

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

Nilton José Mélo de Resende

[AR-TE-SA-NI-AS]:
modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles

Orientadora: Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão

Maceió
2007

Nilton José Mélo de Resende

[AR-TE-SA-NI-AS]:
modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

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

Maceió

2007

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- R467a Resende, Nilton José Mélo de.
[Ar-te-sa-ni-as] : modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles /
Nilton José Mélo de Resende . – Maceió, 2007.
152 f.
- Orientadora: Gilda de A. Vilela Brandão.
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Literatura) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística. Maceió, 2007.
- Bibliografia: f. 148-152.
Inclui anexos.
1. Telles, Lygia Fagundes, 1923- .– Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
3. Alegoria. 4. Metáfora. I. Título.

CDU: 869.0(81).09



UFAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA



PPGL

TERMO DE APROVAÇÃO

NILTON JOSÉ MÉLO DE RESENDE

Título do trabalho: [AR-TE-SA-NI-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles

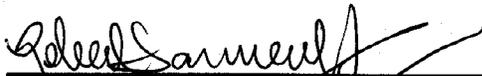
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

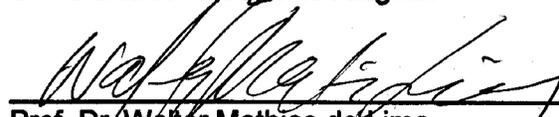


Prof.ª Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão

Examinadores:



Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima
Universidade Federal de Alagoas



Prof. Dr. Walter Mathias de Lima
Universidade Federal de Alagoas

Maceió, 07 de abril de 2008.

A Lygia Fagundes Telles.

A Hilda Hilst, in memoriam.

*A Aloísio Resende, Solange Resende,
Sandra Ozana, Solange Enoi
— Pai, Mãe, Dinha, Só;
a eles — que são minha casa.
E agregados, Pluto e Mano Brown.*

A Enoi Oliveira, in memoriam.

A Isa Melo, in memoriam.

A minha família.

A meus amigos.

A minha orientadora, professora Gilda.

A Deus.

À desde sempre oculta; Presente e Oculta.

AGRADECIMENTOS

À professora *Gilda* pela atenta, cuidadosa orientação; pela generosidade, bom-humor e inteligência; por ter acreditado neste trabalho e embarcado comigo no percurso.

Às bancas de qualificação e defesa: professores *Ana Cláudia Aymoré, Fernando Fiúza, Roberto Sarmiento, Vera Romariz, Walter Mathias.*

Aos meus professores do PPGLL: *Aloísio Nunes, Gláucia Vieira, Ildney Cavalcante.*

Aos funcionários do PPGLL e da UFAL, sempre solícitos.

Às professoras *Roseanne Tavares e Belmira Magalhães.*

Aos colegas alunos da pós; em especial, *Simone Cavalcante e Susana Souto.*

A todos que me emprestaram material bibliográfico: além dos professores, meus amigos *Abel Pacheco, Eduardo Vasconcelos, Fernanda Café, Leonice (Nice), Lígia Ferreira, Suênio Lucena, Victor Guerra.*

A *Danielle Peixoto de Lima* e a *Tiago de Hollanda Padilha*, pelo auxílio na tradução do resumo para o espanhol.

A *Renato Medeiros*, pela primeira revisão do resumo em português.

Aos amigos que me deram forças quando vacilei na empreitada: a mesma *Lígia, Brisa Paim, Bruno Ribeiro, Fátima Farias, José A. Neto, Milton Rosendo, Sandra Gomes, Tázio Zambi.*

Aos meus professores da graduação; em especial, *Aldir de Paula, Cláudia Canuto, Edilma Bomfim, Enaura Quixabeira, Isabel Brandão, José Nivaldo, M^a. Aparecida Batista, Paulo Valença, Vicente Ataíde.*

Aos colégios *Santa Madalena Sofia* e *INEI*, por me liberarem para o mestrado.

Aos meus alunos, compreensivos nos duros períodos de qualificação e defesa final.

À *Vera Tietzmann Silva*, autora de um livro que me abriu os olhos para a grandeza da obra que ora admiro e estudo.

Ao *Pe. Henrique Soares da Costa*, que me lembrou de voltar a estudar.

A meus tios, *Eugênio, Fátima e Newton*, pela literatura.

E aos mesmos a quem dedico o trabalho:
Lygia Fagundes Telles, por sua literatura e sua pessoa;
Hilda Hilst, de quem tenho imensas saudades;
minha família, meu deserto e oásis, com *Pluto* e *Mano Brown*, pelos olhares inocentes;
minha avó *Enoi*, que sorria;
minha tia *Isa*, que me acolheu;
meus amigos, da UFAL e do mundo, por me amarem e se deixarem amar;
a *Oculita* e *Presente*, que reza por mim, sempre me dando vida;
Deus, que É.

À *CAPES*, pelo apoio institucional.

Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade. Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa. (Ricardo, “Venha ver o pôr-do-sol”).

RESUMO

Neste trabalho, analisam-se três contos de Lygia Fagundes Telles — “A medalha”, “Venha ver o pôr-do-sol” e “Anão de jardim” —, considerando-os como textos alegóricos, permeados de índices metafóricos, que constroem uma segunda narração sob a pele do que é dito na superfície. Esses índices podem ser gestos, objetos, o próprio modo de narrar. E foram escolhidos esses textos em especial porque formam três tipos de alegoria: do cotidiano, da leitura, grotesca. No que diz respeito à primeira, analisa-se um flagrante do cotidiano, um embate entre mãe e filha, em que os elementos de composição da narrativa dividem com o narrador a revelação do drama ali presente. Na segunda, há uma construção em que as expectativas de uma jovem são destruídas, ao mesmo tempo em que são destruídas as expectativas do leitor, embora durante toda a trama haja índices do que iria acontecer; no estudo desse conto, faz-se um estudo comparativo entre sua primeira edição, de 1958, e a mais recente, revisada, de 2004, analisando suas distinções e afirmando terem sido elas uma busca de melhor reproduzir na relação narrador/leitor a relação entre os protagonistas do conto, Ricardo e Raquel. Na terceira, busca-se a análise dos símbolos presentes no ambiente do conto, um jardim pós-edênico cuja degradação é narrada/descrita por um anão de pedra ali instalado; narrativa de natureza grotesca e que, com o riso próprio dessa categoria, expõe a miséria do homem decaído. Três contos que, como o conjunto dos textos de Lygia Fagundes Telles, não tratam de problemas humanos através de explícitos questionamentos filosóficos, mas de histórias que, dependendo do arsenal do leitor, podem parecer banais, tamanha sua possibilidade de permitir apenas uma leitura literal. E que, no entanto, se lidas em profundidade, revelam outras narrações, paralelas, sob o véu da aparência.

Palavras-chave:

Lygia Fagundes Telles; Alegoria do cotidiano; Alegoria da leitura; Grotesco-alegórico.

RESUMEN

En este trabajo se analizan tres cuentos de Lygia Fagundes Telles — “A medalha”, “Venha ver o pôr-do-sol” y “Anão de jardim” — los considerando como textos alegóricos, llenos de índices metafóricos que construyen una segunda narración otra narración bajo lo que es dicho a la superficie. Esos índices pueden ser gestos, objetos, la propia narración. Esos textos fueron escogidos, porque presentan alegorías de naturalezas distintas: del cotidiano, de la lectura, grotesca. Respecto a la primera se analiza un flagrante del cotidiano, un choque entre madre y hija, en el cual los elementos de composición de la narrativa comparten con el narrador la revelación del drama allí presente. En la segunda, hay una construcción en la cual las expectativas de una joven son destrozadas, al mismo tiempo en que son destrozadas las expectativas del lector, aunque durante toda la trama haya índices de lo que iba a acontecer; en este cuento se hace un estudio comparativo entre su primera edición, de 1958, y su más reciente, revisada, de 2004, analizando sus disparidades y afirmando que fueron ellas una busca de mayor reproducir en la relación narrador/lector la relación entre los protagonistas del cuento, Ricardo y Raquel. En la tercera se busca la análisis de los símbolos presentes en el ambiente del cuento, un jardín post-edénico cuya degradación es narrada/descrita por un enano de piedra allí instalado; narrativa de naturaleza grotesca y que, con la risa de característica grotesca, expone la miseria del hombre decaído. Tres cuentos que, como el conjunto de los textos de Lygia Fagundes Telles, no tratan de problemas humanos a través de explícitos planteamientos filosóficos, mas de historias que, dependiendo del arsenal del lector, pueden parecer banais, por la posibilidad de una lectura literal. Y que, sin embargo, en profundidad, revelan otras narraciones paralelas, bajo las que son evidentes.

Palavras Claves:

Lygia Fagundes Telles; Alegoría del cotidiano; Alegoría de la lectura; Grotresco alegórico.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| <u>LYGIANAS : UMA LITERATURA LAGO-E-PÂNTANO</u> | 9 |
| ...TRAMAS LIGADAS À FALÊNCIA... | 10 |
| ...ALEGORIA... | 13 |
| ...LITERATURAS LAGO-E-PÂNTANO... | 16 |
| ...EXPLICAÇÃO... | 17 |
| <u>“A MEDALHA” OU DA APARENTE BANALIDADE</u> | 20 |
| O FINGIMENTO... | 20 |
| ...RETÓRICA DA ALEGORIA EM NOSSOS TEMPOS... | 25 |
| ...OS ELEMENTOS DA NARRATIVA. | 32 |
| ...O NARRADOR, ELEMENTO DA ALEGORIA. | 39 |
| ...PERSONAGENS E SEU ESPAÇO. | 43 |
| <u>“VENHA VER O PÔR-DO-SOL” EM DOIS TEMPOS OU DA EXPLÍCITA ARTESANIA</u> | 52 |
| A AUTO-REFERÊNCIA... | 52 |
| ...DA SEDUÇÃO AO ENGANO. | 59 |
| AO CONFRONTO: | 61 |
| ...MORREM SUAS EXPECTATIVAS. | 70 |
| ...A NOMINAÇÃO DAS PERSONAGENS. | 76 |
| <u>“ANÃO DE JARDIM” OU DO RISO E DO PESO</u> | 87 |
| OS MONSTROS... | 87 |
| ... ARCABOUÇO ENGENDRANTE. | 89 |
| ... UM JARDIM PREENHE DE SIGNIFICADOS. | 92 |
| ...GROTESCA. | 95 |
| KOBOLD. | 101 |
| ...DO CONTO... | 103 |
| ...UM CORAÇÃO DENTRO DA PEDRA. | 133 |
| ...A ANTROPONÍMIA... | 135 |
| <u>LYGIANAS : O MUNDO E A ENXADRISTA</u> | 146 |
| <u>REFERÊNCIAS OU DOS INTERLOCUTORES</u> | 148 |
| BIBLIOGRÁFICAS: | 148 |
| ELETRÔNICAS: | 151 |
| <u>ANEXOS</u> | |

LYGIANAS : UMA LITERATURA LAGO-E-PÂNTANO

O propósito deste trabalho é mostrar modalidades do alegórico presentes na contística de Lygia Fagundes Telles (1923). Estreando em 1938 com a coletânea de contos *Porão e sobrado*, à qual se seguiram *Praia viva* (1944) e *O cacto vermelho* (1949) — publicações que, por não terem sido reeditadas, ficaram no esquecimento, constando apenas de sua biografia literária —, Lygia Fagundes Telles prefere elencar suas obras a partir do romance *Ciranda de pedra*, de 1954, livro que, segundo Antonio Candido, em sua apresentação da primeira edição, publicada pela editora “O Cruzeiro”, marca sua maturidade literária. Dos chamados “livros mortos” (designação dada pela própria autora), constam, ainda, os seguintes volumes de contos posteriores ao romance mencionado: *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965). Além de *Ciranda de pedra*, são estes seus “livros vivos”: os romances *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973), *As horas nuas* (1989); os livros de contos *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *Filhos pródigos* (1978) — publicado, a partir de 1991, sob o título *A estrutura da bolha de sabão* —, *Mistérios* (1981), *A noite escura e mais eu* (1995); *A disciplina do amor* (1980) — fragmentos, que, segundo diz Carlos Drummond de Andrade em texto presente na orelha do livro, não seriam fragmentos, mas miniaturas — e, finalmente, *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002), *Conspiração de nuvens* (2007), livros de natureza híbrida em que, semelhantemente a *A disciplina do amor*, esvanecem-se as fronteiras entre o real e o criado.

Nossa pesquisa focaliza apenas sua produção contística, na qual podemos perceber a ocorrência de modos de expressão alegóricos, que serão distribuídos em três espécies: 1. alegoria do cotidiano; 2. alegoria da leitura; 3. grotesco-alegórico.

Para analisá-los, vamos nos servir de estudos crítico-teóricos de fundamental importância, uma vez que uns autores são especialistas nas categorias estéticas de interesse deste trabalho e outros, estudiosos da obra de Lygia Fagundes Telles: Vera Maria Tietzmann Silva, principalmente por seu *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, a nosso ver um estudo manancial da obra lygiana, por lançar luz sobre diversos aspectos da obra da autora, provocando novos olhares críticos; Angus Fletcher, por seu denso *Alegoria: teoria de un modo simbólico*, que é, nas palavras de Tzvetan Todorov, uma enciclopédia da alegoria; Wolfgang Kayser, pelo já clássico *O grotesco*.

Também teremos outros interlocutores: Vicente Ataíde, um dos primeiros teóricos a se debruçarem sobre as alterações que Lygia Fagundes Telles operou nas diversas edições de seus contos; Nelly Novaes Coelho, autora de diversos estudos sobre a obra lygiana; Muniz Sodré e Raquel Paiva, autores de *O império do grotesco*; além de outros estudiosos, cujas falas aparecerão no decorrer do trabalho.

Em nossa análise, ressaltaremos o trabalho artesanal da autora no que diz respeito à escolha dos elementos de composição de suas narrativas, que serão vistos de acordo com a natureza de cada texto, cujas especificidades iremos investigar.

Algo comum em sua obra é a presença de tramas ligadas a desencontros, enganos, malogros, ...

...tramas ligadas à falência...

...do humano, das coisas, dos objetos, do mundo, enfim. E falência não apenas do ponto de vista da fábula, mas encravada na estrutura mais íntima do texto, encravada na própria composição literária.

Não trataremos agora da conceptualização da alegoria, pois estamos apenas nos apresentando. E os códigos de boa conduta rezam que não é agradável mostrar-se por

completo no primeiro momento do encontro — principalmente se o caminho crítico é longo. O bom é deixar uma questão para mais adiante, uma isca para o próximo peixe, um aceno. Então jogamos a seguinte isca: isso de construir textos de natureza alegórica é, sem dúvida, algo recorrente na literatura, visto que cada autor constrói seus próprios mundos, suas próprias simbologias — sim, o aceno ainda nos diz, a alegoria é uma construção de índices metafóricos, um seu encadeamento.

E se dizemos índices metafóricos em vez de metáforas é apenas por uma tentativa de frisar a que tipo de linguagem figurada nos referimos ao tratar da obra de Lygia Fagundes Telles: aquela linguagem que se vale de elementos representativos cujo sentido outro não é evidenciado, posto que a metáfora, como é geralmente tratada, de imediato aponta para seu outro, mesmo que este não seja claro. Isso a distingue da alegoria, cujo “allos” é dito na “ágora”, ou seja, há um sentido entendido de pronto pelo público, sem estranhamento — a metáfora, em seu sentido primeiro, é estranha e *exige* interpretação.

Sobre a metáfora, diversos estudos fizeram-se e fazem-se; o mesmo se pode dizer sobre as distinções entre ela e o símbolo. Não sendo este um estudo teórico sobre essas categorias, assumimos o símbolo em sua acepção usual de elemento que, por analogia, representa uma outra coisa, seja por sua natureza ou por sua forma — ou seja, é um elemento representativo. E a metáfora, como um outro tipo de elemento representativo, mas que violentaria a linguagem, pelo seu deslocamento de um campo lexical para outro a que comumente não está relacionado, causando explícito estranhamento.

Por essa distinção, optamos por utilizar a expressão “índices metafóricos” em vez de “metáforas” — e o adjetivo “metafórico”, aqui, dirá respeito a esses índices, convivendo pacificamente com o adjetivo “simbólico”.

Vejamus então: 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.

Essa capacidade de ser algo e de ser outro, de dizer algo e de dizer, ao mesmo tempo, outra coisa, de apontar para outra direção, é constitutiva da...

...alegoria...

..., palavra derivada do grego *ἄλλος*, *allos*, “outro”, e *ἀγορεύειν*, *agoreuein*, “falar em público” — ela é uma representação que transmite um significado além do literal, mantendo, contudo, o primeiro, imediatamente apreendido.

Essa propriedade de ser literal e de ser, ao mesmo tempo, *outro* é algo próprio dos textos literários, mas na alegoria há o fato de se construir um conjunto simbólico, uma disposição encadeada de elementos representativos, o que não necessariamente ocorre em toda obra literária; sendo então a alegoria um modo literário.

Nela, assim como nas ocorrências metafóricas, há uma linguagem violentada, mas de modo não evidente, o que seria, então, uma violência camuflada. Também nela pode caber a estranheza, permutando ela, simbolicamente, com o nomeado. O que a distingue da metáfora é o fato de a linguagem, que a expressa, não apontar diretamente para um *allos*, para um outro, para um sentido segundo, para uma outra direção, o que pode nos levar apenas ao que é explicitamente dito.

Na metáfora, o homem não era um cavalo; era, apenas, semelhante a um cavalo (livre) — aquele cavalo não existia. Na alegoria, o cavalo existe e, ao mesmo tempo, torna-se uma representação do homem livre. Em princípio, a violência metafórica, que é a ruptura do real em termos da linguagem, por trazer o inesperado, não caracteriza a alegoria — muito embora, nela possam esconder-se absurdos estranhos, possa o mundo ser reviravoltado, havendo (isto sim e bastante) choques entre aquele mundo construído pelo narrador e o mundo construído pelo leitor ou o mundo em que o leitor se insere. Uma nova guerra de mundos, que, no entanto, é guerra nenhuma, porque aquele mundo também é nosso, apenas organizado com outros modos de dizê-lo.

Numa alegoria, como em outros textos ficcionais não-alegóricos, pode o leitor deparar-se com eventos estranhos à sua realidade: um homem acorda-se metamorfoseado num

inseto gigantesco (*A metamorfose*, de Franz Kafka); uma casa é tomada por visitantes inesperados (*A casa tomada*, de Julio Cortázar); ciganas vampiras contam histórias para um homem (*Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki); um outro homem vive por séculos, mudando de sexo durante o passar do tempo (*Orlando*, de Virginia Woolf). Percebemos também estranhezas nos contos lygianos, em que pode existir, por exemplo, um anão de pedra que pensa e vê, comentando sobre o que observa (“Anão de jardim”) — coisa impensável em nosso mundo concreto, mas justificada no cronotopos em que se insere e, portanto, crível.

Uma alegoria, um texto alegórico — conforme vimos desenvolvendo — é uma conjunção de elementos que são eles próprios e outros (*allos*); uma reunião de elementos representativos que, convivendo simultaneamente, criam um todo simbólico.

Durante muito tempo, disse-se, da alegoria, que seu sentido literal se perdia, dando espaço para apenas o sentido figurado. Para nós, isso é um problema, pois se alegoria é dizer algo e dizer outro, devem ter o mesmo status de importância os dois dizeres, e não haver a existência de um apenas em função do outro.

Mas tal pensamento se dá em função das alegorias didáticas, como as fábulas, em que a superfície é vista já em função de seu fundo; o primeiro sentido desaparece e se explicita o segundo. A essas alegorias dá-se a adjetivação de “pura”, como bem o lembra Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica*. Isso talvez por conta de ser o modo mais comum e antigo de narrativa alegórica — no entanto, julgamo-lo, sua natureza fere a própria conceituação. Ou seja: ao se ler, por exemplo, o conto infantil “João e Maria”, deve-se esquecer a história e ater-se apenas ao que ela parece querer dizer? E os eventos? E a cristalização das imagens na mente da criança leitora? E os dramas das personagens? Elas, por um acaso, não são reais enquanto lidas? E a força que têm sobre os leitores de que falamos acima? Para eles, aquilo não é de certo modo real? Naquele cronotopos, não seria tudo real?

Então, ver a alegoria do modo acima não diz tanto respeito à literalidade ou não do texto, mas sim a seu didatismo, à evidência dele, que, uma vez exaltado, logo põe de escanteio o texto, chamando à tona um possível sentido último, seu possível fim moral.

Ler esse tipo de alegoria seria, então, como caminhar sobre um piso de vidro transparente: se alguém o pisa e olha para ele, o que descansa sob a superfície logo emerge, logo simplesmente se evidencia, sendo aquela superfície pisada apenas uma espécie de adorno para melhor chamar a atenção para o que está sob ela. O que talvez não acontecesse se já se pisasse o que está abaixo, pois a evidência, a proximidade, pode bloquear a compreensão, a apreensão. Assim, a superfície de vidro entre a pessoa e o sentido final, longe de afastá-los, aproxima-os.

Nas alegorias em que o literal permanece, em que ele não surge apenas como sinalizador do figurado, não há essa superfície de vidro por entremeio, mas há as coisas-caixa, as coisas-*link*, que guardam os sentidos outros, formando uma teia entre si — mas também disso não trataremos agora; lembremo-nos de caminhar, de deixar um assunto para depois, uma outra isca para a pescaria, um aceno. Então, acenemos: no conto lygiano, naqueles em que a alegoria se faz presente, há a ruína própria do texto alegórico, que assim o é porque fadado à possibilidade da incompletude, como se alguém, numa despedida, ao mover a mão para um outro, já soubesse que esse outro, que recebe seu gesto, poderia perceber apenas o “adeus”, não atentando para o “volte logo” que estaria embutido no mesmo ato. E então ele voltaria para casa, cômico de que, do rol de sentidos que pretendeu, talvez apenas o mais evidente fosse levado com o outro.

Assim é a alegoria, esse aceno com outro ou outros sentidos por trás de cada um dos dedos, por trás do meneio da mão.

