluo. Arregou os lábio num sorriso lento.
100. Havia alguns no quarto de uma
101. [Ø]

um deles andou pela minha cara. As patinhas são frias.

— Que coisa horrível, Tomás!

— Há piores.¹⁰²

A varanda.¹⁰³ Lá dentro o piano, sons melosos¹⁰⁴ escorrendo num Chopin de bairro, as notas se acavalando no desfibramento de quem pede perdão, “estou tão destreinado, esqueci tudo!” O incentivo ainda mais torpe, “ora, está tão bom, continue!” Mas nem de rastros os sons penetravam realmente no silêncio da varanda, silêncio conivente isolando os dois numa aura espessa, de se cortar com faca.¹⁰⁵ Então Roberto¹⁰⁶ perguntaria naquele tom interessado, tão fraterno:¹⁰⁷ “E o Tomás?” O descarado¹⁰⁸. À espera da resposta inevitável, o crápula.¹⁰⁹ À espera da confissão que nem a si mesma ela tivera coragem de fazer: “Está cada vez pior.” Ele pousaria de leve¹¹⁰ a mão no seu ombro, como a lhe dizer: “Eu estou ao seu lado, conte comigo.”¹¹¹ Mas¹¹² não lhe diria isso, não lhe diria nada, ah, Roberto¹¹³ era oportuno demais para dizer qualquer coisa, ele apenas pousaria a mão no ombro dela e com esse gesto¹¹⁴ estaria dizendo tudo, “eu te amo, Lavínia, eu te amo.”

— Vou molhar os cabelos, estão secos como palha¹¹⁵ — queixou-se ela. E voltou-se para o homem:¹¹⁶ — Tomás, que tal um copo de leite?

Leite. Ela lhe oferecia leite. Contraiu os maxilares.¹¹⁷

— Não quero nada.

Diante¹¹⁸ do espelho, ela deslizou os dedos pelo corpo, arrepanhando o vestido nos quadris.¹¹⁹ Parecia desatenta, fatigada.¹²⁰

— Está largo demais, quem sabe é melhor ir com o verde?¹²¹

— Mas você fica melhor de preto — disse ele, passando a ponta da língua pelos lábios gretados.¹²²

Roberto¹²³ gostaria devê-la assim, magra e de preto,

102. [Ø]

103. Houve uma pausa demorada. E novamente, implacável, a cena foi-se delineando: Lavínia e Rogério debruçados no gradil.

104. bem melosos

105. em surdina, Chopin, noturno número...

106. Rogério

107. com aquele jeito amigo, tão amigo:

108. cínico.

109. cínico!

110. Nesse instante, ele pousaria

111. Conte comigo, eu estou ao seu lado.”

112. Mas, realmente,

113. Rogério

114. aquele gesto leve lhe

115. demais

116. ela pousando a escova. Ergueu-se. E bruscamente, voltou-se solícita:

117. Apertou os maxilares como se fosse cuspir.

118. Detendo-se diante

119. pelo corpo.

120. desatenta e fatigada.

121. Este vestido está folgado demais, quem sabe o verde...

122. Tomás lançou-lhe um olhar turvo. Repuxou os lábios gretados. Contudo, sua voz saiu branda: [§]
— Mas você fica melhor de preto.

exatamente como naquele jantar.¹²⁴ Ela nem se lembrava mais, pelo menos ainda¹²⁵ não se lembrava, mas ele revia como¹²⁶ se tivesse sido na véspera aquela¹²⁷ noite há quase dez anos.

Dois¹²⁸ dias antes do¹²⁹ casamento. Lavínia estava assim mesmo, toda vestida de preto. Como¹³⁰ única joia, trazia seu colar de pérolas, precisamente aquele que estava ali, na caixa de cristal.¹³¹ Roberto¹³² fora o primeiro a chegar. Estava eufórico:¹³³ “Que elegância, Lavínia!¹³⁴ Como lhe vai bem o preto,¹³⁵ nunca te vi tão linda.¹³⁶ Se eu fosse você, faria o vestido de noiva preto. E estas pérolas?¹³⁷ Presente do noivo?¹³⁸” Sim, parecia¹³⁹ satisfeitíssimo, mas¹⁴⁰ no fundo do¹⁴¹ seu sorriso, sob a frivolidade dos¹⁴² galanteios, lá no fundo, só ele, Tomás, adivinhava¹⁴³ qualquer coisa de sombrio.¹⁴⁴ Não, não era ciúme nem¹⁴⁵ propriamente mágoa, mas qualquer coisa assim com o sabor sarcástico¹⁴⁶ de uma advertência: “Fique com ela,¹⁴⁷ fique com ela por enquanto. Depois veremos.” Depois¹⁴⁸ era agora.

A varanda, floreios de Chopin se diluindo no silêncio, vago perfume de folhagem, vago luar, tudo vago. Nítidos, só os dois, tão nítidos. Tão exatos. A conversa fragmentada, mariposa, sem alvo deixando aqui e ali o pólen de prata das asas, “E aquele jantar, hein, Lavínia?”¹⁴⁹ Ah, aquele jantar. “Foi há mais de dez anos, não foi?” Ele demoraria para responder.¹⁵⁰ “No final, você lembra?, recitei Geraldy. Eu estava meio bêbado, mas disse o poema inteiro, não encontrei nada melhor para te saudar, lembra?”¹⁵¹ Ela ficaria séria. E um tanto perturbada, levaria a mão ao colar de pérolas, gesto tão seu quando não sabia o que dizer: tomava entre os dedos¹⁵² a conta maior do fio e ficava a rodá-la devagar.¹⁵³ Sim, como não? Lembrava-se perfeitamente, só que o verso adquiria agora um novo sentido, não, não era mais o cumprimento galante¹⁵⁴ para arreliar

- 123. Rogério
- 124. jantar remoto.
- 125. ainda
- 126. mas ele, ele revia, como
- 127. véspera, aquela
- 128. Fora dois
- 129. do seu
- 130. preto; como
- 131. de cristal, sobre a mesa de toalete.
- 132. Rogério
- 133. bem humorado, eufórico:
- 134. .
- 135. !
- 136. [Ø]
- 137. E que bonitas pérolas!
- 138. [Ø]
- 139. Rogério parecia
- 140. satisfeitíssimo. Mas
- 141. de
- 142. através de seus
- 143. notara
- 144. velado.
- 145. ciúme, nem
- 146. alguma coisa que tinha o sabor assim irônico
- 147. Fique,
- 148. Depois
- 149. agora. Os dois debruçados no gradil. Luar, Chopin e perfume de folhagem. Aos poucos, lentamente iriam tecendo uma conversa meio diluída, feita de reminiscências.
- 150. Falariam sobre aquele jantar, “foi há dez anos, não, Lavínia?” Sorririam pensativos.
- 151. No final, te saudei recitando Geraldy.”
- 152. o polegar e o indicador
- 153. devagar entre as pontas dos dois dedos.
- 154. Sim, lembrava-se da saudação, ah, sim, lembrava-se, mas só que o verso que ele lhe dissera há dez anos num tom desintencionado, gratuito, adquiria um novo sentido. Não era mais o cumprimento galante, não era mais o gracejo feito em voz alta,

o noivo. Era a confissão profunda, grave: “Se¹⁵⁵ eu te amasse, se tu me amasses, como nós nos amaríamos!”

— Podia usar o cinto — murmurou ela, voltando a apanhar o vestido nas costas. Dirigiu-se ao banheiro.

— Paciência,¹⁵⁶ ninguém vai reparar muito em mim.