Para este estudo, elegemos contos que julgamos representativos dos três modos alegóricos já citados — no trato para com cada um deles, se necessário, faremos

aproximações com outros textos da autora, vendo possíveis distinções e/ou semelhanças. São os contos: 1. “A medalha”; 2. “Venha ver o pôr-do-sol”; 3. “Anão de jardim”. No primeiro, temos uma alegoria em que se vê a falência na relação entre uma mãe e sua filha, ao mesmo tempo em que se percebe a fragilidade/força da alegoria; no segundo, uma relação amorosa termina de modo trágico, caem por terra as expectativas de uma das personagens e as do próprio leitor, tudo isso manifesto no próprio ambiente da história e em como se forma a trama; no terceiro, o grotesco surge e, com escárnio, descerra o véu das aparências, num ambiente eivado de sinais do subterrâneo e da derrocada.

Ainda sobre “Venha ver o pôr-do-sol”, adiantamos que a análise desse conto será diferenciada em relação à que faremos dos outros textos de Lygia Fagundes Telles. Tratando dessa narrativa, será feito um estudo comparativo entre a sua primeira edição, de 1958, e a mais recente, de 2004, vendo suas distinções e como, através da percepção delas, configura-se uma profunda consciência da feitura do texto por parte de sua autora. Esse estudo é embrionário do que pretendemos fazer na tese de doutoramento: uma edição crítica de alguns contos lygianos, tecendo comparações entre as suas primeiras edições e as últimas.

Sobre os textos aqui analisados, achamos por bem dizer que são...

...literaturas lago-e-pântano...

..., uma vez que 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.

Aproximemo-nos agora do primeiro conto, mero contar de uma história, simbólica representação do conflito de gerações — coisas além, dependendo do olhar, de sua acuidade, das lentes que se vão usar. Dependendo do toque na água, de libélula ou de escafandro.

À guisa de...

...explicação...

..., dizemos agora que muito pouco linear será este trabalho, com seu modo zigzagueante e talvez com aparência de caos em sua superfície. Tanto que seus subtítulos podem não parecer precisos, visto que não criam compartimentos estanques, onde deveria ser tratado um assunto, esgotando-o. Mas se assim o fazemos é porque na obra literária os elementos não estão isolados, mas se complementam. Desse modo, o que poderia ser um subtítulo é, na verdade, um acenar para algum aspecto relevante, um pedido de atenção, que não isola um problema, mas apenas o traz à tona. Um problema sobre o qual se pode discorrer em momentos outros, em outros subtítulos; pois, em verdade vos digo, cria-se aqui um texto mosaico, em que o autor tenta se valer de uma sua limitação, confessando sua dificuldade em sistematizar um pensamento, discorrendo então sobre ele em volteios.

Sendo essa limitação um quase inimigo, resolve ele então, o autor, unir-se a ela, buscando torná-la uma quase aliada, para que ao fim, quem sabe, torne-se não um defeito, mas simplesmente uma característica.

Também pode causar no leitor algum incômodo a constante aparição da incerteza neste trabalho, evidenciada em palavras ou expressões cujo valor semântico dirige-se ao campo da relativização. Assume-se agora, então, que o texto tem grande ocorrência de

palavras como “talvez”, “parece”, “possivelmente”. E se isso, essa constância, ocorre é porque aqui se relativiza a análise literária, uma vez que assumimos ser este *um* estudo possível — e não *o* estudo possível. Pois se o texto literário é aberto, são várias as suas portas e janelas; a luz a incidir sobre o texto, o seu ângulo, dependerá da escolha do leitor a respeito de que porta ou janela abrir.

Desse modo, o autor, neste momento, pede desculpas, não pelas incertezas, mas por algum momento em que não relativizou seu olhar, tentando dar ares de absoluto a algo que foi, simplesmente, a *sua* escolha, o *seu* ângulo de visão.

Logicamente, uma vez escolhida a entrada, tenta-se uma certa coerência no modo de ver, no instrumental adequado para o ângulo escolhido — mas não se admite ser ela a única forma de olhar; nem seu instrumental o único ou o melhor.

Dizemos também que elegemos como instrumentos de análise elementos de composição da narrativa, para a partir deles, então, estudarmos as alegorias em Lygia Fagundes Telles, com as especificidades que elas assumem, dependendo do conto analisado: alegoria do cotidiano, da leitura, grotesca.

Leremos o texto como um construto, como um mundo autônomo, próprio, em que se fundam inter-relações.

Tentaremos ler o rol de elementos simbólicos nas obras lygianas partindo, sobretudo, de interpretações cristalizadas, tradicionais, presentes, por exemplo, em Chevalier & Gheerbrant, dando-lhes então uma possível leitura dentro da construção ficcional da autora — isso, atentando também, é claro, para o mundo simbólico próprio de Lygia Fagundes Telles. Autora que, segundo diz Vicente Ataíde em seu “A narrativa de Lygia Fagundes Telles”, possui refinada sensibilidade artística e preciso domínio artesanal. Características, segundo ele, incomuns na atual ficção brasileira; características que lhe permitem dizer que a obra lygiana é um artesanato-artístico — afirmações a que assentimos.

Revelado então nosso intento, abrimos as cortinas para apresentar as três narrativas, as três artesanias, analisando-as. E a primeira cortina abre-se para mostrar a casa de uma família, que está à espera do leitor para que ele presencie o embate alegórico entre uma mãe e sua filha.

“A MEDALHA”
OU DA APARENTE BANALIDADE

— a alegoria do cotidiano —

O fingimento...

...funda o texto literário. Para melhor tratar dessa afirmação, apoderamo-nos das idéias desenvolvidas pelo teórico alemão Wolfgang Iser sobre a prosa literária, dando-lhes um breve esboço, ora com as palavras do próprio Iser ora parafraseando-as.

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. (ISER, 2002, p. 957).

Esse imaginário caracteriza-se por ser uma realidade retomada pelo texto e também por não ser difuso, adquirindo então predicado de realidade. Assim, pode-se dizer que, na ficção, o real não se repete por si mesmo, não se auto-referencia, tornando-se então um fingimento que, esse sim, referencia-se: nesse construto do imaginário, as coisas e os fatos são outras coisas e outros fatos, havendo aí uma transgressão de limites, de seus limites.

O modo como esses dados da realidade aportam no texto literário dá-se através da seleção, que os desvincula do sistema anterior, a que pertenciam antes do fingimento primeiro. Mas se deve atentar para o fato de que os “elementos contextuais que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir” (Ibid., p. 961).

E se diz aqui “fingimento” primeiro porque, em verdade, já a seleção é um fingir, como também o serão a combinação e o desnudamento, o segundo e o terceiro ato fazedores da ficção.

Mas tratávamos da seleção: através dela, objetos e fatos do cotidiano, sobre os quais talvez nenhum olhar se detivesse, a cuja existência talvez atenção alguma fosse dada, cujas particularidades talvez raramente fossem observadas, tais coisas, pela seleção, tornam-se objetos da percepção, jogando-se então uma luz sobre o já comum, então tornado um mesmo que já não pode ser chamado assim; algo anterior, antigo, tornado novo.

Como um ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na *combinação* dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. (Ibid., p. 963. Grifo do autor).

E dá-se a maravilha de como, pela literatura, passa a existir o que já houvera antes, mas só pôde tornar-se quando se despiu de ser o já sido. Despir-se ocorrido por, ao serem retirados de seu sistema, os dados reais perderem suas articulações precedentes, reintegrando-se em uma nova articulação e adquirindo um peso diferente daquele que tinham em seus prévios campos de referência (Ibid., p. 961-963).

Com isso, no texto ficcional, a realidade irrealiza-se, havendo então algo novo, a que se pode chamar um acontecimento, que se funda no que é produzido. Interessante atentar para como, na busca de uma provável intenção autoral, essa não deve ser procurada em elementos extratextuais:

É provável que a intenção [do autor] não se revele nem na psique, nem na consciência, mas que possa ser abordada apenas através das qualidades que se evidenciam na seletividade do texto face a seus sistemas contextuais. Não é possível o conhecimento da intenção autoral pelo que o tenha inspirado ou pelo que tenha desejado. Ela se revela na decomposição dos sistemas com que o texto se articula, para que, neste processo, deles se desprenda. Por conseguinte, a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário; é a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado depende das circunstâncias em que deve ocorrer (Ibid., p. 962-963).

Esse imaginário-outro é construído quando da combinação dos elementos selecionados, fundando articulações em que o previamente existente já não é mais ele mesmo. Isso porque pela combinação os dados nos são novamente dados (e aqui se pede licença para o trocadilho).

Origina-se assim a intencionalidade do texto, cuja característica consiste em nem ser uma qualidade dos sistemas de referência em que interveio, nem tampouco em materializar o imaginário como tal, porquanto possui uma determinação que não resulta dos sistemas a que se refere. Ela se mostra como “figura de transição” (“*Übergangsgestalt*”) entre o real e o imaginário, com o estatuto da atualidade. Atualidade é a forma de expressão do acontecimento, e a intencionalidade possui o caráter de acontecimento na medida em que não se limita a designar campos de referência, mas os decompõe para transformar os elementos colhidos no material de sua auto-apresentação (*Selbstpräsentification*). A atualidade se refere então ao processo pelo qual o imaginário opera no espaço do real (Ibid., p. 963).

Nesse combinar-se dos elementos textuais, nessa relação intratextual, uma palavra pode ter ampliada sua possibilidade lexical, carregando-se de significados antes não atribuídos a ela. Também as ações das personagens não são meras ações, mas “representam possibilidades de relacionamento. Neste caso, a ficção não é apenas *realização* de um relacionamento, mas também *representação* de relacionamentos” ou “*comunicação* sobre relacionamentos”, diz Johannes Anderegg em sua teorização sobre a ficção (apud ISER, op.cit., 967. Grifos do autor).

Assim, há então o campo do provável e não mais o do real — havendo o imaginário não difuso de que já se falou antes: a imaginação que não anda a rédeas soltas, mas vigiada pela apolínea ação autoral.¹

¹ Um conto que nos parece demonstrar o apolíneo que é o ato de ficcionalizar é “As formigas”, também presente em *Antologia: meus contos preferidos*.

O terceiro ato de fingir “consiste no desnudamento” (ISER, op.cit., p. 969). Nele, o texto assume-se, ele se diz ficção, ele se diz diverso da realidade, embora se fingindo real — um real com fim próprio e que funda um contrato com o leitor.

É característico da literatura, em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos, assim assinalando que é literatura e algo diverso da realidade. (Ibid., p. 969).

Eis aí as relações: o texto referenciando-se a si mesmo e jogando-se para o fora-de-si — aquele que o lê. No entanto, esse jogar-se para fora talvez não devesse ser caracterizado dessa forma — jogar-se —, posto que não o faz de maneira evidenciada; ele mais sugere do que afirma, fazendo mais em sussurros do que em gritos. Ou talvez possamos dizer que faz de dois modos: através de gritos e de sussurros (obrigado, Bergmann). O grito do aparente e o sussurro do sob o tapete, o sussurro do que adormece subjacente; ou que talvez não adormeça, mas exista como um rumor, como algo latente, esperando ser observado. Isso porque o “conceito de verdade, em literatura, assume um duplo aspecto: existe uma verdade dos acontecimentos e uma outra verdade, a do sentido desses acontecimentos narrados” (SILVA, 1995, p. 21).

Sobre isso, afirma Tzvetan Todorov:

Ora, a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a qualquer linguagem. A marca distintiva do discurso literário é ir mais além (senão não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio. (2004, p. 175-176).

Então, aproximar-se de um texto literário que, fingindo-se, traz em si o evidente, mantendo sob névoa, sob véus, o subjacente, é aproximar-se de uma paisagem de pântano, como é pantanosa a contística de Lygia Fagundes Telles, que, mesmo em seus contos flagrantes do cotidiano, dá-nos algo para além da fábula, construindo minuciosos

encadeamentos simbólicos que nos permitem classificar essas obras como alegorias. Obras em que há uma extrema e íntima relação entre seus elementos constituintes, mesmo que aparentemente isso não se perceba: “caos na superfície, nunca no fundo”, como diz Lygia Fagundes Telles em *A disciplina do amor* (1992, p. 72).

[...] podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de esse modo, aunque bajo um disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que nos ean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar um todo consistente. (FLETCHER, 2002, p. 27).

Um exemplo disso é “A medalha”, que, além de contar-nos a história da ruína de uma família, atesta o modo como se dá o alegórico nas narrativas ficcionais modernas: abrindo mão do didatismo de antanho, que explicitava algum possível fim moral do texto, também assume a diminuição de seu poder, numa consciência de seus limites, não mais oprimindo, mas aceitando ser oprimida pela sua condição de discurso subjugado pelas contingências (BOSI, 1996, p.80) — afinal, sua possibilidade de ter seu outro sentido compreendido depende da leitura do outro, de seu aparato psicológico e lingüístico (FLETCHER, op.cit., p. 19).

A alegoria, por muito tempo, foi tida como um recurso retórico, ou seja, como uma prática que teria “a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso”, sendo, então, “manipuladora” (DANTO, 2005, p. 244).

Las alegorías, clásicamente, eran utilizadas para la persuasión didáctica y moral. Durante épocas de revoluciones políticas podían presentar teorías éticas totalmente nuevas, o, durante períodos conservadores, viejas teorías superadas por los tiempos. (FLETCHER, op.cit., p. 121).

Isso poderia ser facilmente aplicado à alegoria pura, sobre a qual já falamos. Veja-se, por exemplo, a prosa parenética de Padre Antônio Vieira, que em seus sermões valia-se de inúmeras metáforas acerca de uma mesma idéia, como um pai que quisesse apresentar a filha ao provável futuro esposo. Como se esse pai, após mostrar a filha uma primeira vez ao pretendente, em seus trajes normais, dissesse a ela, a cada dia: *hoje põe uma roupa diferente*. E todos os dias ela se vestisse de um modo distinto, até que no último dia reapareceria com a primeira roupa. Assim é o estilo de Vieira em sua estase, que termina por construir alegorias com uma mesma idéia que aparece sob novas imagens, como forma de “manipular a la audiencia” (FLETCHER, op.cit., p. 130).

Quanto à alegoria mais presente nos textos literários modernos, no entanto, não se pode dizer o mesmo, afinal, seu poder de indução é bastante minimizado ou, quase, anulado, afinal, não sendo o segundo sentido explícito, o texto torna-se passível de diversas interpretações – a não ser que considerássemos aqui uma espécie de indução subliminar.

Lo que hay que tener en consideración, por supuesto, es la respuesta ante la ambivalencia, dado que las actitudes contradictorias son naturales en el pensamiento humano. No podemos escapar de la ambivalencia, pero podemos responder de distinta manera ante situaciones que despierten en nosotros ese sentimiento. En dicho caso también existe una razón estética para el modo alegórico. El rito es la manera característicamente alegórica de mostrar la respuesta humana ante la ambivalencia. (FLETCHER, op.cit. p. 328-329).

Assim, através de seus modos, a...

...retórica da alegoria em nossos tempos...

...é de uma outra natureza. Eivada “de la ansiedad y la falta de certeza de los juicios de valor modernos” (FLETCHER, op.cit., p. 145), ela assume sua falibilidade, o que se manifesta no modo como se dá nela o ato do desnudamento, que no entanto não se desnuda, mas se imiscui

nas entrelinhas. Seria um desnudar-se velado, existente na consciência interna do texto. 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 leve a 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, uma vez que os construtores de alegorias flexibilizaram “um control de la intención que era inherentemente rígido” (FLETCHER, op.cit., p. 28).

Aqui, falamos das alegorias do cotidiano, que são esses contos que flagram eventos comuns — com suas atitudes e valores morais observáveis — e se constroem com elementos do dia-a-dia que adquirem novo valor pela sua combinação, pelo novo sistema instalado, pelo teor simbólico que passam a carregar consigo. Obras que não precisam de uma exegese e possuem mais de um nível de leitura: podem permanecer em seu sentido literal, lidas por mero entretenimento, ou podem ser interpretadas, ganhando mais com essa segunda possibilidade.

Lo importante em la alegoría es que no *precisa* ser leída exegéticamente; frecuentemente comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido sólo por si mismo. (FLETCHER, op.cit., p. 16-17).

Logicamente, toda obra literária, de certo modo, pode ser considerada como mais ou menos alegórica (FLETCHER, op.cit., p. 18); no entanto, não são todas que se constroem como um coerente elenco de índices metafóricos, fundando um inteiro novo texto paralelo — diferente da ocorrência esparsa desses índices.

Segundo R. Tuve:

Realizar una alegoría extensa con propiedad requiere precaución y una habilidad nada común, porque pocas cosas resultan análogas en muchos aspectos y, al mismo tiempo, son suficientemente diferentes para que la analogía resulte placentera. (apud FLETCHER, op.cit., p. 76).

As alegorias do cotidiano são, na verdade, histórias sotopostas, são um amálgama. Não há nelas, ou melhor, não há entre elas algum hiato, senão pelo fato de as outras histórias passarem despercebidas — o hiato entre a fala e o sentido, provocado pela não-percepção por parte do leitor. Por isso, por haver um sentido literal que se assume como real, não falamos de metáforas ao dizermos das alegorias lygianas; preferimos dizer índices metafóricos. E tomamos em nossa defesa o que diz Iuri Lotman:

Assim pode definir-se a metáfora (e de modo mais lato os tropos) como uma tensão entre a estrutura semântica da linguagem da arte e da língua natural. [...] Num sentido, entre a metáfora, por um lado, e a alegoria e o símbolo, por outro, freqüentemente comparados, a diferença é mais profunda do que se julga em geral. A metáfora é construída como aproximação de duas unidades semânticas autónomas, a alegoria e o símbolo como aprofundamento da significação de uma única unidade. A sua diferença é a diferença dos eixos sintagmático e paradigmático da organização do texto artístico. (1976, p 344-345).

Sobre a justaposição narrativa, temos que:

Las alegorías se basan en el establecimiento de paralelos entre dos niveles del ser que se corresponden mutuamente, uno supuesto por el lector y el outro literalmente presente em la fábula. (FLETCHER, op.cit., p. 115).

Interessante notarmos que uma narrativa em que há diversos elementos simultâneos carregados de sentido termina por adquirir uma natureza descritiva. Tratando desse aspecto na obra de Edgar A. Poe, Todorov dá-nos uma assertiva adequada às alegorias lygianas:

Recebendo tal carga, o pormenor deixa de ser um meio para criar o sentimento de realidade [...] e torna-se alegoria. A alegoria acomoda-se bem com o desaparecimento da narrativa, característica de Poe: desdobramento em profundidade, e não em extensão, tem afinidades com a imobilidade, logo com a descrição. Toda a obra de Poe é atraída por uma tendência à alegoria. (op.cit., 165).

Ou seja, também se encontra uma história nos elementos dispostos pelo ambiente, sejam eles objetos, gestos. Por exemplo, uma cor é a cor e é uma consciência de um estado. É uma cor-caixa, por trazer em si algo mais, guardado. A cor, então, é algo raso e é um continente. Nesses textos, os elementos de composição, conteúdos da narrativa, a fábula, os espaços, também são continentes — têm essa dupla natureza. As ações e os detalhes exteriores sublinham os dramas, não perdendo o enredo a sua unidade, tudo se completando mutuamente (ATAÍDE, 1974, p. 99). Nas alegorias, os elementos não são meramente ilustradores, mas pertencem aos cenários, são partes deles, são intrínsecos a eles.

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, op.cit., p. 107).

[...] su “doble narrar” (apropiada descripción de la alegoría misma) [...]. (Ibid., p. 221).

Sobre esse mesmo tipo de ocorrência trata Tobien Siebers, ao discorrer sobre a obra de Gogol: “los objetos simbólicos compiten com las personas, saliendo de su mutismo y su ceguera para imponer su voluntad a sus amos, sea por fuerza bruta, sea por seducción” (1989, p. 161).

Assim, constroem-se textos-palimpsesto, que podem ser vistos camada a camada, dependendo de se ter ou não um adequado cinzel, de se ter a chave, de se perceber os meandros do que se revela-oculta.

La percepción de los diversos niveles implicados en una alegoría por parte del lector puede tener como consecuencia la “comprensión total”. Aunque existan diez niveles distintos y opuestos entre sí, teóricamente todavía se puede realizar ese cálculo y la alegoría funcionar. El proceso de explicación, un despliegue gradual, es formalmente secuencial. Normalmente se da un incremento en la comprensión mientras el lector sigue la fábula y, sin embargo, la mayoría de las alegorías importantes mantienen sus imágenes oscuras, una de las fuentes de su grandeza. (FLETCHER, op.cit., p. 77-78).

Ajuda na empreitada a familiaridade para com as imagens ali presentes (FLETCHER, op.cit., p. 15); ajuda perceber que cada autor pode criar seu rol simbólico, e que a maior familiaridade para com a escrita desse mesmo autor termina por fazer claro o seu código simbólico, por conta de sua repetição, não vista aqui como um defeito, mas uma evidência de um projeto autoral, que culmina em uma espécie de pacto com o leitor, familiarizado com esse mundo ficcional próprio que lhe é dado pelo conjunto da obra.

Isso é percebido na leitura atenta dos textos lygianos, pois a autora, desde o início de sua carreira, vem construindo uma obra permeada de temas recorrentes, como a condenação à solidão, o desencontro com o outro e consigo mesmo, o medo da revelação do “eu” autêntico (COELHO, 1971, p. 144-149). No trato desses temas, é recorrente também o modo de representá-los, com elementos de composição que, além de significativos, repetem-se, sejam eles gestos, espaços, cores.

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 desoculta-

se. É como se viessem à tona eflúvios de uma matéria em combustão lá no fundo, e sutilmente nos fosse penetrando. (COELHO, op.cit., p. 144).

Ao construir suas alegorias, Lygia Fagundes Telles, como afirma Nelly Novaes Coelho, mostra-se mais preocupada com as experiências humanas do que com possíveis experiências vanguardistas, inserindo-se — e Coelho vale-se de expressões de Otávio Paz — na linhagem de escritores que “se entregam mais à ‘linguagem da paixão’ do que à ‘paixão da linguagem’” (op.cit., p. 144). O mesmo diz Vicente Ataíde:

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. (Op.cit., p. 105-106).

Como diz Fletcher sobre a alegoria, diz Nelly Novaes Coelho sobre a obra de Lygia Fagundes Telles:

Seu mundo de ficção dá pleno acesso ao leitor, não é dos que exigem lenta penetração e gosto treinado, espicaçado, adquirido arduamente. (op.cit., p. 144).

No entanto, lembramos que a familiaridade em relação ao mundo simbólico construído pela autora dá ao leitor munição para melhor perceber as nuances do texto, os ocultos da obra, que não deixará de ter seu valor se o leitor não estiver assim munido, mas cuja riqueza por trás do véu da alegoria será menos apreendida.

La oscuridad parece ser el precio que hay que pagar, necesariamente, por la falta de un trans fondo doctrinal común y universal. Si los lectores no coomparten ese trans fondo con el autor, puede que les impresionen los ornamentos de la visión, como “meros ornamentos”, pero, para esos lectores, no tendrá la referencialidad cósmica del verdadero lenguaje alegórico. Sin embargo, la atracción puede seguir siendo fuerte para los lectores ingenuos como para los sofisticados. (FLETCHER, op.cit., p. 343)

É importante essa familiaridade, que poderá permitir ao leitor ver o que talvez veja a autora, ou o que talvez ela pretenda que seja visto — é preciso tentar acompanhar a visão dela, o que requer apuro, como diz José J. Veiga:

Olhar todo mundo pode. Ver já é mais complicado. Todo mundo vê — mas vê o quê? O que está patente na superfície. Já o escritor precisa ver o que está na superfície mais o que está em volta mais o que está dentro, invisível aos distraídos. Por ter essa visão profunda e abrangente Lygia é a escritora que é.²

Essa característica da recorrência, de que se tratava há pouco, não distingue Lygia Fagundes Telles de outros escritores, pois, como afirma Wilson Martins (1996), há um momento na carreira de um autor em que seus leitores não o encontram, mas reencontram, preparando-se para tentar ver como, nesse novo encontro, irão deparar-se com problemas que lhes são familiares, mas não são repetitivos, pois “a inventividade e a competência da sua arte de ficcionista não deixa nunca se tornar repetitivo. Ao contrário, cada ocorrência serve para pôr-lhe de manifesto este ou aquele aspecto diverso” (PAES, 1998, p. 70).

Como diz Silva, sobre Lygia Fagundes Telles,

[...] Sua obra apresenta homogeneidade, seu mundo poético é bastante nítido em seus contornos. Repetem-se personagens, situações, cenários e gestos. Scheglov e Zholkovskii afirmam que o mundo poético de um autor constitui-se na invariante semântica de suas obras. Principia pela insistência num mesmo tema, sendo complementada pela recorrência de diversos elementos que contribuem para a feitura do texto. (1995, p. 16).³

Reforçando sua afirmação, Silva cita Scheglov e Zholkovskii, quando, ao falar sobre o conceito de mundo poético, diz que “em um certo número considerável de casos o autor está, de certa forma, dizendo uma e a mesma coisa em suas diferentes obras” (2005, p.16).

² VEIGA, José. J. “Uma viagem luminosa: contos de Lygia Fagundes Telles desnudam revoluções do universo da intimidade”. In *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 jan. 1996.

³ Podemos lembrar aqui os casos das obras de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, por exemplo, em que a mesma característica é percebida.

Em “A medalha”, publicado primeiramente em *O jardim selvagem* e presente agora nos livros *A estrutura da bolha de sabão* e *Antologia: meus contos preferidos*⁴, algumas dessas recorrências estão presentes, espalhando-se por entre...

...os elementos da narrativa.

Em “A medalha”, o leitor depara-se com uma densa e tensa história em que se digladiam mãe e filha. Aproximemo-nos então, agora, de sua fábula.

Uma jovem, Adriana, na véspera de seu casamento, chega a sua casa de madrugada, evitando chamar a atenção da mãe:

Ela entrou na ponta dos pés. Tirou os sapatos para subir a escada. O terceiro degrau rangia. Pulou-o apoiando-se no corrimão.
 — Adriana!
 A moça ficou quieta, ouvindo. Teve um risinho frouxo quando se inclinou para calçar os sapatos, Ih! que saco.
 Fez um afago no gato que lhe veio ao encontro, esfregando-se na parede. Tomou-o no colo.
 — Romi, Romi... Então, meu amor?
 — Adriana! (p. 203).⁵

Não tendo conseguido chegar despercebida, é chamada ao quarto da mãe, onde travarão um diálogo permeado de agressões, ora veladas ora explicitadas:

— Acordada ainda, mãe?
 A velha fez girar a cadeira de rodas e ficou defronte à porta. [...] Os olhos empapuçados reduziam-se a dois riscos pretos na face amarela.
 — Precisava ser *também* na véspera do casamento? Precisava ser na véspera? — repetiu a mulher agarrando-se aos braços da cadeira.
 — Precisava.
 — Cadela. Já viu sua cara no espelho, já viu? (p. 203-204. Grifo da autora).

⁴ Neste trabalho, para as referências aos três contos objetos nossos, será utilizada a coletânea *Antologia: meus contos preferidos*, Rocco, 2004. Com exceção das citações do próximo capítulo, em que também será utilizada a coletânea *Histórias do desencontro*, José Olympio, 1958.

⁵ Todas as citações dos contos aqui analisados terão como referência apenas as suas páginas.

À invectiva da mãe, Adriana responde com um quase desdém:

A moça encostou-se no batente da porta. Abriu a bolsa e tirou o cigarro. Acendeu-o. Quebrou o palito e ficou mascando a ponta.
— Acabou, mãe? Quero dormir. (p. 204).

Como se não pretendendo dar fim ao embate, pelo momento ímpar, pela situação-limite, a mãe prossegue:

— Na véspera do casamento. Na *vés-pe-ra*. Você já viu sua cara no espelho? Já se olhou num espelho?
— E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. [...]. (p. 204. Grifo da autora).

Nesse ponto, exterioriza-se um aspecto importante da relação entre as duas mulheres: o conflito entre o jogo de aparências da sociedade e a realidade. Na fala da jovem, critica-se a hipocrisia reinante, de que, de certo modo, sua mãe é representante.

Na seqüência dos diálogos, a mãe de Adriana compara-a ao pai (da jovem), dizendo de suas semelhanças físicas e de caráter:

— [...] aquele cínico.
— Não fale do meu pai.
— Falo! Um cínico, um vagabundo que vivia no meio de vagabundos, viciado em tudo quanto é porcaria. Você é igual, Adriana. O mesmo jeito esparramado de andar, a mesma cara desavergonhada...
— Ele era bom.
— Bom! Aquilo então era bondade? Hein? Um debochado, um irresponsável completamente viciado, igualzinho a você. Imagine, bom... Estou farta desse tipo de bondade, quero gente com caráter, sabe o que é caráter? É o que ele nunca teve, é o que você não tem. Na véspera do casamento...
— Na véspera ou no dia seguinte, que diferença faz? (p. 204).

Esse trecho trai como talvez haja na relação entre as duas uma transferência: a mãe de Adriana julga a filha pelas qualidades do pai; os problemas de relacionamento com o

esposo são “descontados” na filha, que insiste em dizer que não é como julga a mãe: “Sou ótima, mãe. Uma ótima menina, é o que todo mundo diz” (p. 204).

Questionada sobre o motivo por que não se casa com “o vagabundo” que a trouxera — assim refere-se a mulher ao homem que deixara Adriana no portão de sua residência —, a jovem responde que não se casa porque ele não quer.

— Ah, porque ele não quer — repetiu a mulher. Parecia triunfante. — Gostei de sua franqueza, *porque ele não quer*. Ninguém quer, minha querida. Você já teve dúzias de homens e nenhum quis, só mesmo esse inocente do seu noivo...

— Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto. (p. 205. Grifo da autora).

Nesse ponto, outra questão é mostrada, a do preconceito racial por parte da mãe, sugerido por Adriana, e que ainda aparecerá em outros trechos do conto, como abaixo:

— Responda, Adriana, por que você diz isso? Que ele é preto.

[...]

— Oh! meu Deus... Porque é verdade, querida. E você sabe que é verdade mas não quer reconhecer, o horror que você tem de preto. Bom, não deve ser mesmo muito agradável, concordo, um saco ter uma filha casada com um preto, ih! que saco. Preto disfarçado mas preto. Já reparou nas unhas dele? No cabelo? Reparou, sim, você é tão esperta, um fardo! Sou branca, tudo bem, mas meu sangue é podre. Então é o sangue dele que vai vigorar, entendeu? Seus netos vão sair moreninhos, aquela cor linda de brasileiro.

— Chega, Adriana.

— [...] nunca vi ninguém reconhecer preto assim como você, um puta fardo. O tipo pode botar peruca, se pintar de ouro e de repente num detalhe, aquele detalhinho... (p. 205).

— Tudo bem, Adriana. Tenho é muita pena desse moço. Seu noivo. Casar com uma coisa dessas, imagine.

— Mas ele vai ser podre de feliz comigo, mãezinha. Podre de feliz. Se encher muito, despacho o negro lá pros *States*, tem uma cidade lindinha, como é mesmo?... O nome, eu sabia o nome, ah! você já ouviu falar, você adora essas notícias, não adora? Espera um pouco... pronto, lembrei, *Little Rock!* Isso daí, *Little Rock*. A diversão lá é linchar a negra. (p. 206).⁶

⁶ A referência a Little Rock diz respeito aos eventos em torno dessa cidade, quando, na década de 50, a Suprema Corte dos Estados Unidos decidiu que os negros tinham o direito de frequentar as mesmas escolas que os brancos. O governador do Arkansas tentou impedir que isso acontecesse, colocando a guarda nacional (parte dela estava em seu território) na frente da Central High School de Little Rock. Em resposta, o presidente Eisenhower, pressionado pela campanha anti-racial, enviou tropas federais para garantir o acesso dos jovens negros às escolas dos brancos.

Aí, Adriana sugere o preconceito racial por parte da mãe. Na alegoria, a distância entre as duas aumenta se considerarmos o significado do nome Adriana: escura, morena; o que, simbolicamente, acentua o abismo entre ambas.

Após a discussão em torno do noivo da jovem, volta a mãe a comparar Adriana e seu pai, buscando “de fato ferir o marido, já falecido, através da filha, vicariamente” (SILVA, 1995, p. 133):

— [...] O seu pai. Podia fazer o que quisesse, dizer o que quisesse. Não me atingia mais. Ficava aí na minha frente com essa sua cara, a se retorcer feito um vermezinho viciado e gordo...

— Emagreci seis quilos.

— E gordo. Nada mais me atinge, Adriana. É como se ele voltasse, nunca vi uma coisa assim, vocês dois são iguais. Ele morreu e encarnou em você, o mesmo jeito mole, balofo. Sujo. Na minha família todas as mulheres são altas e magras. Você puxou a família dele, tudo com cara redonda de anão, cara redonda de anão e pescoço curto, olha aí a sua cara. E a mãozinha de dedinho gordo, tudo anão. (p. 206)

No trecho acima, há um elemento comum na obra lygiana e presente em outro conto do *corpus* deste trabalho: o anão.

Ser estranho, cujo processo de crescimento se interrompeu misteriosamente antes de concluído, sua presença é um dado que causa mal-estar por fugir à normalidade. (SILVA, 1995. p. 78).

“Os habitantes de Little Rock acusaram o governo federal de terem enviado um verdadeiro exército de ocupação para efetivar a integração e continuaram resistindo com agressividade a entrada de negros em suas escolas “brancas”. Oito estudantes mantiveram sua decisão de continuar a luta pela integração em Little Rock. Sofreram agressões físicas, foram vítimas de xingamentos e humilhações, seus pais foram demitidos por insistirem em mandar os filhos a escolas de brancos.

A Ku Klux Klan fíncou suas cruzes ardendo em chamas no quintal dessas famílias e também do prefeito Woodrow Mann.

As tropas federais somente puderam sair de Little Rock em Novembro de 1957. Os primeiros estudantes negros a se formarem na escola receberam seus diplomas em maio de 1958. A luta se prolongou por mais um longo período e teve baixas consideráveis (como a morte do reverendo Martin Luther King Jr., principal líder negro no movimento pelos Direitos Civis [...]). (João Luís Almeida Machado, *A luta pelos direitos civis* — portal Planeta Educação).

Os anões, vindos de um “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. Grifo dos autores.). Também estão relacionados às manifestações do inconsciente e, por esse mesmo motivo, muitas vezes apresentam-se como tendo grande liberdade junto aos personagens poderosos, fazendo as vezes de bufões ou loucos. Quando fazem sorrir, esse sorriso é acre, como quando se escutam verdades que se preferiam escondidas. Verdades que dizem sem rodeios, como dardos lançados ao ouvido e à consciência do interlocutor; verdades as mais ocultas, pois, pela forma diminuta, o anão penetra nos mais reservados lugares, guardando consigo segredos os mais íntimos (ibid., p. 49-50).

Assim, Adriana, frente à sua mãe, além de ser, para esta, uma representação do defeituoso, pelo contraste entre suas atitudes — assim a mãe o julga —, também aparece como uma inscrição humana de sua fanada relação com o esposo. Uma verbalização realizada não oralmente, mas pela simples presença, evidenciada nas semelhanças entre o esposo e a filha.

Após falar das semelhanças entre Adriana e o pai, a mãe comenta sobre os “casos” da jovem:

— Um instante ainda — disse a mulher e a voz subiu fortalecida, veemente. — Ah, me lembrei agora, era Naldo, não era? O nome daquele seu primo, o primeiro da lista. Nem 15 anos você tinha, Adriana, nem 15 anos e já se agarrando com ele na escada, emendada naquele devasso.

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

— Amou... Fugiu como um rato quando foram pilhados, o safado. Fugiu como fugiram os outros, nenhum deles quis ficar, Adriana, nenhum. Vi dezenas deles, casados, divorciados, toda uma corja te apertando nas esquinas, detrás das portas, uma corja que nem dinheiro tinha pro hotel. Um por um, fugiram todos.

— Ele me amou.

Um galo tentou prolongar seu canto e o som saiu difícil, rouco. [...]. (p. 207).

No canto do galo, percebe-se a marca da ambigüidade lygiana, que pode nos remeter ao evento bíblico do galo que cantou como sinal da mentira de Pedro acerca de conhecer Jesus e de ter sido seu discípulo. Mas, em “A medalha”, o canto é rouco, como se não fosse possível acenar para a verdade ou a mentira do que diz Adriana — teria ela certeza do que disse, fosse mentira ou verdade?

Essa ambigüidade e impossibilidade de julgamento deve-se ao modo como é construído o narrador, em terceira pessoa não onisciente, fazendo com que as personagens se construam umas às outras através de suas falas, revelando-se mutuamente. “A narrativa é uma conquista das personagens diante do mundo ou de si mesmas”; “a personagem vive sua vida, a autora dá, na medida do possível, a maior liberdade para ela” (ATAÍDE, op.cit., 104, 105), como se pôde observar nos diálogos aqui enfeixados.

Quando as personagens não se dizem, são reveladas pelas descrições de seus atos feitas pelo narrador.

Ela entrou na ponta dos pés. Tirou os sapatos para subir a escada. O terceiro degrau rangia. Pulou-o apoiando-se no corrimão. (p. 203).

A moça encostou-se no batente da porta. Abriu a bolsa e tirou o cigarro. Acendeu-o. Quebrou o palito e ficou mascando a ponta. (p. 204).

A mulher respirou com dificuldade. Abriu nos joelhos as mãos cor de palha. Inclinou-se para a frente e baixou o tom de voz. (p. 205).

Adriana deixou cair o cigarro e vagorosamente esmagou a brasa no salto do sapato. (p. 205).

Esses trechos (alguns deles já vistos antes) atestam a economia de Lygia Fagundes Telles na construção de suas personagens, mais sugerindo seus estados psicológicos, suas intenções, do que afirmando-os. Essa técnica de construção da personagem pelo gesto é muito bem explorada pela autora, que se vale dela no restante de sua obra.

No entanto, isso parece ter passado despercebido pelo brasilianista Malcolm Silverman, que, no segundo volume de sua *Moderna ficção brasileira*, no capítulo “O mundo ficcional de Lygia Fagundes Telles”, diz:

Com relação a Adriana, de “A medalha”, não há ambigüidade: sua crueldade é evidente, do modo como ela maltrata a mãe paraplégica à sua flagrante infidelidade para com o futuro marido. Até a maneira como Adriana fuma um cigarro é sintomático (da definição) do seu caráter: “...deixou cair o cigarro. Esmagou-o com a ponta do sapato. Teve um risinho salivoso” (SILVERMAN, 1981, p. 173)⁷.

A afirmação de Silverman parece-nos simplista, por não considerar a natureza do narrador e o valor simbólico do espaço narrativo desse conto, além do mundo simbólico construído pela própria autora, o que estranhamos, posto que, nesse mesmo ensaio, ele fala da simbologia presente em outros textos de Lygia Fagundes Telles. Ou seja, Silverman, em sua leitura desse conto, pareceu-nos não atentar para o conjunto dos elementos da obra.

Sobre esse mundo simbólico próprio, 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).

Quanto a esse simbolismo, chamamos agora a atenção para o ato de esmagar a brasa do cigarro, presente por exemplo em “Natal na barca”, quando a narradora quer livrar-se do diálogo — essa recorrência faz-nos crer que a ação não é necessariamente de crueldade, no

⁷ Esta referência não utiliza a edição que estamos estudando, mas a edição do livro *O jardim selvagem*, de 1965. Na atual edição, o trecho está assim: “Adriana deixou cair o cigarro e vagorosamente esmagou a brasa no salto do sapato” (p. 205). Não há aí o riso, mas seu ato seguinte é o mesmo nas duas edições, o de tomar uma ponta dos cabelos e levá-la até o lábio superior, fingindo ter bigode e chamando a atenção da mãe para isso.

conto que ora estudamos, mas de desdém ou, melhor, de velado dito: *não quero conversar, não quero este calor do diálogo, esta relação.*

É certo que Adriana parece cruel, mas isso não é uma evidência. É importante considerar que no quarto está havendo um embate, com ambos os lados tentando manter sua força sobre o outro. Do modo como fala Silverman, o leitor de seu estudo é levado a crer que Adriana é meramente cruel, o que não é verdade, pois, ao mudar o ambiente, ela muda seu comportamento — coisa de que ainda trataremos, porque agora preferimos nos ater a aspectos relacionados à composição do narrador e suas conseqüências, sendo ele também,...

...o narrador, elemento da alegoria.

Dizemos isso por ele representar, aí, como de tudo têm-se apenas pontos-de-vista, como é impossível abarcar a totalidade de algo, mesmo que se construa o disforme fragmentado, como o pictórico cubismo de Pablo Picasso, que nos atesta isto: a falência do dizer sobre algo. Afinal, ao se ver uma pessoa, dificilmente há *coisas que você pode dizer só de olhar pra ela*⁸.

Essa consciência da limitação do dizer é patente na obra lygiana, em que incertezas permeiam o texto, mesmo que narrado por um observador não personagem.

Por esse motivo, não poderia Silverman tratar do que ele diz ser uma “flagrante infidelidade para com o marido”, pois o narrador não trata da chegada de Adriana no carro que a levara a sua casa — ela foi vista pela mãe, que estivera por toda a noite na janela, esperando-a. Além disso, nem mesmo a mãe pode ter certeza a respeito de quem fora o motorista do automóvel, ou do que estiveram fazendo antes de Adriana retornar, ou mesmo se o noivo dela não estivera presente na festa — o que nos faz levantar a hipótese de Adriana

⁸ Título de um sensível filme escrito e dirigido por Rodrigo Garcia, filho do escritor Gabriel Garcia Márquez (*Things you can tell just by looking at her*) – 2000.

concordar com as provocações da mãe, talvez, por puro cansaço de ouvir repetidas vezes as mesmas sentenças a seu respeito. Quais de nós, de tanto ouvir algo, não acabamos por desistir de brigar com o discurso do outro, tomando as atitudes que por ele nos são delegadas ou, então, simplesmente dizendo que sim, ele está certo — apenas pelo cansaço, simples cansaço de ouvir o outro dizer-nos, apesar de não sermos o que ele diz?

Por isso, julgamos ingênuo ou desatento o comentário de Malcolm Silverman, na medida em que levanta um pressuposto que ele situa fora da construção simbólica do texto.

Vera Tietzmann Silva, enxergando no conto representações das relações sociais, diz que o noivo de Adriana, negro, estaria buscando *status* ao casar-se com a jovem; dizendo, ainda, que ele “fecha os olhos às leviandades da moça, unicamente porque ela é branca e ele, preto” (SILVA, 1995, p.103). Discordamos dessa afirmação, pois o tipo de narração dá-nos pistas para essa possibilidade, mas, ao mesmo tempo, retira-as, pois não se sabe se a protagonista é realmente leviana como julga a mãe ou se o noivo é assim tão vitimado e tão complacente como ela afirma. Desse modo, discordamos não da possibilidade dada pela autora, mas do modo categórico como o fez. Mas voltemos ao diálogo entre as duas mulheres.

Após discutirem sobre a “lista” de homens de Adriana, a mãe entrega-lhe um presente, guardado em uma cômoda:

— [...] Abriu? Tem dentro uma medalha de ouro que foi da minha avó. Depois passou para minha mãe, está me ouvindo, Adriana? Antes de morrer minha mãe me entregou a medalha, nós três nos casamos com ela. Tem também a corrente, procuro depois. Você se casa amanhã, hum? Leva a medalha, é sua.

— Bonita, mãe.

— Só espero que não enegreça no seu pescoço — disse e fez um vago gesto na direção da porta. — Por favor, agora suma da minha frente. (p. 207).