“Só Roberto” —¹⁵⁷ ele quis dizer. Esfregou vagarosamente as mãos. Examinou as unhas. “Têm que estar muito limpas”, lembrou, entrelaçando os dedos.¹⁵⁸ Levou as mãos ao peito e¹⁵⁹ vagou o olhar pela mesa:¹⁶⁰ a esponja, o perfume,¹⁶¹ a escova, os grampos, o colar de pérolas... Através do vidro da caixa, ele via o colar. Ali estavam as pérolas que tinham atraído a atenção de Roberto:¹⁶² rosadas e falsas, mas singularmente brilhantes. Voltando ao quarto, ele poria o colar, distraída, inconsciente ainda¹⁶³ de tudo quanto a esperava. No entanto, se lhe pedisse,¹⁶⁴ “Lavínia, não vá”, se lhe¹⁶⁵ dissesse isto uma única vez, “não vá, fica comigo!”¹⁶⁶

Vergou o tronco até tocar o queixo nos joelhos, o suor escorrendo ativo pela testa, pelo pescoço, a boca retorcida, “meu Deus!”¹⁶⁷ O quarto rodopiava e numa das voltas sentiu-se arremessado pelo espaço, uma pedra subindo aguda até o limite do grito. E a queda desamparada no infinito, “Lavínia, Lavínia!...” Fechou os olhos e tombou no fundo da poltrona, tão gelado e tão exausto que só pôde desejar que Lavínia não entrasse naquele instante, não queria que ela o encontrasse assim, a boca ainda escancarada na convulsão da náusea. Puxou o xale até o pescoço. Agora era o cansaço atroz que o fazia sentir-se uma coisa miserável, sem forças sequer para abrir os olhos. “Meu Deus.” Passou a mão na testa, mas a mão também estava úmida.¹⁶⁸ “Meus Deus meu Deus meus Deus” —¹⁶⁹ ficou repetindo meio distraidamente. Esfregou as mãos no tecido esponjoso da poltrona,

155. melancólica e grave, “se

156. Veja como emagreci. Fica tão folgado aqui na cintura — observou ela meio indiferente, apanhando o vestido nas costas. Deu de ombros. E dirigiu-se ao banheiro. ? Enfim, paciência,

157. “Ninguém, só Rogério”,

158. as mãos, umedecidas por um suor pegajoso.

159. E

160. mesa de toalete:

161. frasco de perfume,

162. Rogério:

163. o colar e mais uma vez se olharia no espelho, com aquele seu ar distraído, ainda inconsciente, inconsciente

164. pedisse,

165. ele lhe

166. vez...

167. A náusea fê-lo vergar.

168. Com o quarto rodopiando, ele se sentiu arremessado pelo espaço afora. “Lavínia, Lavínia!”, quis gritar. Agitou a cabeça num movimento de desamparo. Escancarou a boca ressequida. “Meu Deus”, murmurou, puxando o xale até o pescoço. A vertigem passara, mas agora era o cansaço, o cansaço atroz que o fazia sentir-se uma coisa miserável, mais frágil do que uma criancinha abandonada no escuro.

169. “Meu Deus, meu Deus, meu Deus”,

acelerando o movimento.¹⁷⁰ Ninguém podia ajudá-lo, ninguém. Pensou na mãe, na mulherzinha raquítica e esmolambenta que¹⁷¹ nada tivera na vida, nada a¹⁷² não ser aqueles olhos poderosos,¹⁷³ desvendadores. Dela herdara o dom de pressentir.¹⁷⁴ “Eu já sabia”, ela costumava dizer quando vinham lhe¹⁷⁵ dar as notícias.¹⁷⁶ “Eu já sabia”, ficava repetindo¹⁷⁷ obstinadamente, apertando os olhos de cigana.¹⁷⁸ “Mas, se¹⁷⁹ você sabia, por que então¹⁸⁰ não fez alguma coisa para impedir?!” — gritava¹⁸¹ o marido, a sacudi-la como um trapo. Ela ficava menorzinha nas mãos do homem, mas cresciam assustadores os olhos de ver na distância.¹⁸² “Fazer o quê? Que é que eu podia¹⁸³ fazer senão esperar?”

“Senão esperar”, murmurou ele, voltando o olhar¹⁸⁴ para o fio de pérolas enrodilhado na¹⁸⁵ caixa. Ficou ouvindo a água escorrendo na torneira.¹⁸⁶

— Você vai chegar atrasada!

O jorro foi interceptado pelo dique do pente.

— Não tem importância, amor.¹⁸⁷

Num movimento ondulante, ele se pôs na beirada da poltrona, o tronco inclinado, o olhar fixo.¹⁸⁸

— Está se esmerando, hein?¹⁸⁹

— Nada disso, é que não acerto com o penteado.

— Seus grampos ficaram aqui. Você não quer os grampos? — disse ele.¹⁹⁰ E num salto,¹⁹¹ aproximou-se da mesa, apanhou o colar de pérolas, meteu-o no bolso e voltou à poltrona. — Não vai precisar de grampos?¹⁹²

— Não, já acabei, até que ficou melhor do que eu esperava.

Ele respirou de boca aberta, arquejante. Sorriu quando a viu entrar.

— Ficou lindo. Gosto tanto quando você prende o cabelo.

— Não vejo é o meu colar — murmurou ela, abrindo a caixa de cristal. Franziu as sobrancelhas: — Parece

170. Gotas mornas de suor brotaram-lhe na fronte e escorreram frias pelas suas faces. Passou furiosamente a manga do roupão no rosto. E cravou os dedos na almofada da poltrona.

171. esmolambenta, que

172. nada, a

173. de cigana poderosamente

174. extraordinário de antever os acontecimentos, de antecipar tudo.

175. dizer, quando lhe vinham

176. grandes notícias.

177. a repetir

178. que pareciam dois pedaços de carvão.

179. Mas se

180. [Ø]

181. impedir?” gritava

182. e mais tênue sob a fúria do homem. Mas pareciam maiores e mais poderosos os olhos devassadores.

183. podia eu

184. os olhos

185. pérolas, enrodilhado dentro da

186. E teve um sorriso insondável, enquanto ouvia a água escorrendo da torneira do lavatório.

187. — Não faz mal — disse ela, interceptando o jorro da torneira com o dique do pente. — Assim ficarei lá menos tempo.

188. [Ø]

189. hem?

190. Erguendo-se um pouco, Tomás observou: [§] — Seus grampos ficaram aqui...

191. salto de gato,

192. Sentou-se arquejante pelo esforço. Mas sorriu serenamente quando a viu entrar. — Olhe aí, você esqueceu os grampos. [§] Ela afagou com as mãos em concha o farto coque preso nanuca.

que ainda agora estava por aqui...¹⁹³

— O de pérolas? Parece que vi também.¹⁹⁴ Mas não está dentro da caixa?

— Não, não está. Que coisa misteriosa! Eu¹⁹⁵ tinha quase certeza...

Agora ela revolvia as gavetas. Abriu caixas, apalpou os bolsos das roupas.¹⁹⁶

— Não se preocupe com isso, meu bem, você deve ter esquecido em algum lugar. Já é tarde, procuraremos amanhã — disse ele, baixando os olhos. Brincou com o pingente da cortina. —¹⁹⁷ Prometi te dar um colar verdadeiro, lembra, Lavínia? E¹⁹⁸ nunca pude cumprir a promessa.

Ela remexia as gavetas da cômoda. Tirou¹⁹⁹ a tampa de uma caixinha prateada, despejou-a e ficou olhando²⁰⁰ para o fundo de veludo da²⁰¹ caixa vazia.

— Eu tinha idéia que... — Voltou até a mesa, abriu pensativa o frasco de perfume, umedeceu as pontas dos dedos. Tapou o frasco e levou²⁰² a mão ao pescoço. — Mas não é mesmo incrível?²⁰³

— Decerto você guardou noutro lugar e esqueceu.²⁰⁴

— Não, não, ele estava por²⁰⁵ aqui, tenho quase a certeza de que há pouco... — Sorriu voltando-se para o espelho. Interrogou o espelho.²⁰⁶— Ou foi mesmo noutro lugar?²⁰⁷ Ah! lá sei²⁰⁸—suspirou, apanhando²⁰⁹ a carteira. Escovou com cuidado a seda já puída. — Que pena, o colar faz falta quando ponho este vestido, nenhum outro serve, só ele²¹⁰.

— Faz falta, sim²¹¹—murmurou Tomás, segurando²¹² com firmeza o colar no fundo do bolso. E riu. — Que loucura.²¹³

— Hum? Que foi que você disse?²¹⁴

Tudo²¹⁵ ia acontecer como ele previra, tudo ia se desenrolar com a naturalidade do inevitável, mas alguma coisa ele conseguira modificar, alguma coisa

193. Não preciso deles — disse abrindo a caixa de cristal. E franziu as sobrancelhas, intrigada. — O meu colar, parece que estava aqui...

194. ...

195. não está... — respondeu ela abrindo as gavetas. Pôs-se a revolver tudo. — Engraçado, eu

196. Ele baixou o olhar astuto.

197. o colar, meu bem. Já é tarde. Procuraremos amanhã. — Fez uma pausa. E noutro tom: — Lembra, Lavínia?

198. verdadeiro e

199. Ela não respondeu. Aproximando-se da cômoda, tirou

200. a olhar

201. a

202. Mas eu tinha quase... — murmurou voltando ao toalete. Levou

203. incrível? Eu tinha ideia que...

204. Quem sabe você deixou noutro lugar, Lavínia.

205. [Ø]

206. entre surpreendida e desapontada.

207. ?...

208. Ah, não sei!

209. suspirou apanhando

210. [Ø]

211. falta sim...