Depois disso, a narrativa muda de tom e velocidade; Adriana sai do quarto da mãe, atravessa o “corredor penumbroso” (p. 208) e entra em seu quarto, onde, entre lágrimas e

resmungos, assume outro comportamento: a jovem irônica e forte dá lugar a uma mulher chorosa e cheia de lamentos que ela divide com o gato, única testemunha.

A partir da entrada de Adriana no quarto, o leitor perde uma das grandes características da autora, que está na construção dos diálogos, em construir as personagens por suas falas, econômicas e de extrema coloquialidade, nunca nos dando a aparência de artificialismo, o que confere à sua obra uma extrema dramaticidade, feita de minucioso trato na construção cênica, com seu cenário, atos, falas.

Mas se deixa o leitor de ter contato com tais exímios diálogos, depara-se agora com o quarto de Adriana — e, aqui, Lygia Fagundes Telles brinda o leitor com outra de suas marcas estilísticas: a criação certa do ambiente.

Fechou a porta. Quando já estava no corredor penumbroso, o gato veio ao seu encontro e entraram no quarto. O vestido estava estendido na cama e sobre o vestido, o véu alto e armado, descendo em pregas até o chão. A luz da manhã já era mais clara do que o halo amarelado da lâmpada pendendo do teto. O gato pulou na cama. (p. 208).

Adriana apoiou-se na cama enquanto abria a gaveta da mesa-de-cabeceira. Abriu o tubo de vidro e fez cair duas pílulas na mão. [...] deitou-se molemente na cama e apanhando uma ponta do véu, cobriu a cara com ele. Fechou os olhos e tateou por entre o véu, tentando achar o gato. Desistiu. Ficou olhando a lâmpada através das lágrimas. (p. 208).

Arrepanhou furiosamente o véu e sufocou nele os soluços. Aturou longe os sapatos. Ficou rolando docemente a cabeça no travesseiro, se acariciando no tecido da fronha. (p. 208).

Levantou-se cambaleante. Apertou os olhos contra as palmas das mãos e seguiu estonteada por entre os móveis. Abriu as portas do armário, abriu a gaveta. Atirou as roupas no chão. — uma fita, tinha aqui uma fita, não tinha? Uma fitinha vermelha [...]. (p. 209).

Quando ela tombou para o lado, bateu a cabeça na quina da gaveta. Ficou gemendo e esfregando a cabeça, Merda. Ainda de joelhos, foi avançando ao lado da cama, segurando na mão fechada a fita com a medalha, a outra mão tateando aberta por entre o véu até alcançar o travesseiro onde o gato cochilava. (p.209).

O corredor estreito continuava escuro. (p. 208).

Parece-nos haver uma mudança na percepção dos ambientes no que diz respeito a suas dimensões. Interessante notar que, ao tratar do quarto da mãe, o narrador apenas menciona a cadeira de rodas e a cômoda, como se o quarto trouxesse apenas esses cômodos, dando a impressão de um espaço amplo e vazio — o vazio da existência da mãe.

A descrição do quarto de Adriana, ao contrário, dá-nos uma sensação de claustrofobia, que se apresenta pelo apinhado de elementos descritos: cama, com a roupa de noiva sobre ela; mesa-de-cabeceira, com gavetas onde são guardadas (escondidas?) pílulas; lâmpada; armário, portas e gavetas; roupas; fita vermelha — como se pôde observar nas citações acima.

Nessa fita, Adriana prende a medalha que ganhara, colocando-a no pescoço do gato: “Ih! ficou divino, olha aí, um vira-lata condecorado com ouro!...” (p. 209). Sai de seu quarto — “o corredor estreito continuava escuro” (p. 209) — e, parando em frente à porta do quarto da mãe, assegura-se de a medalha estar realmente presa ao pescoço do animal. Abre a porta — a “mulher conduzira sua cadeira até ficar defronte da janela, exposta ao vento que fazia esvoaçar seus cabelos tão finos como fios despedaçados de uma teia” (p. 209) — e impele o felino na direção da cadeira da mãe. Fecha a porta “de mansinho” (p. 209).

Essa é a problemática do conto, cujo drama aí representado, o do conflito de gerações, é potencializado pela construção de dois ambientes em tudo diversos e pela caracterização física das personagens. Analisando-as, de certo modo temos uma espécie de “mensagem” embutida no texto — e talvez se torça o nariz para isso de haver uma “mensagem” em uma obra literária. Ora, que não haja a ingenuidade de se achar que as obras são realmente despidas de algum pensamento condutor, de alguma idéia sobre o mundo, de alguma crítica sobre as relações humanas.

Se dice que la alegoría contiene demasiado “mensaje”, que carece del desinterés natural del arte, de su autonomía orgánica. Resulta evidente que

el modo depende del *kosmoi* que, a su vez, depende de sistemas de estatus que son demasiado estrictos como para permitir la libre actuación de la imaginación artística. (FLETCHER, op.cit., p. 126-127).

Então, dizemos que em “A medalha” existe essa tal mensagem, mas que ela não assume o didatismo a que já nos referimos anteriormente — é uma espécie de didatismo de professor que perdeu a palmatória. Nesse conto, temos um espaço que é mais do que pano de fundo, temos uma espécie de “*paysage moralisé*”, como diz Fletcher (op.cit., p. 16), citando o título de um poema de W. H. Auden.

Para esclarecer isso, acerquemo-nos das...

...personagens e seu espaço.

Em “A medalha”, todos os eventos passam-se no interior da casa; o que há fora dela é apenas referido pelas personagens, sem haver o olhar e a voz do narrador sobre isso. Sobre esse espaço, diz-nos muito Bachelard, que, em seu *A poética do espaço*, afirma que “a casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’” (2000, p. 84).

Assim, o contraste entre os quartos das duas mulheres seria indicio de suas distinções, das distinções dos estágios da vida em que se encontram: uma é jovem, cheia de vitalidade e com *um futuro pela frente*; a outra, idosa, com *um passado por trás* — daí o quarto vazio, em que se destaca o móvel em que é guardada a tradição da família.

A “casa é o nosso canto do mundo”, afirma Bachelard. “Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo. Um cosmo em toda a acepção do termo” (2000, p. 24). Assim, em “A medalha”, abrir a cortina sobre o cotidiano que flagramos é, também, vermos aquela família, esse cosmo.

No espaço da casa, outros espaços menores trazem importantes significações: a escada, os quartos, o corredor. Atenhamo-nos a cada um deles.

O quarto é, numa residência, o lugar da intimidade, da privacidade. É nele que caem as máscaras do dia-a-dia, as máscaras que nos colocamos no confronto com o outro. Mesmo se, nesse cômodo, estamos acompanhados, ao apagar das luzes, somos colocados frente a frente com nós mesmos — nesse lugar-momento, é conosco que temos de nos haver. Aí, nesse onde e quando, as mentiras fenecem.

Essa característica do quarto como espaço do privado, espaço da intimidade recôndita, pode ser percebida ao compararmos as atitudes de Adriana: no espaço da mãe, ela é agressiva — como já dissemos antes —, mas em seu quarto ela se desmorona, ao ponto de arderem “os olhos borrados” (p. 208), a máscara desfeita.

Em seu quarto, Adriana comporta-se como talvez não tenha tido coragem de comportar-se no espaço da mãe, a outra, aquela com quem se forma a contenda.

A mãe, por sua vez, em seu lugar, tem o poder — e age como tal. É ela quem inicia o rol de agressões, o que pode dar ao leitor a idéia de ser ela muito dura e/ou incapaz de demonstrar fragilidade, ao contrário de Adriana, que a revela quando está sozinha. No entanto, é importante notarmos como o leitor não tem acesso a essa mulher quando solitária. Se ela também se desmoronou, não se sabe — mas se sabe que ela, sozinha, de costas e em frente à sua janela, tem os cabelos “finos como fios despedaçados de uma teia” (p. 209).

Sobre a aranha, tecedora-mór, o estudo das simbologias dá-lhe um aspecto ambíguo, consignando-lhe, ao mesmo tempo, fragilidade e força. “Essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras”; ao mesmo tempo, diz-se dela: “Tecedora da realidade, ela é, portanto, senhora do destino” (CHEVALIER & GHEERBRANT, *op.cit.*, p. 71). Sendo ela “senhora do destino”, o que seriam os fios despedaçados, senão o sinal da falência de seu poder?

Não se vê o rosto da mulher, mas há a probabilidade de estar também desmoronada como desmoronou Adriana em seu quarto; afinal, sozinha, não há mais o embate, a posição de luta dentro de seu território, defendendo-o, defendendo seus valores.

Não pode passar despercebido o fato de a mãe estar em cadeira-de-rodas, o que sinaliza para sua dificuldade de movimentar-se até o outro, como se a autora nos acenasse para uma guerra de gerações na qual seria menos difícil para a filha entender a mãe do que esta entender o mundo novo que lhe surge como afronta; como se a autora nos acenasse para a dificuldade de mudança por parte da mãe, para a sua estratificação.

Em “A medalha”, o leitor depara-se com uma situação-limite em que há uma ruptura entre mãe e filha, prognosticada no início do conto: “Ela entrou na ponta dos pés. Tirou os sapatos para subir a escada” (p. 203). Como símbolo de mudança de estado, geralmente de ascensão e valorização (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 378), a escada remete à mudança de estado que vai ocorrer. Mas, podemos dizer isto, de certo modo o que ela nos sinaliza é negado, como se indicasse não o que vai acontecer, mas uma possibilidade.

Sinalizando para uma ascensão, ela pode estar indicando que o confronto entre mãe e filha culminará no mútuo entendimento entre elas, num certo apaziguamento. Entretanto, como Adriana responde irônica e agressivamente à primeira investida da mãe, ao dizer que “precisava” ser também na véspera do casamento (p. 203), essa possibilidade cai por terra, o que denota a consciência autoral da falência dessa própria representação alegórica, que não lida com certezas, mas com conjecturas. Assim, o conto, em seu início, é um aceno do provável, e não da certeza.

A afirmação da não-mudança de estado presentifica-se no caminhar da jovem pelo piso superior da casa, de um quarto ao outro, pelo “corredor penumbroso”, “estreito” — representação da má comunicação entre as duas intimidades.

[...] os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 197).

No início do conto, a escada parece servir de elemento de ligação entre o conhecido e o desconhecido. Adriana não quer que a mãe perceba sua chegada, pula o degrau que range. Mesmo assim, ela não escapa. Metaforicamente, a escada seria esse elo indesejável, uma tentativa de reconciliação com a imagem materna, que a própria Adriana rejeita, por um possível medo do encontro, do reencontro.

Andando pelo corredor, Adriana segue em direção ao seu quarto. Nessa horizontalidade de percurso, ela estaria marcando uma linha de ruptura entre seu universo individual e a tradição, inviolável, da instituição *familia*? Universo que, antes veladamente oculto, agora se explicita por meio do diálogo com Romi, o gato: "Por que você fugiu de mim na escada? [...] Você não podia me deixar sozinha naquela escada. [...] Eu não podia ficar sozinha naquela escada, não podia" (p. 209).

Estaria o objeto/elemento alegórico *escada* configurando a ruptura definitiva entre mãe e filha — ruptura que se alegoriza em outro objeto também alegórico, a medalha, que Adriana, em um gesto de revolta e desespero, amarra no pescoço do gato?

O que antes se fazia às franjas do silêncio, agora explode torrencialmente, por meio de ações sucessivas e do monólogo:

Agarrou-o com energia pelo rabo. — Não fogue não, seu sacana, você vai ganhar um presente! — anunciou e sacudiu a medalha dependurada na fita. Concentrou-se no esforço para respirar. Abriu a boca. Inclinou-se e repentinamente prendeu o gato entre os cotovelos. Amarrou-lhe ao pescoço a fita com a medalha e abraçou-o com alegria. — O sacana me arranhou!... Ganhou um puta presente e me arranhou, me arranhou.... — ficou repetindo. (p. 209).

Assim, no conto, ao invés de uma possível mudança nas relações interpessoais entre mãe e filha, cristaliza-se a situação indevassável anterior.

Pode-se supor, então, que, em "A medalha", o leitor depara-se com uma situação que, ao primeiro aceno de resolução, se estagna. Trata-se, pois, de um conto de possibilidades fanadas e que flagra o cotidiano. Porém, como habitualmente ocorre nos contos da autora que podem ser classificados como dessa mesma natureza — “O menino”, “Natal na barca”, “Antes do baile verde” e outros —, o cotidiano, e o que o compõe, nunca é banal, havendo nele, sempre, uma camada espessa de significados a desvendar. Uma camada formada por elementos recorrentes e que ajudam o leitor a perceber e formar o mundo simbólico da autora:

[...] a recorrência de imagens características, como o jardim, a fonte, a estátua e outras mais; a preferência por determinadas cores e por certos nomes próprios que se repetem; a insistência de gestos comuns a vários personagens em situações análogas; a presença de alguns animais no elenco dos personagens ou nas metáforas e comparações; o recurso da descrição paralela, desviando o centro de interesse da narrativa para ações menores que, contudo, sublinham a ação principal; e a coexistência dos diversos planos temporais numa temporalidade única que é a uma só vez presente, passado e futuro. (SILVA, 1995, p. 42).

Dentre essas recorrências, podemos assinalar, por exemplo: o esmagar do cigarro, presente em “A medalha” e, por exemplo, em “Natal na barca”; a escada, em “Venha ver o pôr-do-sol” e em “O menino”; a cor verde, em “A medalha”, presente nos sapatos de Adriana — “Calçava e descalçava o sapato decotado, com uma fivela de pedrinhas verdes” (p. 206) — e de grande valor simbólico em “O menino”, “Antes do baile verde”, “Natal na barca” e outros.

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 “Vent Vert”, um irmão

ciumento que se imagina lagarto verde, um rio de águas verdes e quentes, vestidos e bolsas verdes, e até mesmo uma moça vestida toda dessa cor, simbolizando a morte. (SILVA, 1995, p. 49).

Interessante notar a presença recorrente da escada nos contos da autora: em “Venha ver o pôr-do-sol”, uma escada dirigida para baixo do solo, sinal de morte iminente. Também nesse conto, há a negação de um símbolo de elevação, quando uma das personagens, no início do conto, sobe uma ladeira — mais uma promessa de elevação traída.

Em “O menino”, uma mãe sobe a escada, deixando para trás o garoto e seu pai — possível sinal da ruptura entre eles, os traídos, e a adúltera, agora habitando planos distintos. Também em “O menino”, há o perfume *Vent Vert*, que envolve em sua nuvem a mãe e seu filho, sinal da relação ainda imatura entre os dois, mas prestes a apodrecer pela descoberta do delito do adultério.

Tratando das cores, lembramos o que diz Silva a respeito também da cor cinza:

O cinzento, cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, é deveras apropriado para as atmosferas de mistério em que se movem os personagens, debatendo-se nos meios-tons que separam a vida da morte. (1995, p. 49).

Em “A medalha”, praticamente não se faz referência a cores; no entanto, na construção simbólica, algo cinzento predomina, como se o conto fosse, de certo modo, tecido em preto & branco, possivelmente simbolizando a relação moribunda entre as duas mulheres: o corredor penumbroso; o quarto de janelas fechadas; o rímel que borra — certamente preto e em contraste com o branco da roupa de noiva, formando o cinza que advém dessa combinação.

Outro elemento recorrente e aí presente é o gato, “temido pelos supersticiosos, amado pelos indolentes, exorcizado pelos caçadores de bruxas de outrora, eminentemente individualista e avesso a toda e qualquer sujeição” (SILVA, 1995, 63) — como o é Adriana.

Parece-nos que, no texto em questão, o gato de certo modo assume o *status* de consciência da protagonista, como se fosse um duplo dela mesma. Ele não entra no quarto da mãe, é arreado, reaparece quando a jovem vai a seu quarto, o local do encontro consigo mesma.

No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (2005), temos:

O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal. (p. 461).

Às vezes, o gato é concebido como um servidor dos Infernos. [...] Os mortos, para subirem ao céu, passam por uma ponte: debaixo dessa ponte está o abismo do inferno. Um guardião está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança; um gato ajuda-o a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno.⁹ (p. 463).

[...] o gato é um símbolo de *sagacidade*, de reflexão, de engenhosidade [...]. (p. 463). (Grifo dos autores).

Depois da sagacidade e engenhosidade, vem o dom da *clarividência* [...]. (p. 463). (Grifo dos autores).

Algo comum nessas significações dadas ao felino é o de ele trazer à tona alguma verdade escondida, podendo servir de elemento de condenação pela consciência. Interessante que, ao entrar em seu quarto, Adriana, dirigindo-se a Romi (nome do gato), convida-o a dormir, como se pretendendo fugir daquela situação, adormecendo a consciência.

Vera Tietzmann Silva, ao analisar o conto em questão, vê no gato uma representação do primo por quem Adriana esteve/está apaixonada. Assim, quando a jovem indaga por que ele a deixou, na verdade indaga a respeito do abandono que sofreu. Outra possibilidade de interpretação, visto termos em mãos um texto alegórico e aberto a essa possibilidade. Nós, entretanto, considerando a carga simbólica cristalizada em torno desse animal, escolhemos a outra possibilidade, anteriormente referida.

⁹ Citando ELIADE, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris, 1951, p. 260.

Também seguimos uma linha de pensamento distinta da de Silva ao propormos que o choro de Adriana, em seu quarto, não se deve necessariamente à sua frustração amorosa, mas, como já dito em nossa análise do espaço, deve-se a agora, em seu *habitat*, poder assumir sua fragilidade, uma vez fora do ringue em que se transformara o *habitat* da mãe.

Silva, ainda sobre o gato, diz:

A agressão também se processa no plano simbólico quando, no desfecho da narrativa, Adriana pendura no pescoço do gato a medalha de ouro usada por sua mãe e sua avó no dia do casamento, e que ela deveria usar na cerimônia de suas bodas. Aliás, é significativo o fato de, em lugar de simplesmente jogar fora a jóia, ela ter pendurado num gato. O gato é um animal representativo da libido, da sensualidade e da liberdade. (1995, p. 134).

Não optamos completamente por essa possibilidade, pois não vemos o gato como sendo em todo o conto representação da libido da jovem, ligada ao amor pelo primo, pois, sendo assim, deveria ele estar presente no diálogo travado entre mãe e filha, em que esta se porta cheia de sensualidade, de sexualidade.

Vemos no último excerto do conto, isto sim, o gato em seu estado “menor”, em sua viralatice, representando Adriana não apenas em sua consciência — aqui, levando à ruptura familiar —, mas também no que ela tem de afrontoso em relação à mãe.

Esse gato, ao fim do texto, carrega ao pescoço uma medalha pendurada por uma fita vermelha, cor que, afirmam Chevalier & Gheerbrant, encarna poder, trazendo consigo também o arrebatamento da juventude. E ainda representa “lugar da batalha — ou da dialética — entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo uraniano. Orgiástico e liberador, é a cor de Dioniso” (op.cit., p. 944-945).

Assim, em seu desfecho, “A medalha” institui-se como uma alegoria em que se tem representada a cotidiana e perene batalha da guerra entre gerações. E nessa narrativa, em especial, a guerra parece apenas ter início. Não se levantando nela uma flâmula branca, deu-se a um gato a incumbência de carregar consigo a vermelha flâmula metafórica que é a fita.

Nos textos alegóricos, segundo Fletcher (op.cit. p. 151-157), alguns padrões estão presentes, como o *progresso* e a *batalha*. O primeiro diz respeito a uma viagem de busca, à saída de um estado a outro, numa procura de equilíbrio. Em “A medalha”, parece-nos, a viagem, se houve, aconteceu no sentido de cristalizar um estado anterior, fortalecendo-o — ruptura cotidiana agora se tornando aguda.

O segundo padrão, o da batalha, diz respeito ao embate entre idéias, entre ideais, configurados nas personagens, como no duelo entre Adriana e sua mãe.

Batalha e progresso também existem em outros contos de Lygia Fagundes Telles, manifestos de modos diversos. E num deles, o fruto do embate é a queda da aparência, que, desmascarada, dá-nos a morte; como se pode ver no conto que é o próximo objeto deste trabalho.

“VENHA VER O PÔR-DO-SOL” EM DOIS TEMPOS OU DA EXPLÍCITA ARTESANIA

— a alegoria da leitura —

A auto-referência...

...é característica marcante daquele que talvez seja o conto mais conhecido de Lygia Fagundes Telles. Publicado pela primeira vez em *Histórias do desencontro*, esse texto foi reeditado em outras coletâneas de contos feitas pela própria autora: *Histórias escolhidas* (1964), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Meus contos preferidos* (2004)¹⁰.

Esse conto, para além de nos contar uma história ou descrever uma ambiência, parece-nos uma alegórica representação da relação leitor/literatura, uma espécie de metáfora crítica dessa relação, tornando-se algumas vezes metáfora crítica do próprio texto e condensadora do projeto autoral de Lygia Fagundes Telles. Metáfora crítica, metáfora reflexiva, por ser interpretativa, e não metalinguagem, pois essa auto-reflexão não é explícita — também isso se pode dizer dessa alegoria lygiana que se auto-referencia.

Isso será tratado aqui, retomando estudos realizados por outros pesquisadores da obra lygiana. No entanto, a atenção sobre “Venha ver o pôr-do-sol” não se centrará na construção da *alegoria da leitura*, já citada por diversos pesquisadores, embora sem terem utilizado especificamente essa nomenclatura; interessa-nos como essa alegoria é confirmada na revisão que Lygia Fagundes Telles fez de sua narrativa, que, republicada em diversos livros após sua primeira edição, de 1958, traz em sua última edição, de 2004, significativas mudanças em relação à primeira.

¹⁰ Não fazemos aqui referência às antologias de textos da autora escolhidos por outrem.

Importante salientar que não apenas “Venha ver o pôr-do-sol” sofreu mudanças entre a primeira edição e as posteriores; a primeira edição de “Antes do baile verde”, coletânea com textos escritos a partir de 1949, já traz esses textos com mudanças em relação às suas primeiras publicações.

Lygia Fagundes Telles, em depoimento a Nelly Novaes Coelho, fala sobre isso:

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. xiii).

Olhando para seus primeiros trabalhos, a autora “vê alguns deles como quem vê seus primeiros inseguros vôos: mais para experimentar as asas, mais para medir as forças” (MONTEIRO, 1980, p. 4). E perguntada sobre por que não permite que sejam relançados, diz:

A minha indisposição em relação a *Porão e sobrado* e *Praia viva*, a minha indisposição, eu dizia — essa é a palavra — decorre do seguinte: vivemos no Brasil, um país do Terceiro Mundo. Temos problemas demais. Fico aflita só de pensar nas novas gerações lendo esses meus livros que não têm importância. Eu não quero que os jovens percam tempo com eles. Quero que conheçam o melhor de mim mesma, o melhor que eu pude fazer, dentro de minhas possibilidades.

[...] Não há mais tempo, entende? Num país como este, onde ninguém lê nada, ficar lendo coisas da juventude, as juvenilidades de um escritor, é perda de tempo!¹¹

Mas se o exigente gosto da autora renega hoje os seus primeiros volumes de contos, a crítica da época mostrou-se satisfeita com essa mesma produção: *O cacto vermelho* recebeu o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras; *Histórias do desencontro* foi laureado pelo Instituto Nacional do Livro; *Histórias escolhidas* obteve o Prêmio Boa Leitura.

¹¹ Lygia Fagundes Telles: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.

Sobre o livro “Antes do baile verde”, que trazia enfeixadas as revisões dos contos da autora, Coelho comenta, alternando suas palavras com as de Telles:

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, acrescentei, reajustei, 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. (Ibid., p. 146-147).

Aqui, pretende-se esse confronto. E se escolhermos “Venha ver o pôr-do-sol” como objeto de estudo é por ser ele um conto que, para além de ser um flagrante do cotidiano (embora infringindo-o), torna-se um voltar-se sobre si mesmo, a partir do momento em que reflete ficcionalmente sobre sua própria feitura, dando ao leitor da obra lygiana mais uma modalidade de alegoria.

Em 2008, completam-se cinqüenta anos da publicação de *Histórias do desencontro*. Dos catorze contos enfeixados nessa obra, dez encontram-se presentes em livros atualmente editados. Comparando as primeiras edições e as mais recentes, nota-se como em Lygia Fagundes Telles há um recrudescimento da consciência do fingimento ficcional. Nas revisões, percebem-se: economia dos adjetivos, falas mais precisas, mudanças sintáticas e lexicais, mais apuradas descrições de personagens e ambientes. Mas, não apenas há a economia; em certos momentos, além da redução, ela se vale da ampliação. Por vezes, até nomes de personagens são mudados.

Assim, este estudo de “Venha ver o pôr-do-sol” é embrionário do que pretendemos fazer em nossa tese de doutoramento, que deverá ser uma edição crítica com esses dez contos, comparando as semelhanças e dessemelhanças textuais operadas, em cada um deles, desde a primeira até a última edição, considerando as edições intermediárias, tentando compreender e justificar as alterações. São estes os contos, por ordem de aparição no livro de 1958: “As pérolas”, “O encontro”, “Biruta”, “A fuga”, “Venha ver o pôr-do-sol”, “A ceia”, “Eu era mudo e só”, “A testemunha”, “Natal na barca”, “Um coração ardente”. Esses contos encontram-se hoje em diferentes coletâneas, e enfeixá-los novamente seria uma boa forma de homenagem à obra da autora, principalmente em se tratando de *Histórias do desencontro*, livro a partir do qual ela começou a demonstrar sua invulgar importância no âmbito da história curta em nossa literatura. Se Antônio Candido disse que em *Ciranda de pedra* a autora havia conquistado sua maturidade literária, no âmbito do conto nós dizemos que isso se mostrou com evidência no livro em questão.

Analisando a ficção lygiana, Vicente Ataíde, em “A narrativa de Lygia Fagundes Telles”, afirma:

A posição de Lygia Fagundes Telles na ficção brasileira serve de exemplo como um dos textos mais acabados que temos no sentido do aprofundamento das conquistas artesanais e do aprimoramento da visão macroscópica do universo. A escritora conquistou palmo a palmo o terreno em que se projeta sua criação ficcional. (op.cit., p. 91).

Segundo ele, o conto lygiano “é primeiro um problema de técnica, de artesanato minucioso e consciente a que se alia uma profunda sensibilidade artística”, um caso de “artesanato-artístico” (Ibid., loc.cit.).

Um dos aspectos distintivos entre o escritor atual e o escritor imediatamente anterior, quero dizer, o que se situa na faixa globalizadora e o da faixa sociologizantes, é o rigor com que o primeiro trabalha a linguagem, ao passo que o outro [...] é mais desleixado, não se preocupa com a construtura

semântica sobre que repousa a estrutura literária. Lygia, portanto, é rigorosamente exigente com o nível lingüístico de seus trabalhos, e nesse sentido a escritora tem um procedimento semelhante ao de [Dalton] Trevisan, de Osman Lins, de Adonias Filho, ressalvado o aspecto estilístico que os isola e distingue. (Ibid., p. 91-92).

Hélio Pólvora, sobre isso, afirma ser a autora “um dos escritores brasileiros de maior consciência artesanal”. Para Ataíde, no estilo de Lygia Fagundes Telles percebe-se um emprego da linguagem “puro no sentido de despojado dos preconceitos e artifícios de estilo”, valendo-se de um emprego vocabular que corresponde “uma média comum brasileira”; um emprego vocabular em que “a ambigüidade é menos decorrente do arranjo ou da melodia da construção, do que da natureza humana”. Ou seja, “há um sentido de higiene, a partir de Lygia, no emprego da léxica e da semântica” (op. cit, p. 92).

Ao tratar das alterações empreendidas por Lygia Fagundes Telles, Ataíde debruça-se sobre diversos contos, analisando inclusive as tonalidades das palavras, as suas alterações com fins a melhor representar o estado emocional das personagens. Sobre as mudanças gerais percebidas nos contos revisados enfeixados na edição de *Antes do baile verde* pela Editora Bloch, em 1970, diz ele tratar-se não de uma mera busca por esta ou aquela forma lingüísticas, mas por uma melhor adequação ao mundo criado pela ficcionista:

Com a republicação de contos já aparecidos 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. (ibid., p. 92-93).

Segundo Antonio Candido,

[a] obra de Lygia Fagundes Telles realiza a excelência dentro das maneiras estabelecidas de narrar. Mas ela sabe fecundá-las graças ao encanto com

que compõe, à capacidade de apreender a realidade pelos aspectos mais inesperados, traduzindo-a de modo harmonioso. Tanto no conto quanto no romance, ela tem realizado um trabalho em pleno desenvolvimento, sempre válido e caracterizado pela serena maestria [sic].¹²

Nessa maestria, também percebida no constante vigiar-se, a autora revisa inclusive as tonalidades de seus textos, no que diz respeito mesmo ao aspecto fonológico dos vocábulos empregados — aspecto sobre que não nos debruçamos aqui, mas que julgamos importante citar, valendo-nos mais uma vez do estudo de Ataíde:

As elevações ou abaixamentos de tom, do mais grave ao mais agudo, correspondem a um modo mais preciso de expressão das personagens. As alterações de tonalidade mais importantes que Lygia realiza são exatamente no campo do diálogo, onde é muito difícil de se conseguir a modulação correta das criaturas ficcionais. (ibid., p. 93).

Também Vera Tietzmann Silva chamou a atenção 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. (SILVA, 1985, p. 31. Grifo nosso).

Silva afirma, ainda, que essas revisões mostram “a trajetória em direção à forma estabilizada”. No entanto, sobre “Venha ver o pôr-do-sol”, diz que, “não obstante ser o conto reeditado o maior número de vezes, sofreu alterações mínimas” (ibid., p. 32); assertiva de que discordamos, pois uma comparação minuciosa, conforme se verá, mostra-nos o oposto.

Segundo Paulo Rónai, as revisões empreendidas por Lygia Fagundes Telles encaminham seus textos a um estado de irretocabilidade:

¹² Reprodução fac-similar de datiloscrito sem data. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/>

Numa ânsia de perfeição, a autora aproveitou a reedição para retocar os contos antigos. [...] Em primeiro lugar, elas [as modificações] 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. (1971).

Antes da análise dessas mudanças, acerquemo-nos do conto, tratando primeiramente do que lhe é mais evidente, sua fábula: uma jovem, atendendo a um convite de seu ex-namorado, encontra-se com ele em um cemitério abandonado. Ele chama-a para adentrar o lugar, para que veja o pôr-do-sol, o mais belo pôr-do-sol, que pode ser visto de um lugar afastado, justamente de onde se encontraria o jazigo da família do rapaz. Chegando ao jazigo, que não pertencia à sua família, ele faz com que ela desça para o lugar das catacumbas e prende-a, de modo que ela não consiga fugir. Prendendo-a, ele retoma o caminho anteriormente percorrido e sai do cemitério, abandonando-a à própria desgraça.

Apenas essa sucessão de fatos já bastaria para fazer de “Venha ver o pôr-do-sol” um conto instigante. No entanto, investigá-lo, tentar entender a maneira como foi construído enche-o de ainda mais atrativos, pela possibilidade de ver o trato de Lygia Fagundes Telles para com os elementos básicos da narrativa: a fábula, as personagens, o espaço, o tempo, o narrador. Nenhum desses elementos existe aleatoriamente e todos parecem convergir para a alegoria da leitura; e a revisão, para sua confirmação, afinal, havendo uma intenção, tudo parece convergir para ela. As revisões parecem confirmar a possível intenção autoral.

El todo puede determinar el sentido de las partes y su intención gobernar sobre estas últimas. Esto nos llevaría hacia el concepto del discurso teleologicamente ordenado. (FLETCHER, op.cit., p. 89)

Esclarecemos que aqui utilizamos a expressão “alegoria da leitura” sem, no entanto, examiná-la à luz da obra homônima de Paul de Man, no original, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979)¹³. Utilizamo-na porque no conto, na relação que se dá entre suas personagens, pode-se ver reproduzida a relação entre o narrador e o leitor do texto, aspecto já mencionado por outros pesquisadores dessa peça narrativa e explicitado no decorrer da análise comparativa aqui empreendida¹⁴.

O conto é narrado em terceira pessoa, não-onisciente e com ponto-de-vista geralmente centrado na visão da personagem feminina, Raquel. Esse recurso faz com que o leitor permaneça “tão ignorante da trama quanto a vítima. Quer dizer, em ‘Venha ver o pôr-do-sol’, a perspectiva da vítima prevalece, pois se estende até o leitor” (SILVA, 1992, p. 17).

Desse modo, só se sabe dos acontecimentos no exato momento em que ocorrem, ou no exato momento em que Raquel os descobre, mantendo-se o leitor na pele dessa personagem, pois também essa parece ser uma intenção do texto, a de que o leitor grude-se na personagem feminina, de maneira a percorrer sua mesma trajetória — ...

...da sedução ao engano.

O espaço, longe de ser mero cenário, mostra-se como alegoria dos problemas presentes no texto, humanos e literários — é espaço-representação. E aqui cabe lembrarmos da distinção existente por exemplo entre o espaço árcade (clássico) e o romântico: no primeiro, a ambiência era cenário e também modelo a ser imitado — sendo uma estética

¹³ Na tradução brasileira: *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

¹⁴ Não é originalmente nossa a percepção de como se reproduz na relação narrador/leitor a mesma relação entre Ricardo e Raquel. Durante o curso de graduação tivemos contato com um artigo que tratava desse aspecto, elencando também índices metafóricos que remetiam ao desfecho da história — como o fizeram Nelly Novaes Coelho e Vera Tietzmann Silva. No entanto, nesse artigo explicitava-se a dupla relação citada acima. Durante todo o período de pesquisa, procuramos por esse artigo, mas debalde. Tendo sido publicado durante a década de 1990 ou anterior a ela, também na internet não foi possível encontrá-lo. Assim, dizemos mais uma vez: não é este o primeiro trabalho a tratar da dupla relação narrador/leitor & Ricardo/Raquel.

prioritariamente racional e sendo a natureza a coisa racional por excelência, dispor os eventos em meio a ela era de certo modo chamar a atenção para sua exemplaridade, fundada principalmente em sua universalidade, imutabilidade, previsibilidade, ordenação. No segundo, a natureza deixa de ser cenário e modelo, passando a ser então elemento simbiótico, eivado da subjetividade das personagens que por ele circulam — assim, o espaço romântico é uno, espécie de personagem não-humana plasmada pela simbiose com as personagens da *outra natureza*. Espaço impregnado do estado afetivo das personagens: ele é o que elas são. E justamente isso ocorre no texto lygiano em questão, em que a descrição do ambiente, com seus espaços e objetos, é índice metafórico do próprio texto, avisando-nos sobre algo com que o leitor irá se deparar. Na escolha do espaço e dos elementos que o compõem, vê-se como se dão com extrema competência os atos de selecionar e combinar, pois, como é sabido, na obra literária os objetos adquirem uma carga semântica outra, polissêmica, diferente da usual; pela sua inter-relação, carregam-se de uma carga semântica inexistente quando para eles se olha no dia-a-dia, quando para eles se olha na realidade.

[No texto ficcional] os objetos não são mais simples objetos que denotam, palavras pelas quais o "real" é chamado a comparecer, e, sim, signos que adquirem significados complementares e passam a conotar. [...] O signo-objeto é um termo paradoxal dividido entre duas tendências: 1) denotativa [...]: o sentido esgota-se na designação. 2) conotativa: o sentido esgota a designação. (ADAM, 1976, p. 121)¹⁵.

Também a escolha dos tempos narrativos parece impedir que o leitor possa fugir da possibilidade de não se deixar levar para o caminho ao qual nos quer conduzir Lygia Fagundes Telles em sua arteficialidade: o tempo do enunciado, um fim de tarde, é índice dos acontecimentos do conto e das representações nele presentes; o tempo da enunciação, a

¹⁵ Tradução de Gilda de Albuquerque Vilela Brandão a partir do original francês: «Ce ne sont plus de simples mots qui dénotent, des mots par lesquels le 'réel' est invité à comparaître, mais des signes qui acquièrent des significés supplémentaires et se mettent à conoter. [...] Le signe-object est un terme paradoxal déchire entre deux tendances: 1) dénotative : [...] le sens s'épuise dans la désignation. 2) connotative : [...] le sens épuise la désignation ».

narração em “tempo real”, sem *flashbacks*, mantém o espectador atento aos fatos, acompanhado-os *pari passu*.

Todas essas características já estavam presentes na primeira edição de “Venha ver o pôr-do-sol”, no entanto, estão mais precisamente distribuídas na última edição: pela retirada de passagens que poderiam permitir ao leitor perceber mais facilmente o desfecho da história; por mudanças na caracterização das personagens, tornando o texto mais econômico e sutil; pela ausência de certa datação temporal, dando ao texto maior atemporalidade e também provocando maior possibilidade de identificação do leitor em relação a Raquel — o que é de extrema importância e será visto mais adiante.

Para melhor analisar as versões de “Venha ver o pôr-do-sol” aqui estudadas, tentamos explicitar-lhes as diferenças, valendo-nos, para isso, de tabelas através das quais se faz um cotejo das duas edições.

E se pede a atenção, agora, para o fato de não serem analisadas todas as alterações — algo de que nos ocuparemos em nossa tese de doutoramento. Aqui, dar-se-á ênfase às mudanças consideradas relevantes para a consolidação da já referida alegoria.

Ao confronto:

| 2004 | 1958 ¹⁶ |
|--|---|
| Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. [...] Ele a esperava encostado a uma árvore. (p. 26). | Ela subiu sem pressa a <i>longa</i> ¹⁷ e tortuosa ladeira. [...] Ele a esperava <i>negligentemente</i> encostado a uma árvore.(p. 83). |

O início do conto com a personagem Raquel subindo uma ladeira, pelo seu conteúdo simbólico, remete à ascensão da personagem. No entanto, isso será traído futuramente.

¹⁶ A partir da próxima tabela, não mais serão colocados os anos das edições, ficando convencionado que a primeira coluna diz respeito à edição de 2004 e a segunda coluna, à de 1958.

¹⁷ Usa-se o recurso do itálico para destacar as passagens que sofreram alteração; o itálico e sublinhado, para algumas das alterações sobre que incidirá nossa análise.

Dadas as conotações positivas e negativas, respectivamente, que as direções para cima e para baixo têm na nossa cultura ocidental, a jornada ascendente efetuada por Raquel dissimula o objetivo funesto de seu encontro com Ricardo [...]. (SILVA, 1992, p. 17).

Comparando-se as duas edições, vê-se a retirada do adjetivo “longa”, o que torna o texto mais econômico e substantivo. Porém, por ser importante o fato de a ladeira não ser curta, por assinalar o esforço empreendido por Raquel, tal informação não poderia se perder; assim, em contraponto a essa exclusão adjetiva, Lygia Fagundes Telles opta por fazer outra alteração mais à frente, enriquecendo duplamente o texto, pela já citada economia e por meio da substituição de um objeto por outro, fazendo com que essa mudança traga dois pontos positivos para seu construto.

| | |
|---|---|
| <p>— Minha querida Raquel.</p> <p>Ela encarou-o, séria. E olhou para os próprios sapatos.</p> <p>— <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.</p> <p>Ele riu entre malicioso e ingênuo.</p> <p>— Jamais? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava <i>uns sapatões de sete léguas</i>, lembra?</p> <p>— 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).</p> | <p>— Minha querida Raquel...</p> <p>Ela <i>lançou-lhe um olhar incisivo, duro. em seguida</i>, olhou para os próprios sapatos.</p> <p>— <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.</p> <p>— <i>Jamais, não é?</i> — <i>perguntou ele sorrindo entre malicioso e ingênuo.</i> — Pensei que <i>você</i> viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância... Quando você andava comigo, usava <i>sempre uns sapatões de salto baixo</i>, lembra?</p> <p><i>Ela guardou as luvas na bolsa.</i></p> <p>— Foi para me <i>perguntar</i> isso que me fez subir até aqui? <i>Foi?</i> (p. 83).</p> |
|---|---|

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.

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.

Vê-se na tabela, ainda, a inclusão de certo tom imperativo na fala de Raquel: “Veja que lama!”, ela diz na última edição, o que lhe dá uma personalidade mais forte, traindo uma maior arrogância, o que a frase exclamativa presente no original não denotava. Esse expediente de aumentar sua arrogância e as diferenças para com Ricardo concorre para o maior contraste entre as expectativas do início do conto e seu desfecho — as expectativas de Raquel e do leitor.

Outra alteração aumenta a distinção entre as personagens: a troca de “sapatões de salto baixo” por “sapatões de sete léguas”. No que diz respeito à deselegância, o uso de sapatos de salto baixo tem menor efeito do que a opção presente na edição de 2004, em que se tornam mais evidentes as mudanças operadas em Raquel desde que terminou o relacionamento com Ricardo.

Na tabela abaixo, as diferenças entre a primeira edição e a última são mais acentuadas:

| | |
|---|---|
| <p>— [...] Você fez bem em vir. — Quer dizer que o programa... <u>E não podíamos tomar alguma coisa num bar?</u> — Estou sem dinheiro, meu anjo, vê se entende. — <u>Mas eu pago.</u> — Com o dinheiro dele? Prefiro beber formicida. Escolhi este passeio porque é de graça e muito decente, não pode haver um passeio mais decente, não concorda comigo? <u>Até romântico.</u> (p. 28).</p> | <p>— [Ø] Você fez bem em vir. — Quer dizer que o programa... — <u>começou ela com afetada resignação.</u> — <u>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...</u> (p. 85).</p> |
|---|---|

O fato de Ricardo convidar Raquel para tomar um coquetel estaria em desacordo com sua intenção de trancá-la, pois isso colocaria seu plano em risco, caso ela aceitasse o convite. O fato de Raquel convidá-lo, além de demonstrar seu pouco ou nenhum interesse pelo programa que ele lhe propunha, dá a ela a oportunidade de exibir seu *status* social superior, por ser ela a convidar e pagar pelo que eles beberiam. Também se evidencia a figura da mulher mais independente, que convida e paga — mais uma vez um elemento de contraste com o estado da personagem no desfecho. Além disso, substitui-se o coquetel por “alguma coisa num bar”, o que diminui o lirismo do encontro.

Ao falar do convite ao passeio, Ricardo, na primeira versão, afirma ser ele algo “tão romântico” — sentença que termina em reticências. Essa dupla característica, a da adjetivação precedida do advérbio “tão” e o uso das reticências, dá à fala de Ricardo um ar de vaguidão, subjetivando-a, indefinindo-a e abrindo espaço para uma possível dispersão do leitor — como se as reticências pedissem da parte dele que preenchesse a lacuna presente na informação. Isso possibilitaria uma fragilidade da sedução construída desde o início da narrativa.

Na última versão, a pontuação é alterada e o advérbio é substituído — em vez de “tão”, usa-se “até”, o que eiva a fala de sutil ironia, pois dizer que algo é “até” romântico não

afirma que ele realmente o seja, mas apenas que se aproxima de ser ou que gostaria de ser, mas não o é. Ao mesmo tempo, esse uso parece remeter a um sub-reptício sorriso do falante, como se dissesse uma coisa discordando dela, duvidando daquilo que diz.