212. disse Tomás pensativamente. Segrou

213. E riu-se de súbito, um riso seco e breve.

214. [Ø]

ele subtraíra da cena e agora estava ali na²¹⁶ sua mão: um²¹⁷ acessório, um mesquinho acessório, mas²¹⁸ indispensável para completar o quadro. Tinha a varanda, tinha Chopin, tinha o luar, mas faltavam as pérolas.²¹⁹ Levantou a cabeça.²²⁰

— Como pode ser, Tomás? Posso jurar que vi por aqui mesmo!²²¹

— Vamos, meu bem,²²² não pense mais nisso. Umas pobres pérolas.²²³ Ainda te darei pérolas verdadeiras, nem que tenha que ir buscá-las no fundo do mar!

Ela afagou-lhe²²⁴ os cabelos. Ajeitou o xale para cobrir-lhe os pés e animou-se também.²²⁵

— Pérolas da nossa ilha, hein, Tomás?²²⁶

— Da nossa ilha. Um colar compridíssimo, milhares e milhares de voltas.²²⁷

Baixando²²⁸ os olhos brilhantes de lágrimas, ela inclinou-se para beijá-lo.²²⁹

— Não demoro.²³⁰

Quando a viu desaparecer, ele tirou o colar do bolso.

Apertou-o fortemente, tentando triturá-lo, mas ao ver que as pérolas resistiam, escapando-lhe por entre os dedos, sacudiu-as com violência na gruta da mão.²³¹ O entrechocar das contas produzia um som semelhante a uma risada. Sacudiu-as mais e riu: era²³² como se tivesse prendido um duendezinho que agora²³³ se divertia em soltar risadinhas rosadas e falsas. Ficou sacudindo as pérolas, levando-as junto ao ouvido.²³⁴ “Peguei-o, peguei-o” — murmurou, soprando malicioso pelo vão das mãos em concha.²³⁵ Ergueu-se e ficou sério, os olhos escancarados, voltado para o²³⁶ ruído do portão de ferro se fechando.²³⁷

— Lavínia! Lavínia! — ele gritou, correndo²³⁸ até a janela. Abriu-a.²³⁹ — Lavínia, espere!

Ela parou no meio da calçada e ergueu a cabeça, assustada.²⁴⁰ Retrocedeu.²⁴¹ Ele teve um olhar

- 215. Sim, tudo
- 216. ali, na
- 217. mão. Um
- 218. e no entanto,
- 219. [Ø]
- 220. Sentiu-se extraordinariamente forte.
- 221. Engraçado é que já vi esse colar hoje, mas já não sei onde... Mas como pode ser, Tomás?...
- 222. querida,
- 223. [Ø]
- 224. Ela encarou-o. E ao vê-lo sorrir com tão inesperada alegria, animou-se também. Afagou-lhe
- 225. [Ø]
- 226. hem, Tomás? Da nossa ilha!
- 227. ...
- 228. Ela tentou disfarçar o sorriso triste. E baixando
- 229. saiu mansamente.
- 230. [Ø]
- 231. Havia o terraço, havia Chopin, havia o luar, mas faltavam as pérolas. Apertou-as ferozmente, tentando triturá-las. E ao ver que elas resistiam, escapando-lhe por entre os dedos, sacudiu-as com violência entre as mãos postas em concha.
- 232. Riu-se também. Era
- 233. duendezinho, um malicioso duendezinho que
- 234. [Ø]
- 235. pensou triunfante, fechando o colar na palma da mão. [§] “Peguei-o!” — disse em voz alta.
- 236. De repente ergueu-se. E ficou de olhos escancarados, atento ao
- 237. que se fechava. Seu corpo, curvo e fino, vacilou como a chama de uma vela.
- 238. — gritou. Correu
- 239. janela e abriu-a.
- 240. [Ø]
- 241. [Ø]

tranquilo²⁴² para a mulher banhada de luar.

— Que foi, Tomás? Que foi?²⁴³

— Achei²⁴⁴ seu colar de pérolas. Tome —disse,²⁴⁵ estendendo o braço. Deixou²⁴⁶ que o fio lhe escorresse por entre os dedos.

242. demorado e tranquilo

243. — perguntou ela retrocedendo rápida até a janela. — Que foi?

244. Nada, querida. É que achei

245. disse com simplicidade

246. E deixou

4.18 O menino

Um garoto vai ao cinema com sua mãe, por quem nutre uma enorme admiração. Lá, torna-se testemunha de um encontro entre ela e seu provável amante, caindo a imagem idealizada e penetrando o menino no mundo de após a queda da inocência, o paraíso agora irremediavelmente perdido. Nessa história, “sorrateira é a mãe que leva o filho ao cinema onde vai encontrar o amante, e que desperta violentas emoções edípianas e vingativas no rebento, que nunca mais vai ver o filme da vida da mesma maneira” (MONTE, 2013b).

Numa narração em terceira pessoa parcialmente onisciente, já no início do conto a autora opta por nos mostrar que o condutor da narrativa será a visão da criança, a quem o narrador vai aos poucos se grudando, possivelmente para que tenhamos uma maior possibilidade de empatia e de consequente vicariedade. Considerando-se isso, a revisão desse conto tendeu, no mais das vezes, a adequar a linguagem ao léxico da criança, nos momentos em que a narração trata especificamente de algo relacionado à sua (do menino) percepção do mundo.

Vejamos o início do conto:

1 e 2	Ele sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar para a mãe.	Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe.
-------	--	--

Além da recorrente mudança na substituição do infinitivo pelo gerúndio (*2), aqui e em outros contos, dando um tom mais coloquial ao texto, temos a retirada do pronome pessoal no exato momento em que se inicia o texto. No conto revisado, como se tomando de uma câmera a partir da qual veremos toda a história, não temos, como na primeira versão, uma visão próxima de algo exterior que englobasse o menino, mas uma visão mais subjetiva, como se o leitor também se sentasse junto ao menino que assiste à cena — não sendo visto o menino, seus gestos, mas isso, no início, sendo depreendido através do que ele (o leitor) vê.

Como a sugestão, mais do que a explicitação de algo, é algo característico da obra de LFT, em *14 deparamo-nos com uma alteração que imprime isso ao texto:

14	<p>O menino afundou a cabeça no colo macio e perfumado. A verdade é que quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém assistindo.</p>	<p>O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto.</p>
----	---	--

Em vez de nos dar o fato de ninguém assistir, dá-nos “ninguém por perto”, o que implica não haver quem assista. Em *23, há a inclusão do perfume “Vent Vert”, alusão simbólica à nuvem que envolve os dois, apontando que a relação entre eles, ainda em formação, está prestes a apodrecer. Também nesse grande trecho, ausente na primeira edição, imprime-se uma leveza ao diálogo entre os dois, com tiradas anedóticas da parte do menino, na criação de uma atmosfera que irá contrastar grandemente com a segunda parte do conto, de após o flagrante do adultério. Inclusão semelhante, no que diz respeito à leveza do diálogo e ao clima de cumplicidade entre mãe e filho, acontecerá em *33, como vemos a seguir:

23	[Ø]	<p>— Você acha a Maria Inês bonita, mamãe? — É bonitinha, sim. — Ah! tem dentão de elefante. E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume. — Como é o nome do seu perfume? — Vent Vert. Por que, filho? Você acha bom? — Que é que quer dizer isso? — Vento Verde. Vento verde, vento verde. Era bonito, mas existia vento verde? Vento não tinha cor, só cheiro. Riu. — Posso te contar uma anedota, mãe? Posso? — Se for anedota limpa, pode. — Não é limpa não. — Então não quero saber. — Mas por quê, pô!?</p>
----	-----	--

		<p>— Eu já disse que não quero que você diga “pô”.</p> <p>Ele chutou uma caixa de fósforos. Pisou-a em seguida.</p>
33	[Ø]	<p>— Ele é bom aluno? Esse Júlio.</p> <p>— Que nem eu.</p> <p>— Então não é.</p> <p>O menino deu uma risadinha.</p>

Em *34, um pequeno detalhe confirma a cumplicidade:

34	— Mãe, que fita vamos ver?	— Que fita a gente vai ver?
----	-----------------------------------	------------------------------------

A ausência do vocativo evoca a não necessidade do chamamento, pela implícita certeza da atenção do outro, do envolvimento de ambos no diálogo. A isso, soma-se a linguagem mais coloquial, por conta da substituição de “vamos” por “a gente vai”.