Nos próximos excertos, além de as alterações se relacionarem à caracterização psicológica das personagens, há, na última edição, a manutenção de importante objeto-índice já presente na primeira edição e também a inserção de um trecho que nos parece ser uma metáfora crítica do próprio texto e, por extensão, do projeto autoral lygiano:

| | |
|---|---|
| <p>— <i>É imenso, hem? E tão miserável, nunca vi um cemitério mais miserável, que deprimente</i> — exclamou ela, atirando a ponta do cigarro na direção de um <i>anjinho</i> de cabeça decepada. — <i>Vamos embora, Ricardo, chega.</i></p> <p>— <i>Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade. Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa.</i></p> <p>— <i>Não gosto de cemitério, já disse. E ainda mais cemitério pobre.</i></p> <p>Delicadamente ele beijou-lhe a mão.</p> <p>— <i>Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo.</i></p> <p>— <i>É, mas fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.</i></p> <p>— <i>Ele é tão rico assim?</i></p> <p>— <i>Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente? Vamos até o Oriente, meu caro. Ele apanhou um pedregulho e fechou-o nas mãos.</i> A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. [...]. (p. 29).</p> | <p>— <i>É enorme isto, hem? E tão desolado, tão miserável!</i> — exclamou ela <i>de repente</i>, atirando a ponta do cigarro na direção de um <i>pequeno anjo</i> de cabeça decepada. — <i>Vamos embora, Ricardo [Ø].</i></p> <p>[Ø]</p> <p>Delicadamente ele beijou-lhe a mão.</p> <p>— <i>Você prometeu dar um fim de tarde a este seu pária.</i></p> <p>— <i>É, mas fiz mal. Pode ser tudo muito engraçado, mas não posso me arriscar mais.</i></p> <p>— <i>Ele é tão rico assim?</i></p> <p><i>Raquel teve um sorriso lento.</i></p> <p>— <i>Riquíssimo. Vai me levar agora numa viagem fabulosa até o Oriente. Já ouviu falar no Oriente, Ricardo? Vamos até o Oriente... Ele apertou os olhos mortiços. [...]. (p. 87).</i></p> |
|---|---|

Um gesto de Raquel presente nas duas edições assemelha-a a Adriana, de “A medalha”: jogar fora o cigarro, como possível sinal de querer afastar-se do diálogo, sair da situação atual.

Na edição mais recente, em vez de “pequeno anjo”, temos “anjinho”, reiterando-se a economia lingüística na diminuição do uso de adjetivos. Essa imagem afigura-se como uma inscrição não-verbal semelhante à sentença disposta no pórtico de entrada do *Inferno* de Dante Alighieri e que se tornou lugar-comum: “Deixai toda esperança, ó vós que entráis”¹⁸. Feitio semelhante tem o anjo no que diz respeito à sua carga semântica — carga que lhe é atribuída pela inserção nos novos sistemas, que são o cemitério do conto e o próprio enredo de que o objeto é parte; carga atribuída pela combinação desse elemento previamente selecionado da realidade, para usarmos as categorizações de Iser.

Como velado sinalizador dos eventos que ocorrerão, o anjinho adquire ares de sussurro — uma vez que ele não fala, figurando como índice metafórico —, sussurro que alude à desordem que reinará adiante, ao animalesco, ao irromper de atos irracionais. O anjo, no nosso imaginário, é geralmente sinal de paz — pelo menos os dispostos em cemitérios, aí instalados como um pedido de descanso para o morto, um pedido de vigília protetora sobre ele. Assim, um anjo de cabeça decepada seria sinal do inverso, de conflito. Ainda, sendo o anjo uma figura antropomorfa, a ausência da cabeça — local onde, simbólica e biologicamente, reside o que diferencia o homem dos outros animais, pela presença do cérebro, da razão — aludiria à irracionalidade, ao animalesco, à morte. Desse modo, o anjo instala-se como figura que instaura um dito velado: a partir de agora, não se espere paz, mas conflito; daqui em diante, o animalesco, o irracional tomará conta dos eventos; *eu sou sinal da morte*.

Sobre a presença desse objeto (estátua-anjo) diz Vera Tietzmann Silva:

¹⁸ No original italiano, “Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate”. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo, 34, 2000, p. 37.

De forma sutil, mais uma vez surge a oposição morte e vida — a estatueta mutilada e a moça, jovem e bela, que Ricardo repetidamente chama de “meu anjo”. Também ela, em breve, será mais um anjo mutilado e patético na paisagem do cemitério esquecido. (1992, p. 24-25).

Tratando agora das personagens, nos trechos acima se vêem mudanças nas falas de ambas, e isso, sem dúvida, contribui para as distinções entre elas e para uma caracterização mais arraigada. Ricardo não mais se refere a si como “pária”, mas como “escravo”. Ambas as palavras têm uma carga semântica negativa, mas “escravo” habita o vocabulário amoroso, compondo clichês como “escravo do amor”, por exemplo. Uma fala um pouco ingênua, leve, a esconder o artifício da sedução.

Duas alterações na fala de Raquel são bastante relevantes e merecem atenção. Na primeira versão, ela diz que “não pode” se arriscar mais; na última, diz que “não quer”. Há também o imperativo “chega”. Isso reforça a personalidade imperativa da personagem, contribuindo para o corte que ocorrerá no desfecho do conto — importante retomar a relação de identidade que Lygia Fagundes Telles estabelece entre Raquel e o leitor, como se a posição de dominador que a personagem assume frente a Ricardo se assemelhasse à posição do leitor frente ao texto literário; como se a arrogância de Raquel se assemelhasse à arrogância do leitor frente ao texto. Outro sinal de arrogância é sua referência a não gostar de “cemitério pobre”, fundando um abismo entre o espaço e sua nova condição de mulher mais elevada economicamente.

“Já ouviu falar do Oriente, Ricardo? Vamos até o Oriente...” — mais uma vez, aqui, a presença das reticências, retiradas na última edição. Mas atentemos para o fato de na versão de 2004 a personagem sequer dizer o nome do outro, diminuindo-o, tratando-o apenas como “meu caro” e terminando assim sua fala, sem as já citadas reticências.

Agora tratemos do que parece afigurar-se como uma já mencionada metáfora reflexiva:

Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade. Estou-lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa. (p. 29).

Aqui, o discurso é plurissígnico: refere-se metaforicamente aos eventos do conto, ao crepúsculo de Raquel; à relação do leitor para com o texto, ao crepúsculo de suas expectativas; ao projeto autoral de Lygia Fagundes Telles, que prima por textos em que o não-dito é mais importante que a evidência, em que objetos não são meros acessórios do ambiente, mas representações externas de problemáticas presentes nos textos, em que a ambigüidade dá a tônica do discurso, em que as personagens são imersas em questões irresolvidas ou irresolvíveis. Nesse trecho, Ricardo parece uma espécie de *alter ego* da autora, fazendo com que as palavras dirigidas a Raquel também sejam direcionadas ao leitor; palavras que se traduziriam por: a beleza de um texto literário não reside em ser ele transparente, nem tampouco em ser opaco, criptografado; sua beleza reside em sua translucidez, no lusco-fusco, no aparentar algo para ser além do que aparenta. Ou seja: pode-se ler o seu texto atentando-se apenas para o evidente, os eventos e sua ambiência, ou para o que há sob isso — como soem ser as alegorias.

Essa auto-referência presente no trecho acima analisado exemplifica o desnudamento categorizado por Iser, ao afirmar que o texto se diz criação, mas diz de maneira não explícita. Trecho em que o texto fala de si, de seu motor, da estética que o dirige, de suas eleições. No entanto, o desnudamento já tem início quando do título do conto, que não apenas reproduz o convite de Ricardo a Raquel, mas se dirige para o leitor.

Em face da conotação simbólica de *vida*, atribuída a “sol”, esse título já traz em si o prenúncio da tragédia que se irá desencadear: a heroína é chamada para contemplar seu próprio fim. Fato que nos é dado pelo momento temporal escolhido: o do desaparecimento do sol. (COELHO, op.cit., p. 89. Grifo da autora).

O título é um convite para os eventos que acometerão Raquel e aquele que se debruça sobre a narrativa, o leitor — ambos, e isto já foi dito, verão a morte, a morte de suas expectativas: a morte de Raquel, morte física, carnal; a morte do leitor, morte do mundo lido, revelando-se um novo mundo, simbólico, e que estava à espera de ser interpretado. Assim, morre o mundo da evidência e instaura-se, *post mortem*, o mundo do escondido. Após tudo, resta apenas o que não fora percebido; fenece o que fora visto.

Na relação leitor/ficção faz-se um pacto de adesão: elementos retirados do real combinam-se, fundando um novo mundo; o leitor depara-se com ele, também fingindo, e mergulha nesse mundo imaginário. Faz-se um pacto; mas nesse selo o leitor pode esquecer-se de que ali as coisas travestem-se do além-delas, adquirindo significados outros — e essa é a *causa mortis* daquele que se aventura ingenuamente por “Venha ver o pôr-do-sol”: ele se aliena de seu *status* e, de tal forma está grudado em Raquel, pelo modo de composição da narrativa, que julga serem as coisas apenas elas mesmas; julga ser uma estátua apenas ela própria; julga serem musgos sinais apenas de abandono; julga ser o clima frio apenas um dado meteorológico. No entanto, tudo isso, amalgamado, são sinais da morte próxima, a morte subanunciada. Ele vê os elementos do cemitério do mesmo modo como Raquel os vê, quando deveria vê-los como elementos de uma narrativa — e aquilo que ele lê fenece.

Índices importantes, na composição da narrativa, se revelam também: o local deserto que serve de cenário ao conto; a “tortuosa ladeira”; as casas “ilhas [sic] em terrenos baldios”, o “mato rasteiro”, o “cemitério abandonado”; o “velho muro arruinado”; o “portão de ferro carcomido pela ferrugem”; etc. Todos esses elementos do espaço (de funda conotação estática: idéia de aniquilação, estagnação, ruína, silêncio...) são, realmente, expressivos *índices* da tragédia que explode no final. (COELHO, op.cit., p. 89. Grifos da autora).

Atentemos para o uso, no título, do modo imperativo dirigido à segunda pessoa informal, “você”, ou a uma terceira pessoa. O conto, se escarafunchado, mostra-nos que em

momento algum Ricardo inscreve-se no evento de ver o pôr-do-sol. Ou seja, apenas Raquel e o leitor verão/terão a experiência da morte.

— Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e *te* mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo. (p. 27. Grifo nosso).

— [...] Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que *se* vê o pôr-do-sol. [...]. (p.30. Grifo nosso.).

— Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. *Você* terá o pôr-do-sol mais belo do mundo. (p. 34. Grifo nosso).

O título do conto, o convite, pode então ser traduzido por: *venha ver a morte chegar lentamente*. Afinal, o “dia morre lentamente, assim como Raquel há de morrer aos poucos, enterrada na catacumba” (SILVA, 1992, p. 22); assim como há de morrer aquele que lê essa história — ...

...morrem suas expectativas.

Desse modo, apequena-se o leitor diante da obra, como se apequena a arrogante personagem feminina diante de seu destino. E todo o texto trata do apequenamento: apequenam-se aqueles, apequena-se a luz — a luz do sol reduz-se à chama de um palito de fósforos, aceso na catacumba; as certezas esvanecem-se. Esvanecimento já predito no trecho citado anteriormente, em que Ricardo faz-se de *alter ego* da autora, aquele em que trata da beleza do ambíguo — e aqui temos outra palavra-chave, pois todo o conto brinca com as aparências: o que é e o que parece ser.

Quando Ricardo convida Raquel a entrar no cemitério, diz que ela não tenha medo de ser vista por algum amigo de seu atual amante, pois o cemitério está abandonado há muito tempo (verdade); para convencê-la a entrar ainda mais no lugar, diz que lhe mostrará o pôr-

do-sol de um ponto em que estava enterrada a família dele (mentira e contradição, mas que passa despercebida); quando ela reclama do estado de abandono do local, ele reafirma que estava abandonado havia séculos (pelo exagero do uso de “séculos” e pela mentira anterior, a quase verdade dilui-se e parece ser agora apenas um pleonasma) — assim, Ricardo vai enredando a vítima, como o narrador enreda o leitor.

— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo — acrescentou apontando as crianças rodando na sua ciranda. (p. 27).

— Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr-do-sol mais lindo do mundo. (p. 27).

— [...] Raquel, Raquel, quantas vezes preciso dizer a mesma coisa? Há séculos ninguém mais é enterrado aqui, acho que nem os ossos sobraram, que bobagem. Vem comigo, pode me dar o braço, não tenha medo. (p. 28).

— Já chegamos, meu anjo. Aqui estão meus mortos. (p. 31).

Ali estará Raquel, que, é certo, não poderia ver os elementos do ambiente como prenúncio da própria morte, uma vez que ela vivia a realidade interna do texto; mas o leitor, não. O interessante é que o conto está recheado desses sinais, que de tão reiterado uso na arte já se tornaram clichês — em mãos menos hábeis, o texto não teria êxito. Lygia Fagundes Telles usa o recurso que podemos chamar de anestesiamento literário: ela espalha uma quantidade tamanha desses lugares-comuns, e de tal forma distribuídos, que eles como que perdem a força pelo excesso — excesso calculado. Surgem para não serem vistos; surgem para, pela efusão, parecerem desimportantes.

Angus Fletcher, tratando do poema *The ship of the state*, anônimo do século XV, diz de uma possível monotonia por conta da reiteração metafórica, que, seguindo um padrão, termina por dar previsibilidade ao texto, o que contraria Aristóteles, para quem, “la metáfora es un mecanismo momentáneamente dramático y no un principio temático organizativo” (apud FLETCHER, op.cit., p. 81). Para Fletcher, no poema citado, “[t]al vez, se evite la

anestesia progresiva gracias a lo intricado del esquema rítmico y a suas efectos metafóricos” (Ibid., p. 85).

Em “Venha ver o pôr-do-sol”, pela utilização de índices metafóricos e não de metáforas propriamente ditas, ambas as afirmações se subvertem. Se em *The ship of the state* há a anestesia por conta da reiteração das metáforas, posto que seus sentidos vão se evidenciando, em “Venha ver o pôr-do-sol” a reiteração não diminui a surpresa final — assim, não sendo vistas como tais, “agem” no subterrâneo. Se a metáfora tem em si a qualidade da surpresa, pelo inesperado da construção, em “Venha ver o pôr-do-sol” a surpresa dá-se não pelo inesperado da linguagem, mas por aquilo que parecia apenas um evento ou objeto ser, na verdade, uma representação de outra coisa.

Também se subverte o princípio do elemento momentaneamente dramático, posto que na narrativa lygiana há um encadeamento desses elementos, que terão seu momento dramático, sim, mas em outro instante, no *flashback* ou na releitura, como metáforas veladas. Ou seja, como que ocorre um surpreender-se em bloco único, fazendo-se a desconstrução do índice metafórico não no instante em que o leitor se depara com esse elemento duplo, mas ao fim da leitura do conjunto, de trás para diante, como num jogo de derrubar dominós enfileirados: surpresa em bloco, com sucessão de desmetaforizações em *flashback*, cena a cena os índices sendo compreendidos. Em “Venha ver o pôr-do-sol”, depara-se o leitor com *índices à espera* — não à espera do leitor, como todos o são, mas à espera de que, ao fim, se perceba que eles, tão simples, tão denotativos, eram como metáforas.

Sem dúvida alguma, existem *índices* da tragédia, colocados desde o início. Mas a verdade é que só numa releitura nós nos damos conta deles, pois tais presenças premonitoras estão de tal modo envolvidas pelo *tom* jovial e inconseqüente que revela a situação central (= o encontro de despedida de dois ex-namorados), que nos passam despercebidas. Isto é, não se revelam de maneira evidente, apenas subterraneamente vão criando em nosso espírito uma tensa expectativa de que não nos tornamos conscientes até o impacto final. (COELHO, op.cit., p. 89. Grifos da autora).

No próximo excerto, algumas mudanças nas falas de Raquel tornam-na menos sentimental e dão ênfase a outros aspectos do seu discurso:

| | |
|--|---|
| <p>— <i>Sabe Ricardo, acho que você é mesmo meio tantã...</i> Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. <u><i>Que ano aquele! Quando penso, não entendo como agüentei tanto, imagine, um ano!</i></u></p> <p>— É que você tinha lido <i>A dama das Camélias</i>, ficou assim toda <i>frágil</i>, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora?</p> <p>— Nenhum — respondeu ela, franzindo os lábios. Deteve-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: — <i>À minha querida esposa, eternas saudades</i> — leu em voz baixa. — Pois sim. <u><i>Durou pouco essa eternidade.</i></u></p> <p><u><i>Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido.</i></u> (p. 30).</p> | <p>— <i>Ah! Ricardo, você é um tipo mesmo esquisito.</i> Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. <u><i>Que ano louco, minha Nossa Senhora! Palavra que até hoje não sei como agüentei tanto, imagine, um ano.</i></u></p> <p>— É que você tinha <i>acabado de ler A dama das Camélias</i>, ficou assim toda <i>doente</i>, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora, <i>hem?</i></p> <p>— Nenhum — respondeu ela, franzindo os lábios <i>num sorriso frio</i>. Deteve-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: — <i>À minha querida esposa, eternas saudades</i> — leu em voz baixa. <i>Fez um muxoxo.</i> — Pois sim. <u><i>Essa eternidade durou pouco.</i></u></p> <p><u><i>Ele olhou em redor. E apanhando um pedregulho, atirou-o num canteiro ressequido.</i></u> (p. 87-88).</p> |
|--|---|

Ao tirar a referência a “Nossa senhora”, tira-se da personagem o que poderia vir a ser algum laivo de maior humanização ou fragilidade, traído pela referência à figura bíblica, muito embora seja essa uma exclamação corrente e sem peso religioso.

Ao mudar a ordem dos elementos da oração, tornando o sujeito posposto — “Durou pouco essa eternidade” —, carrega-se a frase de ironia, pois, assim, na enunciação a tonicidade não se firma no fato de ter durado pouco, mas de ser uma pretensa “eternidade” — ou seja, não haveria eternidade alguma.

Na mesma tabela, vê-se que, na edição de 1958, Ricardo só apanha o pedregulho após ouvir a ex-namorada falar sobre aquela eternidade ter durado pouco. Apanha-o e, logo após, atira-o no canteiro. Na edição de 2004, ele, logo após ter ouvido falar da viagem ao Oriente, apanha o pedregulho e aperta-o na mão, soltando-o apenas após a fala de Raquel

sobre “essa eternidade”. Durante todo o diálogo, então, ele terá apertado a pedra, possível representação de seu sentimento em relação a Raquel, como se apertasse-a entre os dedos. Com isso, a cena ganha maior carga dramática.

A revisão empreendida por Lygia Fagundes Telles também se esmerou em reescrever trechos na busca de uma maior unidade conteúdo/forma, o que também termina por refinar os instrumentos de enredamento das vítimas, como pode ser visto a seguir:

| | |
|--|--|
| <p>— Vocês se <i>amaram</i>?</p> <p>— Ela me amou. <i>Foi a única criatura que...</i></p> <p>— <i>Fez um gesto.</i> — Enfim, não tem importância.</p> <p>Raquel tirou-lhe o cigarro, <i>tragou</i> e depois devolveu-o</p> <p>— Eu gostei de você, Ricardo.</p> <p>— E eu te amei. E te amo ainda. <i>Percebe agora a diferença?</i></p> <p><u><i>Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu.</i></u></p> <p>— <i>Esfriou, não?</i> Vamos embora. (p. 31).</p> | <p>— Vocês se <i>amavam</i>?</p> <p>— Ela me amou. Foi a única criatura, <i>mas a única criatura que...</i> — <i>Calou-se, emocionado. E fez um gesto evasivo.</i> — Enfim, não tem importância.</p> <p>Raquel tirou-lhe o cigarro <i>da boca, tragou-o</i> e depois devolveu-o.</p> <p>— Eu gostei de você, Ricardo.</p> <p>— E eu te amei. E te amo ainda.</p> <p><u><i>O silêncio foi interrompido pelo grito áspero de um pássaro que rompeu de trás de um cipreste. Ela teve um ligeiro arrepio.</i></u></p> <p>— <i>Esfriou.</i> Vamos embora. (p. 89-90).</p> |
|--|--|

O cipreste, hirta árvore, evoca diversas possibilidades para sua interpretação, tamanha sua riqueza simbólica; possibilidades essas sempre ligadas ao âmbito da santidade, da tristeza, da dor, da morte, da vida, da imortalidade.

Árvore sagrada para numerosos povos. Graças à sua longevidade e à sua verdura persistente, é chamada árvore da vida [...].

Para os gregos e romanos, estava em comunicação com as divindades do inferno. É a árvore das regiões subterrâneas. E está ligada por isso mesmo ao culto de Plutão, deus dos infernos. Orna, também, os cemitérios.

Árvore funerária em todo o mediterrâneo, deve, sem dúvida, tal fato ao simbolismo geral das coníferas, as quais, por sua resina inalterável e folhagem persistente, evocam a imortalidade e a ressurreição. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 616-619).

Essa variação de possibilidades, a relação, a um só tempo, com a morte e com a vida aproxima-a do possível simbolismo das crianças em sua ciranda, de que trataremos mais adiante.

Na última versão do conto, no que diz respeito à descrição do grito do pássaro, a linguagem foi sobremaneira eficaz pela sua economia e precisão. Na primeira edição, há um tom poético, visível, por exemplo, nas aliteraões, o que poderia chamar a atenção do leitor para a construção, desviando-o do desenrolar dos fatos e do seu enrolar-se neles. Por isso, talvez, a autora tenha aberto mão dessa beleza, favorecendo outra qualidade: em vez da descrição pormenorizada do evento, optou por fazê-la rápida como o fato, uma possível busca de amalgamar o tempo da enunciação ao do enunciado, como se fosse dito em tempo real. Assim, o leitor não se desviaria do fato, *não pararia para contemplar o poético da frase*. Também se vê a economia em substituir “ela teve um ligeiro arrepio” por “ela estremeceu” — ato explicado pela fala seguinte: “esfriou, não”?

Esfriou! — esfriaram, ela e o leitor. Morreram a arrogante personagem e o arrogante leitor, que talvez se julgue dominador do conto. Aqui, pode-se lembrar dos romances de Machado de Assis, em que o narrador tece comentários sobre as reações daquele que lê o texto. Em “Venha ver o pôr-do-sol”, não há tais comentários, mas sua engenharia denota certa previsão da autora em relação às reações daquele que tem o texto sob os olhos¹⁹.

Irônico a partir do título e dos primeiros parágrafos, quando da subida pela ladeira, por conta das expectativas frustradas, o conto mantém essa característica, por exemplo, na fala de Raquel, quando diz que o atual amante iria levá-la para o Oriente: a terra do sol nascente. Veja-se o contraste: entre dois convites, ela, ingenuamente, renega o primeiro ao

¹⁹ Em uma entrevista, José Castello diz algo que corrobora tais afirmações: “Não somos nós que analisamos a literatura, que a interpretamos. É ela que nos analisa e nos interpreta. Se lemos *Doutor Fausto*, de Goethe, ou *Madame Bovary*, de Flaubert, ou o *Hamlet*, de Shakespeare, ou o *Quixote*, ou os poemas de um John Ashbery, de um Rimbaud, de um Neruda, de um João Cabral, na verdade não somos nós que lemos; são esses escritos extraordinários que nos lêem e nos desafiam. São eles que nos arrancam de nossos sonhos e ilusões, onde estamos imobilizados pela rotina e preguiça, para nos confrontar com o grande rombo, o grande escândalo da vida, desordem que a palavra sintetiza, metaforiza a vida”. In SANTOS, Márcio Renato dos. “Do susto e outras inquietações literárias”. *Rascunho*. N. 89. Curitiba, set. 2007, p. 11.

optar pelo segundo, o pôr-do-sol; optando pelo amante e não aceitando o chamado de Ricardo, ela talvez tivesse ido ver o sol nascente, símbolo de vida — não havendo isso, teve a morte.

E a morte aqui não aparece como no Romantismo, em que era até desejada, por garantir a libertação de um mundo adverso, impossível para uma plena realização amorosa.

Em “Venha ver o pôr-do-sol”, apesar de uma certa ocorrência de clichês românticos, essa estética é rechaçada. Se há nele uma longínqua referência ao romance *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, considerado um dos paradigmas daquela estética; se há a ambiência comum aos textos góticos; se há o embate entre *status* social e amor, no entanto, não há aqui a idealização do humano, sendo as personagens eivadas de ambigüidade. Assim, as semelhanças ficam apenas no nível superficial. Afinal, esse conto é uma exímia e consciente encenação da aparência. Então, é importante atentarmos para ...

...a nomeação das personagens.

Analisando 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, inimiga²⁰. 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 artesanaria, em que o irônico, mais uma vez, se sobressai, no nível da efabulação e no da relação com o leitor.

²⁰ DICIONÁRIO DE NOMES. <http://www.irmaos.com/nomes/index.php?>

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*.

| | |
|---|--|
| <i>Amuada mas obediente, ela se deixava conduzir como uma criança.</i> (p. 29). | <i>Ela se deixava conduzir como uma criança amuada mas obediente.</i> (p. 87). |
|---|--|

Ainda aí as diferenças entre as duas edições. Na primeira, opta-se por finalizar com “amuada mas obediente”; na última, por “como uma criança” — mudança que confere a Raquel um halo de inocência frente ao que vai-lhe acontecer.

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.

E esses olhos eram verdes — aqui, mais uma vez, a recorrência dessa cor:

— [...] Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por aí, de mãos dadas, fazendo tantos planos. Agora as duas estão mortas.

— Sua prima também?

— Também. Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim *verdes como os seus*, parecidos com os seus. Extraordinário como vocês duas... [...]. (p. 31. Grifo nosso.)

Se em uma edição o olhar da morte/Maria Emília apenas lembra o de Raquel, na outra eles são idênticos. No que diz respeito ao leitor, há o mesmo, apenas mudando-se os

nomes da vítima e do algoz. Como numa errata, diz-se aqui, então: onde se lê Raquel, leia-se leitor; onde se lê Ricardo, leia-se narrador.

| | |
|---|--|
| <p>— A priminha <i>Maria Emilia</i>. <i>Lembro-me até do dia em que tirou esse retrato, duas semanas antes de morrer...</i> Prendeu os cabelos com uma fita azul e veio se exhibir, estou bonita? Estou bonita?... — Falava agora consigo mesmo, doce e gravemente. — Não é que fosse bonita, mas os olhos...Venha <i>ver</i>, Raquel, <i>é impressionante como tinha olhos iguais aos seus</i>. Ela desceu a escada, <i>encolhendo-se para não esbarrar em nada</i>. — Que frio faz aqui. E que escuro, não estou enxergando! (p. 33).</p> | <p>— A priminha. <i>Lembro-me até do dia em que tirou este retrato. Foi umas duas semanas antes de morrer...</i> Prendeu os cabelos com uma fita azul e veio se exhibir, <i>radiante</i>, “estou bonita? Estou bonita?...”— <i>Agora ele parecia falar consigo mesmo, doce e gravemente.</i> — Não, não é que fosse bonita, mas os olhos...Venha <i>vê-la</i>, Raquel, <i>é extraordinário como esse olhar lembra o seu</i>. Ela desceu a escada <i>na ponta dos pés</i>. — Que frio faz aqui. E que escuro, não vejo quase nada... (p. 92).</p> |
|---|--|

Vera Tietzmann Silva tem outra interpretação para os nomes das personagens:

No nome de agressor percebe-se uma evocação, a nível meramente fônico, a espinheiros (Ricardo/cardo), e no da vítima, uma alusão ao célebre embuste bíblico da noiva de Jacó que não era Raquel, mas Lia. Também para Ricardo, a amada revelou ser outra pessoa, alguém que lhe fez objeto de alguma trapaça num passado desconhecido do leitor, e que agora precisa ser punida. (SILVA, 1992, p. 26).

Na tabela acima, há outra alteração relevante no que diz respeito à protagonista feminina, que agora desce a escada “encolhendo-se para não esbarrar em nada”, e não “na ponta dos pés”. Descer na ponta dos pés leva-nos a crer que Raquel andava com cuidado, que ela se preocupava com o ambiente, em uma atitude de respeito aos mortos. Como, na última edição, a personagem revela-se mais prepotente e senhora de si — ou assim se julga —, ela entra na catacumba evitando “esbarrar em nada”. Ou seja, não com a intenção de reverenciar o lugar, mas de se proteger.

Se no início do conto o ato de subir a ladeira é indício de ascensão — o que será, mais tarde, negado —, o ato de descer a escada certamente remete, simbolicamente, à morte que a aguarda, à morte que a espreita. Ao fim, em vez de ascender, Raquel desce. E nos perguntamos se talvez não haja uma consonância entre ambos. Afinal, a morte é, de certo modo, ascensão; principalmente se acompanhada por alguma espécie de expiação — Raquel estaria expiando seu desprezo por Ricardo.

Outras atitudes de Raquel são mudadas, não interferindo no aspecto psicológico, porém importantes para a construção dramática:

| | |
|--|---|
| <p>— Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... — <i>Antes</i> da chama se <i>apagar</i>, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. — Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil oitocentos e falecida... — <u><i>Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel.</i></u> — Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti... Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. (p. 33).</p> | <p>— Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... — <i>E antes</i> da chama se <i>extinguir</i>, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente: — Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil oitocentos e falecida... — <u><i>A chama apagou-se. Deixou então cair o palito e ficou um instante imóvel, pensativa.</i></u> — Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti... Um baque metálico <i>e seco</i> decepou-lhe a palavra pelo meio. (p. 92).</p> |
|--|---|

Na primeira edição, Raquel deixa cair o palito apenas após a chama se apagar; na última, ela deixa que ele caia, sinal da surpresa e de que *ela* é a responsável por apagar-se a luz; ela aceitou o convite. O qualificativo “pensativa” dá idéia de estado mental, reforçando a imobilidade da personagem. Sua exclusão confere maior dinamicidade ao relato, pois passamos diretamente para o plano da ação-reação: “Mas esta não podia ser sua namorada”. A retirada de “pensativa” teria, então, efeito semelhante ao da retirada das reticências — o de evitar a vaguidão, o passeio aleatório do leitor.

Algumas mudanças dão-se no nível da coloquialidade e já apareceram em tabelas anteriores, mas agora damos atenção a uma, como exemplificação da ocorrência: o uso do verbo “ter” no sentido de existir. E estejamos atentos, pois essa mudança não se justifica por apenas uma busca do coloquial, posto que essa opção — a da coloquialidade — aproxima texto e leitor, como se também aí se buscasse mais um meio de enredar a outra vítima.

Vê-se a mesma busca em outro trecho — demos mais um exemplo disso —, quando nos deparamos com a locução verbal “vai entrar” no lugar de “entrará”. No mesmo excerto, podem ser vistos outros exemplos da economia alcançada: a menor adjetivação, pela retirada da palavra “encolerizada”; a omissão do advérbio “delicadamente”.

| | |
|--|---|
| <p>— Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou, torcendo o trinco. — Detesto este tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida!</p> <p>— Uma réstia de sol <u>vai entrar</u> pela frincha da porta, <u>tem</u> uma frincha na porta. Depois, vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo. (p. 33-34).</p> | <p>— Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou, <u>encolerizada</u>, torcendo o trinco. — Detesto <i>esta espécie</i> de brincadeira, você sabe disso.</p> <p>— Uma réstia de sol <u>entrará</u> pela frincha da porta, <u>há</u> uma frincha na porta... — <i>murmurou ele segurando delicadamente a argola da chave</i>. — Depois, vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo. (p. 93).</p> |
|--|---|

A tabela abaixo traz muitas diferenças entre as duas edições²¹: trechos inteiros foram cortados; a adjetivação do desfecho concentrou-se em uma locução-adjetiva — “nova em folha” —, visto que essa é a informação principal; também se retirou a seqüência que qualificava a fechadura, em que a repetição da consoante “f” leva a um efeito similar ao da aliteração presente na descrição do vôo e do grito do pássaro (mais uma vez, opta-se por retirar o efeito poético); Raquel é menos sentimental na versão atual, como se lutasse para não

²¹ Por conta do excesso de distinções entre as edições, nessa tabela utilizaremos os recursos do itálico e do sublinhado para apenas uma ocorrência.

ceder; o verbo “implorar” é substituído por “exigir”, mais condizente com a *nova* personalidade da personagem.

| | |
|--|--|
| <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! — <u>exigiu</u>, examinando a fechadura <u>nova em folha</u>. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. — Não, não... (p. 34).</p> | <p>(<i>todo o trecho com diferenças:</i>)</p> <p>— Por favor, Ricardo, não insista mais, você está se excedendo, eu preciso ir, por favor, abre... — <u>implorou</u> 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. <u>Na portinhola enferrujada, a fechadura nova em folha tinha um fulgor frio</u>. 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 como um pêndulo. [...]. (p. 93-94).</p> |
|--|--|

Ao fim da narrativa, predomina a economia, ora para evitar excessos dramáticos, ora para não contradizer a coerência interna da narração:

| | |
|--|---|
| <p>Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida. — Não... Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrechocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano: — NÃO! Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, <u>os</u></p> | <p>Os lábios dela se pregavam <i>obstinados</i> um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos, <i>redondos e secos</i>, rodavam pesadamente <i>nas órbitas, com uma</i> expressão embrutecida. — Não... <i>Ele fechou a porta da capela. Um grito medonho, inumano, rasgou então o silêncio. O cemitério inteiro pareceu despertar.</i> — NÃO! Guardando a chave no bolso, [...] o som dos pedregulhos se entrechocando <i>como dentes sob a sola dos seus sapatos. E um novo grito, mais doloroso e mais agudo, pareceu romper</i></p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p><u><i>uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra.</i></u> Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Crianças ao longe brincavam de roda. (p. 34-35).</p> | <p><u><i>das profundezas da terra: — RICAAAARDO!...</i></u> Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos, <i>que repentinamente</i> se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, <u><i>à medida que se afastava, os uivos foram ficando mais remotos. Cada vez mais remotos.</i></u> Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Crianças ao longe brincavam de roda. (p. 94-95).</p> |
|---|---|

Uma das alterações feitas acima, julgamos infeliz: a substituição do segmento “os uivos foram ficando mais remotos. Cada vez mais remotos” por “abafados como se viessem das profundezas da terra”. A opção atual traz, decerto, um forte poder simbólico, mas se torna lugar-comum; a primeira edição, apesar da redundância pelo emprego reiterativo do adjetivo “remotos” (“remotos. Cada vez mais remotos”), parece que, à maneira de um eco, repercute, tanto visual quanto auditivamente, a maldade de Ricardo, que se afasta, insensível aos gritos de Raquel. Em ambos, permanece a fragilidade de Raquel, que talvez não esteja gritando mais baixo, mas cuja força está se exaurindo — força, aqui, em amplo sentido.

Um trecho do conto dá-nos um possível índice de que alguma força estaria para se exaurir:

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, *uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos* de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. (p. 31. Grifo nosso).

Como em “A medalha” houve os cabelos fino como teias, aqui há as teias rompidas — sinais da perda do poder, da perda da dominação dentro de um sistema.

Se julgamos não acertada a alteração de que tratamos anteriormente, no entanto, concordamos com uma outra: na primeira versão há um grito que rasga o silêncio — dramaticidade exacerbada; um “cemitério inteiro” que parece “despertar — a mesma excitação e uma traição em relação ao fato de que ali, agora, reside apenas uma sombra: a morte. Além do mais, se Ricardo ouviu o último grito de Raquel, outra pessoa também poderia escutá-lo — as crianças, por exemplo. Sim, as crianças, de que não falamos ainda.

Ei-las no início e no fim de “Venha ver o pôr-do-sol”:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde. (TELLES, 2004, p. 26).

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo esfaqueado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda (Ibid., p. 35).

Sobre elas, diz-nos Nelly Novaes Coelho:

[...] o “cemitério abandonado” e a “ciranda das crianças”. Contrapostos um ao outro (como é feito no início e no final do conto), levam-nos a uma dupla e oposta interpretação. Se por um lado dão-nos a imagem da indiferença do mundo pela tragédia do homem (= enquanto Raquel foi sepultada viva, as “crianças ao longe brincavam de roda”), por outro lado revelam-nos uma visão-de-mundo surpreendentemente positiva: a certeza da narradora de que o fluxo da vida (simbolizado pela ciranda infantil), mesmo em face da tragédia da aniquilação, prossegue inalteravelmente. A vida, afinal, é o que

resiste a tudo e prossegue criadoramente o seu curso, sem que nada a possa deter. Em suma, a vida é mais forte do que a morte. (op.cit., p. 90).

Silva trata desse embate entre vida e morte ao dizer que:

Os signos de morte e de vida já se insinuam no primeiro parágrafo, pela oposição de silêncio e canto [...]. A mesma imagem é retomada ao final, estando já a vítima condenada. Agora, o silêncio não é mais a quietude da tarde, é agora a morte de Raquel. (SILVA, 1992, p. 24).

Com sua morte, restabelece-se o equilíbrio inicial do conto:

O desequilíbrio principia com o encontro ao entardecer, que marca o início do processo de vingança. À medida que o plano do agressor vai-se desenvolvendo, ocorrem, concomitantemente, os processos de degradação da vítima e o de melhora do vingador. O erro final da vítima, o de deixar-se aprisionar, coincide com a vitória do agressor. Concretizada a vingança, instaura-se um novo equilíbrio. (Ibid., p. 12).

O equilíbrio de Ricardo, final de seu progresso, anunciado no desfecho do conto, contrasta com a situação inicial de Raquel e, mais uma vez, subverte a expectativa que os índices metafóricos possam ter despertado no leitor: Raquel, com sinais de cansaço e irritação, sobe uma ladeira em direção à morte; Ricardo, tranqüilo e aparentemente apaziguado, desce a ladeira em direção à vida, deixando a morte para trás.

Se Raquel subiu uma ladeira e Ricardo a desceu, o ambiente em “Venha ver o pôr-do-sol” aproxima-se do que seria uma montanha em meio urbano. Esse espaço tem uma forte carga semântica: participa do “simbolismo da transcendência” e “da manifestação”; “é um mundo oculto, cheio de segredos”, onde reside “o sagrado”, não se podendo “entrar nele sem um guia (o iniciador)”, sob pena de perigos mortais; é vista como símbolo “da grandeza e da

pretensão dos homens que, entretanto, não podem escapar da onipotência de Deus” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 616-619).

Também na montanha há encontros amorosos. Era em um lugar assim que se encontravam Catherine e Heathcliff, da obra de Emily Brontë *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering heights*), de 1847 — apenas aí eles se viam longe dos problemas que se interpunham entre os dois, como, por exemplo, o abismo social. No conto de Lygia Fagundes Telles, a montanha não leva ao apaziguamento, e esse detalhe quebra mais um clichê romântico. Lembremos que também no alto — os quartos no pavimento superior da casa — deu-se o embate entre Adriana e sua mãe, no conto “A medalha”.

Aproveitando-nos dessas possibilidades e considerando o fato de a montanha ser, de certa maneira, um lugar recortado em relação ao seu redor, como um espaço-outro, ousa-se aqui dizer que a montanha seria, para se aproveitar ainda mais a idéia da alegoria da leitura, uma representação do espaço-encontro que é o próprio texto literário, que não deixa de ser espaço-de-batalha.

No encontro com “Venha ver o pôr-do-sol”, na verdade, não morre o leitor, mas uma leitura; pois ele permanece, podendo dar continuidade à sua relação com a literatura. E o conto em questão é um exemplar de como uma narrativa pode ser, simultaneamente, um flagrante — ainda que funéreo, sinistro — do cotidiano e um flagrante do encontro entre o homem e o texto.

No conto que analisaremos no próximo capítulo, nós nos deteremos em outro embate, resultante do encontro entre um ser e sua impossibilidade, entre uma voz ferina e a decadência de seres e coisas a seu redor.

**“ANÃO DE JARDIM”
OU DO RISO E DO PESO**

— o grotesco-alegórico —

Os monstros...

...são uma recorrência. Cada momento e cada espaço engendram seus próprios monstros. E se eles são estranhos e, por isso, menos compreendidos por aqueles que não se inserem no cronotopo-arcabouço que os gerou, os que respiram o mesmo ar têm, geralmente, menos dificuldade em enxergar-lhes os feitiços, as nuances significativas, por ter sido a monstruosidade produzida da mesma matéria na qual o espectador se insere, feita do mesmo instante e do mesmo lugar.

Sendo assim, há monstros e monstros, cada qual com um seu próprio tecido, pois se a abelha, dependendo da flor de que colhe o néctar, vomita um mel distinto, não será a trama artística também distinta, conforme varie sua matéria? Em um tecido, sua tessitura final não dependerá daquilo de que se alimenta o bicho-da-seda?

Tais inferências são feitas aqui a partir do trabalho realizado por Claude Kappler em seu *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média* (1993), em que a autora, em exaustivo trabalho, trata da recorrência de criaturas monstruosas durante o fim do período medieval, procurando encontrar um sentido em suas aparições e examinando as distinções de seus modos de manifestação. Seres que, apesar de diferentes de seu entorno, são totalmente justificados, pois “é inerente a essas criaturas ser o que são, no lugar onde estão” (op.cit., p. 46).

O estudo empreendido por Kappler centra-se em um determinado recorte temporal — o medievo —, mas aparições do diferente não são exclusividade daquele período, uma vez que podem ser encontradas em obras produzidas nos mais diversos momentos e espaços.

Exemplo disso é sua ocorrência na produção ficcional de Lygia Fagundes Telles: um cão que narra e em determinado instante se antropomorfiza, voltando depois à condição de cão, sem perder o dom narrativo — “Crachá nos dentes”²² —; um gato que divide a narração com outra personagem e com um terceiro narrador, apenas observador, como no romance *As Horas nuas* (1989); um anão de pedra que narra a decadência do espaço a seu redor e das pessoas que o habitam, narrando, ao mesmo tempo, sua própria destruição e seu desejo de sair de sua condição para alçar-se ao estado de ser humano ou de outra criatura que seja dotada de movimento corporal — conto “Anão de jardim”²³. Nesse conto, não surgem símbolos diluídos no factual, em flagrantes do cotidiano; nele, tece-se uma trama saturada do simbólico, à maneira de uma peça de artesanias em que seu autor tencionasse construir um mosaico de cuja distância poder-se-ia talvez se ver uma imagem da Criação em derrocada: jardim, serpente, veneno, mulher, homem, estátua, gato, cachorro, escorpião.

Nele, em um perfeito entrosamento com o alegórico, o grotesco aparece, como o define Hugo Friederich (1991, p. 33), “como uma imagem do incompleto, do desarmônico”, imagem, sem dúvida, apropriada para o conto em análise: o narrador-protagonista é um anão de pedra, revoltado por ser dotado de consciência e por possuir um corpo imóvel, que o impede de realizar qualquer ato: “[...] estou pedindo, quero lutar, me dê um corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado” (p. 147).

Esse anão imobilizado, dinâmico porque possui uma voz pensante, aspira à condição humana. Paradoxalmente, profere invectivas contra os homens, ambigüizando, assim, seu desejo, como se, uma vez na condição outra, não incorresse nos mesmos erros praticados pelos humanos.

²² O conto “Crachá nos dentes”, presente em *Antologia: meus contos preferidos*, foi publicado originalmente em 1995, no volume *A noite escura e mais eu*.

²³ Também esse conto integra o volume *A noite escura e mais eu*. Aqui, ele é estudado em sua edição revista publicada em *Antologia: meus contos preferidos* (Rocco, 2004). Daqui por diante, todas as citações remetem a essa edição. Nossa escolha deve-se à inserção de um trecho em que a personagem-narradora fala de um desejo omitido nas primeiras edições, o de ser uma serpente, para picar o calcanhar de Pôncio Pilatos. Desejo que será discutido, em outro momento, neste capítulo.

Tal comportamento assemelha Kobold, o anão, a Lúcifer, que, por inveja do homem, teria se insurgido contra Deus, por não suportar ter sido dado a um ser de condição mais frágil a possibilidade de divinizar-se. Segundo a narrativa bíblica, Lúcifer dirigiria ao Criador palavras de desprezo maculadoras do gênero humano.

Sendo Kobold, essa luciferina palavra em boca pétrea, uma espécie de representação da criatura revoltada, decaída, o ambiente em que está instalado, com seus habitantes e eventos, é motivo de sua revolta e é representação ficcional — construção simbólica — desse mesmo problema, numa constante auto-referência. Ou seja, o anão revolta-se pelos eventos em seu redor, pelo que ocorre no jardim, pela problemática humana ali presente, a da bondade que, morna, deixa-se matar; ao mesmo tempo, esse jardim, com seus elementos, é uma alegoria dessa problemática e do que ela acarreta em Kobold.