Mais à frente, em *63, vemos que, com a revisão, a *autora* insere uma marca autoral de que já tratamos anteriormente:

63	Ele atravessou devagar a sala de espera. Ia como que empurrado. Noutra ocasião iria correndo.	Ele atravessou a sala num andar arrastado, chutando as pontas de cigarro pela frente.
----	--	--

Se as personagens adultas pisam o cigarro ou jogam-nos, o menino chuta as pontas que, no chão, foram jogadas pelos adultos — como o afeto com que ele terá de deparar-se no decorrer da história, decorrente de atitudes dos adultos. Também a inclusão do “andar arrastado” imprime o desinteresse do menino em sair para comprar os doces. Percebemos que esse modo não apenas reflete a interioridade da personagem, mas também a mostra para o outro, dando-lhe um sinal do lhe vai por dentro⁸⁵.

⁸⁵ Atitude semelhante tem a personagem Adriana, de “A medalha”.

Em *95, a mudança na pontuação imprime mais velocidade à fala do menino, que não mais espera resposta ao que diz, articulando as palavras sem dar real atenção a seus interlocutores. Também se vê aí um ar infantil e impaciente:

95	— Licença?... Licença?...	— Licença? Licença?...
----	---------------------------	------------------------

Em *120, afirma-se a narrativa a partir do menino:

120	Achou aquilo muito injusto.	Mas por que aquilo tudo?
-----	-----------------------------	--------------------------

A nova versão condiz mais com o menino, por nos dar a fala de alguém que ainda está tentando significar os eventos de que é testemunha; por isso, a retirada de um verbo e de qualificativos (advérbio e adjetivo). Em *149, temos uma mudança adverbial:

149	Sentiu o coração bater como um louco, bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro enfurecido.	Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro.
-----	---	--

Outras mudanças estão presentes acima, mas atentamos para a troca adverbial, apontando para ser importante não o lugar em que ocorreu o evento, mas o instante de sua ocorrência, o momento do medo.

Noutra ocorrência, retira-se um adjetivo relacionado à mãe; adjetivo que, além de não se referir a um seu aspecto externo, estava presente, na primeira edição, num trecho em que a atenção do menino dificilmente estaria relacionada aos sentimentos da mulher:

193	— Não quer mais andar de mãos dadas comigo? — perguntou magoada ao ver que ele, pretextando arrumar as meias, enfurnou em seguida as mãos nos bolsos.	— Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo? Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça
-----	--	--

		rancheira.
--	--	------------

Todo o excerto acima traz diversas mudanças, além da que temos em destaque, como o corte em dois parágrafos, num quase *flashback*, pelo uso do pretérito mais que perfeito ao dar-nos o evento imediatamente anterior à fala da mãe, que, no desfecho do conto, em casa, sobe as escadas, como Adriana, de “A medalha”, sobe as escadas de sua casa, encaminhando-se para a batalha com sua mãe; como Tatísa, de “Antes do baile verde”, desce as escadas, fugindo da batalha entre seu desejo de prazer e o dever de cuidar do pai moribundo; como Raquel, de “Venha ver o pôr do sol”, sobe a ladeira para a batalha que irá travar com a morte. Ao fim, a mãe do menino sobe as escadas, possivelmente para a cotidiana batalha de enfrentar um casamento que vive apenas na aparência. Uma aparência cujos véus, para o menino, acabam de ser descerrados, implicando numa perda de inocência a partir da qual a vida dessa criança nunca mais será a mesma.

O menino

Sentou-se¹ num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para² a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa.³ Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lencinho de rendas.⁴ Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.⁵

— Quantos anos você tem, mamãe?

— Ah, que pergunta! Acho que trinta ou trinta e um, por aí, meu amor, por aí.⁶ Quer se perfumar também?⁷

— Homem não bota perfume.⁸

— Homem, homem!⁹ — Ela inclinou-se para beijá-lo¹⁰. — Você é um nenenzinho, ouviu bem? É o meu nenenzinho¹¹.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado¹². Quando¹³ não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto¹⁴.

— Agora vamos que a sessão começa às oito¹⁵ — avisou ela,¹⁶ retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um grito¹⁷, montou no corrimão da escada e foi esperá-la embaixo¹⁸. Da porta, ouviu-a dizer à empregada que avisasse ao doutor que tinham ido ao cinema.¹⁹

Na rua, ele²⁰ andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos²¹. Tão bom²² sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse

1. Ele sentou-se
2. a olhar
3. os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muito curtos e crespos. E ela passava a escova bem devagar e só descansou quando os viu brilhantes e arreliados como se uma ventania os tivesse puxado para trás.
4. Em seguida tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lencinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote.
5. [§] Então olhou para o menino e sorriu. Ele sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.
6. [Ø]
7. Quer se perfumar também? — ela perguntou.
8. Homem não bota perfume! — ele exclamou, erguendo-se de peito estufado como um balão de ar.
9. ...
10. ela murmurou num muxoxo, beijando-o ruidosamente enquanto se erguia.
11. nenezinho, meu nenezinho, ouviu bem?
12. macio e perfumado.
13. A verdade é que quando
14. ninguém assistindo.
15. às oito em ponto.
16. ela avisou, [...].
17. pulo de alegria
18. lá em baixo.
19. à empregada: [§] — Quando o doutor chegar, avise que fomos ao cinema.
20. o menino
21. acesos de entusiasmo.
22. Achava maravilhoso

haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

— Você acha a Maria Inês bonita, mamãe?

— É bonitinha, sim.

— Ah! tem dentão de elefante.

E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.

— Como é o nome do seu perfume?

— Vent Vert. Por que, filho? Você acha bom?

— Que é que quer dizer isso?

— Vento Verde.

Vento verde, vento verde. Era bonito, mas existia vento verde? Vento não tinha cor, só cheiro. Riu.

— Posso te contar uma anedota, mãe? Posso?

— Se for anedota limpa, pode.

— Não é limpa não.

— Então não quero saber.

— Mas por quê, pô!?

— Eu já disse que não quero que você diga “pô”.

Ele chutou uma caixa de fósforos. Pisou-a em seguida.²³

— Olha, mãe, a casa do Júlio...

Júlio conversava com alguns colegas no portão.²⁴

O menino fez²⁵ questão de cumprimentá-los²⁶ em voz alta para que todos se voltassem e ficassem assim mudos, olhando.²⁷ Vejam, esta é minha mãe! — teve vontade de gritar-lhes.²⁸ Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou²⁹ deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona³⁰ e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia³¹. Júlio devia estar³² agora roxo de inveja.

— Ele é bom aluno? Esse Júlio.

— Que nem eu.

23. [Ø]

24. Ao passar pelo portão da casa de Júlio viu o amigo conversando com outros colegas.

25. Fez

26. cumprimentá-lo

27. alta. Todos então voltaram-se para vê-lo e ficaram mudos, olhando.

28. O menino teve vontade de gritar-lhes: “Vejam, esta é minha mãe! Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim!”

29. [§] E lembrou-se

30. uma mulher grandalhona

31. [Ø]

32. haveria de estar

— Então não é.

O menino deu uma risadinha.³³

— Que fita a gente vai ver?³⁴

— Não sei, meu bem.

— Você não viu no jornal? Se for fita de amor, não quero! Você não viu no jornal, hein, mamãe?³⁵

Ela não respondeu. Andava agora³⁶ tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.³⁷

A sala de espera estava vazia.³⁸ Ela comprou os ingressos³⁹ e em seguida, como se tivesse perdido toda a pressa, ficou tranqüilamente encostada⁴⁰ a uma coluna,⁴¹ lendo⁴² o programa. O menino deu-lhe um puxão na saia.⁴³

— Mãe, mas o que é que você está fazendo?! A sessão já começou,⁴⁴ já entrou todo mundo, pô!⁴⁵

Ela inclinou-se⁴⁶ para ele. Falou num tom muito suave⁴⁷, mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras⁴⁸ e os olhos tinham aquela expressão⁴⁹ que o menino conhecia muito bem, nunca se exaltava⁵⁰, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas⁵¹ conseguiam fazê-la voltar atrás.

— Sei que já começou mas não vamos entrar agora, ouviu? Não vamos entrar agora, espera.⁵²

O menino enfiou⁵³ as mãos nos bolsos e enterrou⁵⁴ o queixo no peito.⁵⁵ Lançou à mãe um olhar sombrio.⁵⁶ Por que é que não entravam logo?⁵⁷ Tinham corrido feito dois loucos e agora aquela calma, *espera*. Esperar o que, pô?!...⁵⁸

— É que a gente já está atrasado, mãe.⁵⁹

— Vá ali no balcão comprar chocolate⁶⁰ — ordenou ela⁶¹ entregando-lhe uma nota nervosamente⁶² amarfanhada.

33. [Ø]

34. Mãe, que fita vamos ver?

35. no jornal, mamãe? Hein?

36. Caminhava

37. ele arfava vermelho e feliz.

38. já estava vazia.

39. [Ø]

40. Então ela pareceu ter perdido toda a pressa porque ficou encostada

41. numa coluna,

42. a ler

43. no vestido

44. Mãe, a sessão já começou!

45. Vamos que todos já entraram!

46. curvou-se

47. calmo

48. tremiam

49. aquela expressão esquisita

50. muito bem. Nunca ela se exaltava

51. nem lágrimas nem súplicas

52. Não vamos entrar agora, espera um pouco, ouviu? Sei que já começou, mas não vamos entrar agora, espera.

53. enfurnou

54. bolsos, enterrou

55. no peito e chutou com raiva uma caixa de fósforos vazia. Que espi-ga!

56. [Ø]

57. de uma vez

58. Por que é que a mãe correra tanto? Fora para ficar encostada naque-la coluna a ler o programa? Fora para isso?

59. [Ø]

60. balas

61. ela ordenou nervosamente

Ele atravessou a sala num andar arrastado, chutando as pontas de cigarro pela frente.⁶³ Ora, chocolate. Quem é que quer chocolate?⁶⁴ E se o enredo fosse de crime, quem é que ia entender chegando assim começado?⁶⁵ Sem⁶⁶ nenhum entusiasmo, pediu um tablete de chocolate.⁶⁷ Vacilou um instante e pediu em seguida um tubo de drágeas de limão e um pacote de caramelos de leite, pronto, também gastava à beça.⁶⁸ Recebeu o troco de cara fechada. Ouviu então os passos apressados da mãe que lhe estendeu a mão com impaciência:⁶⁹

— Vamos, meu bem⁷⁰, vamos entrar.⁷¹

Num salto,⁷² o menino pôs-se ao lado dela⁷³. Apertou-lhe a mão freneticamente.⁷⁴

— Depressa que a fita já começou, não está ouvindo a música?⁷⁵ Na escuridão⁷⁶, ficaram um instante parados,⁷⁷ envolvidos por um grupo de pessoas, algumas entrando, outras saindo.⁷⁸ Foi quando⁷⁹ ela resolveu.⁸⁰

— Venha vindo⁸¹ atrás de mim.⁸²

Os olhos do menino devassavam a penumbra.

Apontou para duas poltronas vazias.⁸³

— Lá, mãezinha⁸⁴, lá tem duas, vamos lá!⁸⁵

Ela⁸⁶ olhava para um lado, para outro e não se decidia.⁸⁷

— Mãe, aqui⁸⁸ tem mais⁸⁹ duas, está vendo? Aqui

62. [Ø]

63. devagar a sala de espera [Ø]. Ia como que empurrado. Noutra ocasião iria correndo.

64. Mas agora não queria balas, queria era entrar por aquela cortina de veludo vermelho. Ouvia a música que vinha lá de dentro e isso afligiu-o ainda mais.

65. O filme já começara e ele não ia entender nada, nada! Mas por que é que ela não queria entrar, por quê?

66. [§] Sem

67. um tablete de chocolate e um tubo de pastilhas de hortelã.

68. [Ø]

69. Ao receber o troco, ouviu atrás de si os passos rápidos da mãe. parecia novamente apressada e impaciente. De certo vamos embora, ele pensou, encarando-a com um olhar suplicante.

70. querido

71. vamos entrar — ela disse, estendendo-lhe a mão.

72. [Ø]

73. alcançou-a

74. e apertou freneticamente a mão que ela lhe ofereceu.

75. — Puxa! — exclamou num desabafo, o rosto afogueado de ansiedade.

76. [§] Na escuridão da sala

77. imóveis.

78. [Ø]

79. De repente

80. :

81. [Ø]

82. — ordenou, adiantando-se pelo corredor. [§] Ele deixou-se levar. Pessoas vinham saindo e por um momento o menino viu-se no meio de um bolo de pernas que se emaranharam na sua frente impedindo-o de avançar. Mas a mão firme e forte puxou-o e ele se viu livre. Apertou-lhe mais os dedos, cheio de reconhecimento. [§] — Viu mãe? Me arrastaram com eles! — explicou afobadamente. — Se não fosse você... [§] Havia pouca gente no cinema.

83. [Ø]

84. mãe

85. — ele avisava, a apontar para as poltronas vazias. — Vamos depressa, mãe!

86. Mas ela

87. resolia

88. aqui, aqui

89. [Ø]

não está bom?⁹⁰ — insistiu ele,⁹¹ puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sombra. — Lá tem mais duas, está vendo?⁹² Ela adiantou-se até as primeiras filas e voltou em seguida até o meio do corredor. Vacilou ainda um momento. E decidiu-se. Impeliu-o suave, mas resolutamente.⁹³

— Entre aí.⁹⁴

— Licença?⁹⁵ Licença?... — ele foi pedindo⁹⁶. Sentou-se na primeira poltrona desocupada que encontrou, ao lado de uma outra desocupada também.⁹⁷

— Aqui, não é,⁹⁸ mãe?

— Não, meu bem⁹⁹, ali adiante — murmurou ela, fazendo-o levantar-se. Indicou os três lugares vagos quase no fim da fileira¹⁰⁰. — Lá é melhor.¹⁰¹

Ele resmungou¹⁰², pediu “licença, licença?”, e¹⁰³ deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares¹⁰⁴. Ela sentou-se em seguida.

— Ih, é fita de amor, pô!

— Quietinho, sim?¹⁰⁵

O menino pôs-se na beirada da poltrona. Esticou¹⁰⁶ o pescoço, olhou para a direita, para a esquerda¹⁰⁷, remexeu-se.¹⁰⁸

— Essa bruta cabeçona aí na frente!

— Quietinho, já disse.¹⁰⁹

— Mas é que não estou¹¹⁰ enxergando direito, mãe!

Troca comigo que não¹¹¹ estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas:¹¹² não insista!¹¹³

— Mas, mãe...

Inclinando-se¹¹⁴ até ele, ela¹¹⁵ falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge,¹¹⁶ um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia debaixo daquela maciez.¹¹⁷

90. [Ø]

91. ele insistiu, aflito, porque o filme principal já começara e andando assim não podia ler os letreiros.

92. [Ø]

93. [§] E ela parecia não ouvir. Adiantou-se até as primeiras filas, depois voltou até o meio do corredor e só aí decidiu.

94. — sussurrou, impelindo-o suave mas resolutamente.

95. ?...

96. o menino foi pedindo ao entrar por entre as estreitas filas de poltronas.

97. Diante das duas primeiras que encontrou desocupadas, sentou-se:

98. [Ø]

99. querido

100. ela prosseguiu, apontando para três lugares vagos quase no fim da fileira.

101. [Ø]

102. resmungou

103. ainda para algumas pessoas e com um ruidoso suspiro,

104. lugares indicados

105. [Ø]

106. , esticou

107. para a esquerda, para a direita

108. remexeu-se e afinal choramingou:

109. [Ø]

110. Não estou

111. que eu não

112. Ela apertou-lhe o braço naquele gesto que ele conhecia muito bem e que queria dizer:

113. fique quieto!

114. Curvando-se

115. [Ø]

116. e com aquela mesma voz com que o repreendia por ter trepado no muro do quintal ou por ter fugido para jogar bola na rua.

117. [Ø]

— Não quero que mude de lugar, está me escutando?

Não quero. E não insista mais.¹¹⁸

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele enrolou o pulôver como uma bola e sentou-se em cima. Gemeu.¹¹⁹ Mas por que aquilo tudo?¹²⁰ Por que a mãe¹²¹ lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria¹²² mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. Voltou-se então para lembrar-lhe que estava chegando muita gente, se não mudasse de lugar imediatamente, depois não poderia mais porque aquele era o último lugar vago que restava, “Olha aí, mamãe, acho que aquele homem vem pra cá!”.¹²³ Veio. Veio e sentou-se na poltrona vazia ao lado dela.¹²⁴

O menino gemeu, “Ai! meu Deus...”.¹²⁵ Pronto. Agora é que não restava mesmo nenhuma esperança.¹²⁶ E aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que o tipo não ia pra guerra, pô!...¹²⁷ E a cabeçona¹²⁸ da mulher na sua frente indo e vindo para a esquerda, para a direita¹²⁹, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias monstruosas¹³⁰ de uma aranha. Um punhado de fios formava um frouxo topete que chegava¹³¹ até o queixo da artista.¹³² O menino deu uma gargalhada.

— Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque.¹³³

— Não faça assim, filho, a fita é triste...¹³⁴ Olha, presta atenção,¹³⁵ agora ele vai ter que fugir com outro nome... O padre vai arrumar o passaporte.

— Mas por que ele não vai pra guerra duma vez?

— Porque ele é contra a guerra, filho, ele não quer matar ninguém¹³⁶ — sussurrou-lhe a mãe num tom meigo.¹³⁷ Devia estar sorrindo e ele sorriu também, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa.¹³⁸ As coisas começavam a melhorar e

- 118. ouviu bem? Não quero.
- 119. ele resmungou sentido.
- 120. Achou aquilo muito injusto.
- 121. que é que a mãe
- 122. Afinal, o que é que ele estava fazendo? Só queria
- 123. [Ø]
- 124. E no instante em que ia mais uma vez insistir para ficar na poltrona ao lado dela, um homem entrou e sentou-se ali.
- 125. O menino suspirou num desconsolo.
- 126. Pronto! agora é que não havia mesmo mais nenhum esperança.
- 127. [Ø]
- 128. cabeça
- 129. parecia cada vez maior
- 130. [Ø]
- 131. que se erguiam formando um topete, chegavam
- 132. [§]
- 133. ! [§] A Mãe sorriu levemente.
- 134. querido, que a fita é triste...
- 135. Fique quietinho, sim?
- 136. [Ø]
- 137. — pediu-lhe docemente. Agora falava naquele tom que ele adorava.
- 138. A mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração.

para maior alegria,¹³⁹ a mulher da poltrona da frente levantou-se¹⁴⁰ e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela.

— Agora sim! — disse baixinho,¹⁴¹ desembrulhando o tablete de chocolate. Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe.¹⁴² Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado.¹⁴³ Por que a mãe fazia aquilo?!¹⁴⁴ Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto.

Foi então que¹⁴⁵ as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na¹⁴⁶ com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

O menino estremeceu.¹⁴⁷ Sentiu o coração bater descompassado¹⁴⁸, bater como só batera naquele dia na fazenda quando¹⁴⁹ teve de correr como louco¹⁵⁰, perseguido de perto por um touro¹⁵¹. O susto ressecou-lhe a boca¹⁵². O chocolate foi-se transformando¹⁵³ numa massa viscosa e amarga. Engoliu-o com esforço, como se fosse uma bola de papel.¹⁵⁴ Redondos e estáticos¹⁵⁵, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado.¹⁵⁶ Os letreiros dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido.¹⁵⁷ Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente.

Um bar esfumaçado, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros.¹⁵⁸ A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho.¹⁵⁹ Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens.

139. E uma onda de calor aqueceu-lhe o coração. Para maior alegria,

140. ergueu-se

141. retângulo inteiro. Agora sim, se ninguém mais se lembrasse de sentar ali, seria mesmo maravilhoso.

142. [§] Desembrulhou o tablete de chocolate, meteu-o inteiro na boca e voltou-se bruscamente para oferecer pastilhas à mãe.

143. ficou a olhar estupidamente, sem nenhum pensamento, passado.

144. ?

145. [Ø] Foi então que nesse instante

146. e branca e apertaram-na

147. Estremecendo como se alguém o sacudisse, o menino despertou.

148. desesperado

149. onde ele

150. como um louco

151. touro enfurecido

152. os lábios

153. Na boca, o tablete de chocolate transformou-se

154. [Ø]

155. arregalados

156. [§] As imagens moviam-se sem sentido [Ø].

157. Os letreiros dançavam.

158. a olhar obstinado para a frente, a fim de que ela não desconfiasse de que ele descobriria. Pedaços de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça. Reviu a mãe se perfumar, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos; reviu-a na sala de espera, encostada à coluna, repetindo-lhe trêmula que esperasse, esperasse; depois, aquela demorada procura de lugares, ela a ir e vir pelo corredor escuro, mostrando-se, avisando ao homem que podia se aproximar...

159. E maior do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão, como um bicho.

A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros.¹⁶⁰

Espantosamente nítido em meio do fervilhar de sons e falas¹⁶¹ — e ele não queria, não queria ouvir! — o ciciar delicado¹⁶² dos dois num diálogo¹⁶³ entre os dentes.

Antes¹⁶⁴ de terminar a sessão — mas isso não acaba mais, não acaba? —, ¹⁶⁵ ele sentiu, mais do que sentiu, adivinhou¹⁶⁶ a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas. E¹⁶⁷ do mesmo modo manso¹⁶⁸ como avançara, recuar deslizando pela poltrona¹⁶⁹ e voltar a se unir à mão¹⁷⁰ que ficara descansando no regaço¹⁷¹. Ali ficaram¹⁷² entrelaçadas e quietas como estiveram antes.¹⁷³

— Está gostando, meu bem?¹⁷⁴ — perguntou ela¹⁷⁵ inclinando-se para o menino¹⁷⁶.

Ele fez que sim com a cabeça, os olhos duramente fixos na cena final. Abriu a boca quando o moço também abriu a sua para beijar a enfermeira.

Apertou os olhos enquanto durou o beijo. Então o homem levantou-se embuçado na mesma escuridão em que chegara. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Fechou os punhos. “Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!”¹⁷⁷

O olhar desvairado estava agora nas espáduas largas¹⁷⁸ interceptando a tela como um muro negro. Por um brevíssimo instante ficaram paradas em sua frente.¹⁷⁹ Próximas, tão próximas.¹⁸⁰ Sentiu a perna musculosa¹⁸¹ do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida¹⁸². Aquele¹⁸³ contato foi como ponta¹⁸⁴ de um alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo¹⁸⁵. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito.¹⁸⁶

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar¹⁸⁷ para

160. [Ø]
161. Agora o artista cantava, havia uma orquestra tocando sem parar. Mas em meio daquele barulho todo, os ouvidos do menino distinguiam
162. util
163. entrecortado diálogo
164. Um pouco antes
165. que pareceu durar a noite inteira,
166. ele sentiu — mais do que sentiu, adivinhou —
167. morenas e,
168. [Ø]
169. pelo braço da poltrona
170. outra mão
171. colo
172. E ali se mantiveram,
173. antes da chegada do homem
174. gostando da fita, querido?
175. ela perguntou amável,
176. curvando-se para o filho
177. e neste instante, enquanto os artistas trocavam o beijo final, no escuro ainda, o homem levantou-se. “Agora eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!...” o menino prometeu a si mesmo, retesando-se, de dentes cerrados, trêmulo. “Eu esgano ele!...”
178. Cravou os olhos desvairados nas largas espáduas
179. que por um segundo se detiveram na sua frente.
180. [Ø]
181. [Ø]
182. [Ø]
183. E aquele
184. a ponta
185. pareceu desabar sobre si mesmo
186. Encolhido, murcho. E o homem se foi.
187. um olhar furtivo

a

poltrona vazia. Olhou¹⁸⁸ para a mãe¹⁸⁹. Ela sorria com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava¹⁹⁰. Estava corada, brilhante.¹⁹¹

— Vamos, filhote?

Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. Sentiu- lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne.¹⁹²

— Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo?

Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira.¹⁹³

— É que não sou mais criança.

— Ah, o nenenzinho¹⁹⁴ cresceu? Cresceu?¹⁹⁵ — Ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto.¹⁹⁶ — Não anda mais de mão dada?¹⁹⁷

O menino esfregou as pontas dos dedos na umidade dos beijos no queixo, na orelha¹⁹⁸. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol.¹⁹⁹

Na caminhada de volta, ela falou sem parar, comentando excitada o enredo do filme. Explicando. Ele respondia por monossílabos.

— Mas que é que você tem, filho? Ficou mudo...

— Está me doendo o dente.

— Outra vez? Quer dizer que fugiu do dentista?

Você tinha hora ontem, não tinha?

— Ele botou uma massa. Está doendo — murmurou inclinando-se para apanhar uma folha seca. Triturou-a no fundo do bolso. E respirou abrindo a boca.

— Como dói, pô.

— Assim que chegarmos você toma uma aspirina.

188. Depois olhou

189. o rosto da mãe

190. expressão de encantamento que tivera ao escovar os cabelos defronte

191. [Ø]

192. — Vamos filhote? — convidou, segurando-o pela mão. [§] Ele abaixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço desesperado para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem.

193. — Não quer mais andar de mãos dadas comigo? — perguntou magoada ao ver que ele, pretextando arrumar as meias, enfurnou em seguida as mãos nos bolsos.

194. bebezinho

195. [Ø]

196. ela exclamou rindo, a beijar-lhe o rosto num ímpeto de ternura.

197. [Ø]

198. O menino não teve tempo de esquivar-se. No queixo e nas orelhas ficaram as marcas úmidas e frias.

199. Era como se aquelas minhocas que ele cortava em pedaços para enfiar no anzol tivessem passado por ali.

200. [Ø]

Mas não diga, por favor, essa palavrinha que detesto.

— Não digo mais.²⁰⁰

Diante da casa²⁰¹ de Júlio, instinctivamente ele retardou o passo. Teve um olhar para a janela acesa. Vislumbrou uma sombra disforme passar através da cortina.

— Dona Margarida.

— Hum?

— A mãe do Júlio.²⁰²

Quando entraram na sala, o pai estava sentado²⁰³ na cadeira de balanço, lendo o jornal²⁰⁴. Como todas as noites, como todas as noites.²⁰⁵ O menino estacou na porta.²⁰⁶ A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.

— Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca?

— A lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto — disse ele, tomando a mão da mulher. Beijou-a demoradamente. Tudo bem?

— Tudo bem.²⁰⁷

O menino mordeu o lábio até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual.²⁰⁸

— Então, filho? Gostou da fita?²⁰⁹ — perguntou o pai dobrando o jornal. Estendeu a mão ao menino e com a outra começou a acariciar o braço nu da mulher.²¹⁰ — Pela sua cara, desconfio que não.²¹¹

— Gostei, sim.²¹²

— Ah, confessa, filhote, você detestou, não foi?²¹³

— contestou ela.²¹⁴ — Nem eu entendi direito, uma complicação dos diabos, espionagem, guerra, máfia... Você não podia ter entendido.²¹⁵

— Entendi. Entendi tudo — ele quis gritar e a voz saiu num sopro tão débil que só ele ouviu.

200. [Ø]

201. do portão da casa

202. lembrou-se da mulher grandalhona e sem graça que o amigo apresentara meio envergonhado: “minha mãe.” Lembrou-se ainda que Júlio evitava dizer aos colegas onde morava. [§] Teve um olhar cheio de angústia para a casa suja e arruinada, bem que queria ter como mãe aquela mulher: usava óculos, xale na cabeça e vivia consertando meia, por isso Júlio tinha vergonha dela. Mas Júlio não sabia. Ninguém no mundo sabia! — pensou, a respirar de boca aberta, como que sufocado por aquele segredo.

203. já estava

204. lendo jornal

205. [Ø]

206. na porta, pálido de medo.

207. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou, sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível deveria acontecer! concluiu apavorado. [§] Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, disse-lhe “boa noite, querido!” e beijou-o na fronte.

208. o lábio inferior até senti-lo sangrar.

209. meu filho, gostou da fita?

210. o pais quis saber, estendendo uma mão ao menino e acariciando com a outra o braço da mulher.

211. [Ø]

212. Gostei... — ele sussurrou.

213. Pois eu desconfio que não!

214. ela contestou, risonha, enquanto subia as escadas.

215. Ele não entendeu o enredo e decerto ficou com sono, hein, filhote?.

— E ainda com dor de dente! — acrescentou ela desprendendo-se do homem e subindo a escada. — Ah, já ia esquecendo a aspirina.²¹⁶

O menino voltou para a escada os olhos cheios de lágrimas.²¹⁷

— Que é isso²¹⁸? — estranhou o pai. —²¹⁹ Parece até que você²²⁰ viu assombração. Que foi?

O menino encarou-o demoradamente.²²¹ Aquele era o pai. O pai.²²² Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.

— Pai... — murmurou, aproximando-se²²³. E repetiu num fio de voz: — Pai...²²⁴

— Mas meu filho, que aconteceu? Vamos, diga!²²⁵

— Nada. Nada.²²⁶

Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço.²²⁷

216. [Ø]

217. Quando a mãe desapareceu, o menino aproximou-se do pai e olhou-o demoradamente.

218. isso, meu filho?

219. [Ø]

220. [Ø]

221. [Ø]

222. [Ø]

223. murmurou.

224. — Pai... — repetiu num fio de voz.

225. — Que é, meu filho! Que aconteceu, vamos, diga o que aconteceu!.

226. — Nada... — balbuciou. Nada...

227. E em seguida, soluçando, envolveu o pai num apertado abraço.

CONCLUSÃO: COMO SE

Nesta leitura da obra de Lygia Fagundes Telles, um leitor empírico resolveu tornar-se um leitor-modelo em busca de uma autora-modelo. Pelo seu recorte específico, neste trabalho pôde haver um acercar-se do livro *Antes do baile verde* e dos contos que o compõem, atentando-se para as particularidades dessa obra e desses textos: a trajetória do livro desde sua primeira edição até sua última; o cotejo entre a primeira e a última edição em livro de cada um dos contos que o compõem — o que chama a atenção para um trato contínuo da forma, em busca do que possa ser uma melhor expressão narrativa, uma afirmação de um pacto *autor/leitor*, uma insatisfação para com o que houvera sido escrito, um novo julgamento do que já fora feito — agora visto pela lente de alguém sob outras contingências. Uma escritora que assume a coragem de ferir a própria criação, curando-a depois e entregando-a mais uma vez ao seu leitor.

Tentou-se tratar, também, de como a ideia de perfeição é frágil, volátil e mutável; e de como talvez haja a necessidade de um instante em que o autor deixe de infringir à sua obra revisões advindas de novos julgamentos, sob pena de trair revisões anteriores, próximas do que talvez fosse a perseguida perfeição.

Havendo a aproximação para com a contística lygiana, inevitavelmente houve, também, a aproximação para com seres decaídos e saudosos de um Éden perdido ou talvez nunca presente, a não ser na vontade de que ele um dia existisse: personagens solitárias, mesmo que acompanhadas, sejam elas crianças ou adultas — seres carregando consigo a inelutável chaga da Queda.

Em *Antes do baile verde*, pela construção de sua estrutura simbólica e pelas relações estabelecidas entre suas personagens, vimos personagens ambíguas e, todas, lançadas a um irremediável desespero. Personagens contínua e incansavelmente trabalhadas por Lygia Fagundes Telles, como uma autora que, à caça de nos dar o ser humano em dramáticas situações, vale-se de uma particular capacidade de sondagem psicológica, aliada a um notável talento para a construção alegórica da cena, em que tudo concorre para uma sibilina narração. Uma autora cuja face, sempre pairando sobre sua obra, jamais cessa de dar-lhe o sopro da criação, como se tudo fosse sempre um princípio. Uma autora, que, em marcha, dá-nos histórias que nos fazem testemunhas e partícipes do terrível e maravilhoso baile da vida e do terrível e maravilhoso baile da criação literária: um fascinante jardim selvagem.

Na edição crítica de *Antes do baile verde*, com o cotejo entre a forma atual dos contos e o seu aparato crítico, que traz alguns trechos como eram nas suas edições príncipes, permitiu-se observar diversos tipos de mudança realizados pela autora: no campo sintático, lexical, fônico. Mudanças que variam bastante quantitativamente, e que não necessariamente estão ligadas a serem os contos mais ou menos antigos, embora os dois últimos publicados tenham sido os que notavelmente sofreram menos revisões. Isso nos permite acreditar que as revisões têm íntima relação com o diálogo estabelecido no encontro entre a autora/leitora e cada conto em específico, advindo do que, para ela, serão as necessidades particulares surgidas desse instante: necessidades dela em mexer no texto; necessidades que o texto pareça ter em ser mexido, de acordo com o que ela sonha/sonhou para ele, ou do que ele pareceu/parece sonhar para si.

Acompanhando-a nesse duro ofício, ousamos vasculhar sua oficina, procurar seus rastros. Sempre em marcha, a *autora* não repousa — nós, seus *leitores*, também não. Por isso, este trabalho, continuação do que fora feito em nossa dissertação de mestrado, é um empenho em contribuir para uma tradição de leitores-modelo da obra lygiana — um possível modelo de leitores-modelo.

Bartleby, o célebre personagem de Herman Melville, diz que “acha melhor não” — aqui, mesmo com a possibilidade de ter sido tudo isto um arrazoado, resolveu-se apostar, no sentido pascaliano de optar por uma de diversas possibilidades. Então, mesmo com a possibilidade do erro, de ter sido tudo isto uma “ficação” de um “fictício leitor-modelo”, houve este trabalho como uma forma de dizer “acho melhor sim”.

Como, na obra de LFT, temos a linguagem da reticência, também aqui há a reticência, pois as leituras continuam, a obra continua a reverberar tanto quanto existam leitores e *leitores* desses textos ficcionais; reticência porque, após algum tempo, tudo isto talvez possa ser mudado, caso este autor volte ao que escreveu.

Mas, ao fim, é provável que, para além de ampliar as possibilidades de fortuna crítica sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, este trabalho tenha existido porque um leitor, arvorando-se ter amadurecido, tenha sonhado ser leitor-modelo de um autor de sua predileção, podendo dizer, contente: “yo sé leer”.

Talvez este trabalho tenha existido apenas para que esse mesmo leitor responda a esse mesmo autor (e a seu apelo): “não se preocupe... eu leio... não deixarei você morrer...”.

REFERÊNCIAS

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **ABNT NBR 6023**: informação e documentação: referência e elaboração. Rio de janeiro, 2002.
- _____. **ABNT NBR 6024**: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento: apresentação. Rio de janeiro, 2012.
- _____. **ABNT NBR 6027**: informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de janeiro, 2002.
- _____. **ABNT NBR 6028**: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de janeiro, 2003.
- _____. **ABNT NBR 6034**: informação e documentação: índices: apresentação. Rio de janeiro, 2004.
- _____. **ABNT NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de janeiro, 2002.
- _____. **ABNT NBR 12225**: informação e documentação: lombada: apresentação. Rio de janeiro, 2004.
- _____. **ABNT NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de janeiro, 2011.
- ATAÍDE, Vicente. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In: *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos professores, 1972.
- ATWOOD, Margaret. *Negociando com os mortos*: a escritora escreve sobre seus escritos. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- BARNES, Julian. *O papagaio de Flaubert*. Tradução: Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução: Leyla Perrone-Moisé. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BECHERUCCI, Bruna. Livros: O jardim selvagem. *Suplemento Feminino - O Estado de S. Paulo*, 31 de Dezembro de 1965:3.
- BLANCHOt, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- CADERNO 2. Escrever, a auto-punição da dedicação exclusiva. *O Estado de S. Paulo*, 12 de Junho de 1977: 18.
- _____. O oco sinistro, a pequenez e os falsos "X" do problema. *O Estado de S. Paulo*, 12 de Junho de 1977: 18.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- . Depoimento. In: Lygia de todas as letras. *Segundo caderno - O Globo*, 12 de Abril de 2013: 1.

- CASTELLO, José. Lygia Fagundes guarda grãos de loucura e de mistério. *Caderno 2 – O Estado de S. Paulo*, 6 de Junho de 1998: D3.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CHOURAQUI, André. *A Bíblia. Mathyah* [O Evangelho Segundo Mateus]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- COELHO, Nelly Novaes. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DIMAS, Antonio. Garras de veludo - Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- ELIOT, T. S. Yeats. *De poesia e poetas*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FAGUNDES, Lígia. Cái-Cái. *Suplemento – Folha da Manhã*, 04 de Dezembro de 1938: III.
- _____. História do rojão. *Suplemento – Folha da Manhã*, 20 de Agosto de 1939: II.
- FARIA, Octávio de. A ficcionista Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S. Paulo*, 30 de Abril de 1966: 42.
- FLETCHER, Angus. *Alegoría*: teoría de un modo simbólico. Tradução: Vicente Carmona González. Madrid: Akal, 2002.
- FOLHA DA NOITE. O que as nossas universitárias leem. *Folha da noite*, 15 de Abril de 1943: 18.
- _____. “O que as nossas universitárias leem.” *Folha da noite*, 15 de Abril de 1943: 18.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução: António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2009.
- GAGE, John. *A cor na arte*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GUIMARÃES, Júlio Castaño. Nota filológica: procedimentos de edição. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. Os materiais do poema: isto às vezes é aquilo em CDA. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- KOPKE, Carlos Burlamaqui. Contistas. In: *História da solidão do homem*: ensaios de estética e de literatura. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. *Diconário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. A evolução de Lygia Fagundes Telles. *Suplemento literário - O Estado de S. Paulo*, 25 de Março de 1961: 2.
- LOPES, Oscar. Uma ficcionista da burguesia. *Suplemento literário - O Estado de S. Paulo*, 28 de Março de 1971: 4.
- LUCAS, Fábio. Mistério e magia. In: *Antes do baile verde*. In: TELLES, Lygia Fagundes. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL-MEC, 1971.
- Manguel, Alberto. *Os livros e os dias*: um ano de leituras prazerosas. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MARTINS, Wilson. A supra-realidade dos contos de Lygia Fagundes Telles. *Prosa e verso - O Globo*, 06 de Janeiro de 1996: 4.
- _____. “A ambiguidade do Conto.” *Suplemento Literário - O Estado de S. Paulo*, 4 de Abril de 1959: 02.
- MELO NETO, João Cabral de. Para a feira do livro. In: *Poesias Completas: 1940–1965*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MENDES, Luis Marcelo. Lygia e suas bolhas de sabão. *Segundo Caderno – O Globo*, 03 de Novembro de 1991: 7.
- MONTE, Alfredo. A poética do sorrateiro: “As Meninas”, de Lygia Fagundes Telles. *Monte de Leituras*. 2013a. Disponível em: <https://armonte.wordpress.com/2013/04/19/a-poetica-do-sorrateiro-as-meninas-de-lygia-fagundes-telles/>. Acesso em: 19 abr. 2013.
- _____. Uma prosa toda feita de delicadezas perigosas: Lygia Fagundes Telles. *Monte de Leituras*. 2013b. Disponível em: <http://armonte.wordpress.com/2013/04/19/uma-prosa-toda-feita-de-delicadezas-perigosas-lygia-fagundes-telles/>. Acesso em: 19 abr. 2013.
- _____. Raízes em águas paradas: os 50 anos de Verão no Aquário nos 90 de Lygia Fagundes Telles. *Monte de Leituras*. 2013c. Disponível em: <http://armonte.wordpress.com/2013/04/23/raizes-em-aguas-paradas-os-50-anos-de-verao-no-aquario-nos-90-de-lygia-fagundes-telles/>. Acesso em: 23 abr. 2013.
- MONTEIRO, Leonardo. *Lygia Fagundes Telles*: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- MOUTINHO, Nogueira. Vá conhecer as escritoras. *Folha de S. Paulo*, 13 de Novembro de 1973: 40.
- _____. Verão no aquário. *Ilustrada - Folha de S. Paulo*, 20 de Julho de 1969: 5.
- NARRARTE com Lygia Fagundes Telles. Direção: Goffredo Telles Neto. Produção de Paloma Rocha, 1990. 1 fita VHS (20 minutos).

- PAES, José Paulo. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles. *Cultura – O Estado de S. Paulo*, 23 de Dezembro de 1985: D10.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto*. Ilhéus: Editus, 2002.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- RESENDE, Nilton José Melo de. *[AR-TE-SA-NI-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2007.
- REYNAUD, Maria João. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campos das Letras, 2000.
- RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1961.
- RORTY, Richard. A trajetória do pragmatista. In: ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- _____. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cânone, 2009.
- Silveira, Alcântara. Contistas. *Suplemento literário - O Estado de S. Paulo*, 16 de Julho de 1966: 2.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. O conto de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte, 1984.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- _____. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das letras, 2009a.
- _____. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.
- _____. *Antes do baile verde*. 2^a ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. Col. Sagarana.
- _____. *Antes do baile verde*. 8^a ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. Col. Sagarana.
- _____. *Antes do baile verde*. 9^a ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.
- _____. *Antologia: meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das letras, 2010b.
- _____. *As meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009c.
- _____. As minhas personagens são mais loucas do que eu. *Mil Folhas*, 28 de Outubro de 2005. Disponível em: <http://www.presenca.pt/editorial/as-personagens-dos-meus-livros-sao-mais-loucas-do-que-eu/>. Acesso em: 07.Abr.2013.
- _____. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das letras, 2009d.
- _____. *Filhos pródigos*. São Paulo: Cultura, 1978.

- _____. *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- _____. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1961.
- _____. Negra jogada amarela. In: *Mistérios*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1949.
- _____. O moço do saxofone. In: *Suplemento literário - O Estado de S. Paulo*, 18 de Junho de 1966: 3.
- _____. O segredo. In: *Suplemento literário - O Estado de S. Paulo*, 16 de Setembro de 1961: 3.
- _____. *O jardim selvagem*. Rio de Janeiro: José Olympio/Três/Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.
- _____. *Passaporte para a China*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- _____. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das letras, 2009e.
- _____. Trilogia da confissão. In: *Os 18 melhores contos do Brasil*. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
- _____. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. Venha ver o pôr do sol. In: _____. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- WOODS, James. *Como funciona a ficção*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.