Além de ser Kobold uma representação de seu mundo, o seu espaço é também representação do cronotopos em que se insere — representação do contexto em que foi criado, pois antes de ele existir há o que se pode chamar de um...

... arcabouço engendrante.

Segundo Kappler, “não existe a menor dualidade entre a criatura e o lugar que a contém: cada criatura é seu próprio lugar” (op.cit., p. 46. Grifo da autora). Cada criatura monstruosa é uma representação encapsulada do mundo que a contém e a engendra; cada monstro, para aquele que a vê, é a imagem que, refletida em um espelho, não traz apenas aquele que se põe em frente a esse objeto, mas ele e seu mundo, formando-se então uma figura de uma espécie de ampolheta deitada, por conta do duplo afunilamento.

Veja-se: o reflexo, alimentando-se do macrocosmo à sua frente, funda-se como representação condensada de questões existentes nesse macrocosmo, sendo assim o afunilar-se na direção *mundo real* → *reflexo*; alimentando-se da realidade existente no interior do

espectador-refletido, o afinilamento dá-se na direção inversa, *reflexo* → *pessoa real*, pois se fundaria dentro do espelho um mundo outro, macrocosmo ficcional em que se teriam representadas questões do íntimo da pessoa, que carrega em si, encapsulados, os problemas de seu mundo. De qualquer modo, há uma espécie de quase vampirismo, que não acontece de todo, pois a imagem suga aspectos da realidade, mas devolve-os enformados em ficção. Há um duplo encapsulamento, pois tanto a representação quanto o próprio indivíduo são condensações de seu tempo.

Além disso, o debruçar-se sobre um recorte do universo não é ater-se apenas a essa parte escolhida, pois “quando nos interessamos por determinado domínio da criação, é com o universo inteiro que nos havemos” (KAPPLER, *op.cit.*, p. 14); há inter-relação entre todas as partes, sendo elas partícipes de um mesmo cronotopos, com tudo que disso advém.

Uma obra de ficção [...] encarna a subjetividade de uma época, e por isso os romances, ainda que cotejados com a história, mentem, comunicam verdades fugidias e evanescentes, que sempre escapam das descrições científicas da realidade. Somente a literatura dispõe de técnicas e de poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade escondida no coração das mentiras humanas. Porque nos enganos da literatura não existe nenhum engano. Não deveria havê-lo, pelo menos, a não ser para os ingênuos, que acreditam que a literatura deve ser objetivamente fiel à vida e tão dependente da realidade quanto a história. (LLOSA, 2004, p. 25).

Através da mentira verdadeira que é o monstro, tem-se, na concepção de Kappler (*op.cit.*, p. 6-7), “uma via de acesso ao conhecimento do mundo e do indivíduo”. Assim, o monstro está presente como figura interrogadora “nos lugares de passagem de toda vida humana”, sendo mais presente em momentos nos quais a necessidade de sua existência parece ser maior, surgindo, então, como “símbolo de totalização, de recenseamento completo das possibilidades naturais” em períodos nos quais “as ferramentas de conhecimento se mostram frágeis”. Tal recorrência, segundo Kappler, levou os mais diversos pensadores a especularem sobre o tema: Aristóteles, Lucrécio, Santo Agostinho, Sebastião Brant, Ambroise Pare.

O monstro nasce como nasce a alegoria; constitui representações de seu tempo, mormente de seu fracasso, “sofrimento”, “declínio” (BENJAMIN, 1984, p.188).

Mas falávamos do espaço. No que diz respeito à construção de espaços ficcionais, alguns ambientes têm a predileção por parte dos que pretendem um ambiente totalizador, pelo que têm de algo “fechado”. No conto “Anão de jardim”, estamos diante de um ambiente específico, aparentemente organizado, ordenado, feito de matérias brutas, primitivas, ambiente que torna cosmos um caos — seja por ser espaço mítico de alguma cosmogonia, seja por ser um simples arranjo de elementos vegetais, minerais; ambiente comum em narrativas provenientes das mais diversas culturas e também ambiente basilar da cultura judaico-cristã: o jardim²⁴.

Espaço recorrente nas narrativas lygianas, o jardim “conduz à idéia de paraíso, o Éden perdido pelo qual se anseia”, como o atesta Vera Tietzmann Silva.

²⁴ Outro ambiente bastante utilizado como totalizador, representativo, é a ilha. “A ilha, ao contrário do continente, onde o maravilhoso está sempre englobado num conjunto que ‘dilui’ seu encanto, é um universo fechado, dobrado sobre si mesmo: esteticamente, assemelha-se ao ‘gênero’ medalhão, onde o retrato fica contido numa moldura *sob medida* para ele. Por natureza, a ilha é um lugar onde o maravilhoso existe por si mesmo, fora das leis comuns e num regime próprio: é o lugar do arbitrário. O ser comum que aborda uma ilha não poderá manter todas as características que lhe são próprias se decidir ficar: poderá optar entre deixar o lugar ou incorporar a nova natureza”. (KAPPLER, op.cit., p. 36-37. Grifo nosso.).

Bastante recorrente, ela surge não apenas em narrativas, mas também em cartas geográficas e em mapas-múndi, ora contendo criaturas monstruosas, ora sem qualquer habitante, como se à espera da intervenção de alguma imaginação que possa fantasiar sobre o que há nela; ora referenciando locais já descobertos, ora situando terras desconhecidas. (Ibid., p. 37-38).

Sendo o ambiente insular isolado e/ou desconhecido, pinta-se ele como se povoado de criaturas também isoladas ou desconhecidas por sua natureza. No entanto, não é privilégio apenas dessas regiões o ser pintado de forma a causar apreensão; também o são aquelas povoadas por culturas que para o artista sejam distintas ou hostis, representando-se o lugar de maneira a se evidenciar o etnocentrismo: “[...] havia não muito, os tártaros não eram considerados seres humanos, preferindo-se pintá-los como demônios; os missionários que se demoravam naquelas terras longínquas tinham de lançar mão de suas funções de exorcistas [...]”. (Ibid., p. 39).

Para certo pensamento medieval, “se pode existir tal relação de similitude entre a terra e as criaturas, é porque também a terra é um corpo”. Do mesmo modo como a terra compreende um local excelso e alto — o paraíso — e outro vil e baixo — o inferno —, também o ser humano o teria, representados respectivamente pela cabeça e pelas partes baixas do corpo: razão e instintos. Essa relação não se dá apenas pela semelhança acima, mas se manifesta numa espécie de simbiose na qual um clima mal distribuído resulta em anomalias físicas e/ou morais. Ou seja, um defeito físico é certamente um defeito de caráter, havendo nisso um parentesco entre a Idade Média e a Antigüidade (Ibid., p. 47-48. Grifo da autora), o que vem a ser questionado durante o Romantismo, em personagens como o Quasímodo, do romance *Nossa Senhora de Paris*, de Victor Hugo.

Ilustra-se isso pelas cosmografias da Idade Média, em que a Terra, quando representada, era muitas vezes povoada por criaturas monstruosas ou por figuras demoníacas, dando relevo ao fato de nela residirem os homens, maculados por um pecado original e sempre perseguidos pela possibilidade do mal, impossível de haver nas esferas não-terrenas, que apontariam para o celestial, onde o mal não poderia existir. Lendo-se tais cosmografias, com suas personagens, de certo modo lia-se o próprio pensamento medieval.

Nos contos de Lygia Fagundes Telles, o jardim é o lugar de regresso: a um tempo passado, a um estado de paz, à inocência perdida. É ao mesmo tempo o éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação. (SILVA, 1985, p. 45).

Em “Anão de jardim”, digamos que a autora vira a mesa, subvertendo o espaço, pois a personagem protagonista não tem apenas saudades de um passado, mas de um futuro, uma vez que seu histórico — ou o que lhe diz a memória — resume-se em estar quase desde sempre fincada no jardim. Também é subversão o fato de o jardim, nessa narrativa, não ser um espaço edênico, mas um espaço pós-Éden; ou um espaço em que a promessa de um Éden é logo tomada pela queda, como se no conto acontecesse rapidamente o mesmo percurso daquele Primeiro Jardim — seria ele um condensamento da derrocada. O anão é uma testemunha da queda.

Justamente nesse espaço pós-edênico desenvolve-se a narrativa que é objeto deste capítulo, apresentando-se como motivo dos problemas em torno da personagem central e como sua mesma representação, justificando-os. Um lugar que não é mero cenário, mas...

... um jardim prenehe de significados.

O jardim é um híbrido natural/cultural. Feito de elementos da natureza, ele, entretanto, só existe pela intervenção humana ou de algum outro criador. É uma lapidação de elementos em estado bruto, sendo assim referência a estados de apaziguamento, de harmonia. Dessa forma, pela característica de ordenação que traz em si, pela característica de se inferir dele um ato de disposição consciente de seus elementos constituintes, o jardim pode muitas vezes ser “lido”, como se fosse um texto ornamental, adquirindo teor significativo esses mesmo elementos, como sói acontecer, por exemplo, nos jardins persas, presentes em tapeçarias, ou nos jardins naturais/reais das culturas egípcia e japonesa (CHEVALIER &

GHEERBRANT, op.cit., p. 512-513). Esses espaços são geralmente um lugar idílico, em nada semelhante ao representado no conto em estudo — ainda a subversão. Um lugar em que seus elementos se inter-relacionam, justificando-se na medida em que “la parte implica el todo y el todo la parte, no pudiendo existir el uno sin el otro” (FLETCHER, op.cit., p. 103).

Como já sugerido anteriormente, esse lugar, na tradição judaico-cristã, é uma representação do Paraíso, lembrando-nos o espaço edênico (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 512-515). No Éden, moraram os primeiros seres humanos e os outros seres, todos estes subservientes àqueles; ele foi a morada após a ordenação do caos; ele era a própria ordem instaurada — o cosmo *habitat* do homem, havendo acima de si outro cosmo, o celeste. No entanto, por uma desobediência aos mandos de seu Criador, as criaturas humanas foram banidas desse lugar.

A par disso, temos então duas perspectivas: a de ordenação significativa; a de representação paradisíaca. E por essas perspectivas vamos nos pautar na análise do jardim em questão.

Em se tratando do texto de Lygia Fagundes Telles, para que se perceba o que pretendemos, é necessário que se coloque aqui a fábula do conto: Kobold, um anão de pedra, está instalado no jardim de uma propriedade particular; propriedade em vias de ser demolida — também ele será destruído. Enquanto espera pela sua destruição, o anão fala dos eventos que ocorrem a seu redor: a madame adúltera às voltas com seus amantes; o homem bom e morno, envenenado aos poucos pelas pequenas doses de arsênico que a esposa coloca em seu chá; as chantagens que a madame sofre por parte de sua empregada; o gato que mijava em seus pés (do anão); o cachorro dissimulado; as crianças que Kobold diz serem vermes. O anão de pedra fala, sobretudo, de seu desejo de tornar-se humano, pois, julga ele, não teria as mesmas atitudes dos homens, que parecem não estar à altura de sua (deles) condição. Ele conta seu desejo e reza a Deus para que se realize.

Antes de nos acercamos da análise da personagem-protagonista e narradora, tentemos ler outros elementos presentes na trama, formando uma espécie de mosaico do conto, dando uma espécie de visão em *puzzle* do mesmo. Nessa leitura, será de extrema valia o elenco de símbolos enfeixados no *Dicionário de símbolos* de Chevalier & Gheerbrant.

Vale ressaltar que “Anão de jardim”, por ser narrado em primeira-pessoa, traz-nos um narrador suspeito, o que nos leva a supor não ser necessariamente verdadeiro o que se diz no texto. Muito embora, no discurso ficcional — e isso independe da voz narrativa —, nada seja necessariamente verdadeiro e tudo seja, ao mesmo tempo, paradoxalmente verdadeiro, na narrativa em primeira pessoa a desconfiança sobre o que é narrado sofre um acréscimo, por vir o discurso contaminado pelo ponto-de-vista de uma personagem, que, por estar inserida em um mundo, além de estar impregnada de aspectos pessoais, não pode ter sobre esse mesmo mundo uma visão totalizadora. Assim, nesse conto, tem-se apenas o que Kobold pensa ou o que ele pretende que seja a verdade perante seu interlocutor. Uma verdade cujos elementos aparecem com manifestações do aspecto negativo, inferior, reforçando-se assim este aspecto do texto lygiano — o da negatividade.

Atentemos também para o paradoxo existente nesse *jardim selvagem*²⁵: sendo um jardim espaço de organização, de harmonia de elementos naturais, o jardim lygiano apresenta-se como espaço de relações desarmônicas, de paixões e inapetências desenfreadas; mas isso não o torna desarmônico, pois os eventos, as pessoas e suas relações formam um todo coerente, justificando-se uns aos outros e dando-nos uma alegoria grotesca e, de certo modo, representação encapsulada das problemáticas presentes nas narrativas de Lygia Fagundes Telles. Ou seja, nesse espaço — e nesse conto —, as desarmonias intrapessoais são representadas na harmonia intratextual, tudo concorrendo para melhor mostrar algo tão presente nas narrativas lygianas: a cisão, o estado diabólico — termo que provém do grego

²⁵ Nome de um conto da autora também presente na antologia *Meus contos preferidos* (p. 210-218).

diabállein, formado por *bállein* (lançar/jogar) + *dia* (separado). Assim, esse vocábulo traz o sentido de jogar de forma desagregada, separadamente, opondo-se ao sentido de simbólico, que provém de *sybállein*, formado por *bállein* (jogar/lançar) + *syn* (junto). Ou seja, se no simbólico tem-se a idéia de integridade, de convergência, de unidade, no diabólico impera o contrário: a desintegração, a divergência, a fragmentação. Um é união; o outro, dispersão.

Tal estado de fragmentação apresenta-se, na obra de Telles, através de personagens que, segundo a acepção acima, vivem a experiência do diabólico, a experiência da desagregação, que se dá ora no âmbito interpessoal ora no âmbito intrapessoal, que se manifesta na cisão da personagem, na fundação de um abismo nela mesma, provocando-lhe desconforto, assombro. É essa condição que a autora constrói ao tecer sua minúcia de elementos simbólicos, sua tapeçaria — a um mesmo tempo, alegórica e...

...grotesca.

O grotesco, dentre outras características, assume-se trazendo “deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade” (SODRÉ, op.cit., p. 17), ao ponto de, estando presente algum sentimento, ele se manifestar através da figura do *bathos*, um rebaixamento desse mesmo sentimento, trazendo com ele o ridículo, o riso, o escárnio (ibid., loc.cit.). Nesse tipo de ocorrência, depara-se o leitor/espectador com o feio, que por seu aspecto estético não é apenas o feio, mas algo que, ao mesmo tempo, repugna, assusta por sua força de expressão, e causa-nos a apreensão de beleza (ibid., p.19).

Assim como o monstro, o grotesco também está intimamente relacionado a seu contexto. Apontando para a ferida do mundo, o grotesco exime-se de culpa, pois é fruto do entorno e não seu causador, distinguindo-se assim do trágico, por exemplo, em que se “pressupõe a culpa, a miséria, a medida, a visão conjunta e a responsabilidade” (KAYSER, op.cit., p. 9). Surgindo “como sintoma de crises profundas” (SODRÉ, op.cit., p. 76), ele

explicita esse problema, assomando como “a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto” (KAYSER, op.cit., p. 9).

Para isso, vale-se da monstrosidade, do estranho, ferindo as leis da natureza, misturando os domínios, abalando o mundo físico, como nas gravuras de Goya, em que se esconde, “ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse dos pés” (ibid., p. 16).

Nesse mundo, suspendem-se nossas ordenações e aparecem as mesclas que formam o monstruoso, “constituído justamente da mistura dos domínios” (ibid., p. 24), ao ponto de Wieland, teórico do século XVIII, ao se referir sobre esse tipo de arte — no caso específico a caricatura —, dizer que ela não é “fruto da imitação, porém, de uma ‘imaginação selvagem’” (apud KAYSER, op.cit., p. 30).

Desconsiderando essa observação particular de Wieland, lembramos a íntima relação entre a obra grotesca e seu entorno, o que confirma a afirmação de Kayser de que tal tipo de construção não é apenas fruto de uma imaginação a galope, mas se constitui em uma forma situada “numa conexão histórica” (op.cit., p. 36), pretendendo fazer emergir “o lado monstruoso das coisas” (SODRÉ, op.cit., p. 26).

Essa busca de “despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas, alhear o existente” (KAYSER, op.cit., p.135) — essa busca, um dedo na chaga, é sinal de descontentamento e intenta desestabelecer as “identidades socialmente estabelecidas” (SODRÉ, op.cit., p. 76-77).

Por isto, o grotesco, sempre associado à crise das representações, faz-se presente nos românticos (principalmente os dramaturgos do *Sturm und Drang*), empenhados em rebaixar a idéia do Belo, e nos modernistas, guiados pela subversão ontológica das coisas. (ibid., p. 77).

Esse recurso de mudar a verdade para dizê-la de outro modo, ou melhor, esse recurso de levantar o tapete, expondo o que se escondia sob ele, pode ter sobre o espectador o efeito

do terror, pela identificação que disso advém. Efeito que se manifesta de diversas formas, por vezes contraditórias: “um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e monstruoso em si” (KAYSER, op.cit., p. 31). Sorriso e asco que são conseqüências da angústia frente ao mundo aniquilado, que, transmutado, traz em si, no entanto, “um teor de verdade, muito embora, para Wieland precisamente, se houvesse desprendido de toda verdade no sentido de similitude natural” (Ibid., p. 31).

Desse modo, pode-se dizer que nas obras grotescas não temos construído um mundo alheado, desconexo do nosso, em que exista apenas o feérico, o livre imaginar.

O mundo do grotesco é o nosso mundo — e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, [sic] se alheia sob a irrupção de ordens abismais, se desarticula nas juntas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, op.cit., p. 40).

Em seu particular discurso, o grotesco não nega a realidade, mas reafirma-a em excesso. O grotesco é um leite coalhado; ele é o “superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo” (ibid., p. 133). Ele é a realidade deformada, exagerada para que possa ser percebida a sua essência, como disse a respeito Thomas Mann, citado por Wolfgang Kayser (op.cit., p. 133). Uma essência que geralmente não agrada, posto ser o mundo um manicômio; e a vida, uma doença maligna, como disse Goethe (apud KAYSER, op.cit., p. 133). Sendo assim, a obra, ao trazer à tona a doença e/ou a loucura, termina por mostrar o grotesco como sendo

[...] *um outro estado da consciência*, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento. (SODRÉ, op.cit., p. 60. Grifo do autor).

Assim como nos sonhos há a irrupção do subsolo, com os desejos, com os pesadelos, também no grotesco isso irrompe. Daí as representações próximas do onírico bem servirem

para fazer emergir o que existe, mas parece jazer por baixo de tudo, revolvendo a terra, o húmus, os vermes que adubam, mas são indesejáveis à visão, embora necessários, embora úteis — daquela utilidade que é melhor se ocorre longe dos olhos.

Assim como nos sonhos há a fantasia a serviço de revelar os segredos, também na literatura isso existe; assim como no sonho revolve-se o húmus, também na literatura isso se faz:

[...] a irrealidade e as mentiras da literatura são também um precioso veículo para o conhecimento de verdades profundas da realidade humana. Essas verdades não são sempre encantadoras; às vezes, o semblante que se delinea no espelho que os romances e poemas nos oferecem de nós mesmos é o de um monstro. [...] Às vezes, o espetáculo é tão abjeto que fica irresistível. E, no entanto, o pior dessas páginas não é o sangue, a humilhação e as abjetas torturas e a ardilosa astúcia que as enfebrecem; é descobrir que essa violência e essa desmesura não são alheias, que estão lastreadas de humanidade, que esses monstros ávidos por transgressão e por excesso se agacham no mais íntimo do nosso ser, e que, das sombras onde habitam, aguardam uma ocasião propícia para se manifestar, para impor sua lei dos desejos em liberdade, que acabaria com a racionalidade, a convivência e, talvez, a existência. A literatura, não a ciência, foi a primeira a investigar os abismos do fenômeno humano e a descobrir seu potencial destrutivo e autodestrutivo. Assim, um mundo sem literatura seria, em parte, cego sobre essas profundezas terríveis, onde, com frequência, jazem as motivações das condutas e dos comportamentos inusitados [...]. (LLOSA, 2004, p. 393-394).

Com a visão escafândrica de tais meandros, possibilita-se o insurgir-se contra o *status quo* que assim se revela; algo que já começa a ocorrer no próprio texto:

[...] a boa literatura é sempre — mesmo que não o pretenda nem o perceba — sediciosa, insubmissa, revoltada: um desafio ao que existe. A literatura nos permite viver num mundo cujas leis transgridem as leis inflexíveis pelas quais transcorre nossa vida real, libertados do cárcere do espaço e do tempo, na impunidade para o excesso e donos de uma soberania que não conhece limites. (ibid., p. 388).

A boa literatura, na medida em que apazigua momentaneamente a insatisfação humana, incrementa-a e, desenvolvendo uma sensibilidade crítica inconformista diante da vida, faz os seres humanos mais aptos para a infelicidade. [...] pois todos são criaturas nascidas a partir de atos de insubmissão contra uma vida percebida como insuficiente ou intolerável. (ibid., p. 389-390).

A essa natureza pertence o conto que é agora o centro de nosso trabalho. Nele, o que jaz no fundo do lago vem à superfície e bóia, revelando em formas bizarras seu interior, reiterado pelo escárnio do narrador. Escárnio que não provoca estranhamento no leitor acostumado à leitura da obra de Lygia Fagundes Telles; escárnio que se assemelha ao presente, por exemplo, na voz da narradora de “Uma branca sombra pálida”, que teima em trazer à tona a fealdade sua e do entorno:

Acendo outro cigarro e respondo ao cumprimento do alegre casal de velhinhos que vem retornando do seu passeio pela alameda, andam pelo cemitério como se estivessem num bosque. Leio a advertência no maço, Fumar É Prejudicial à Saúde. Mais prejudicial do que o cigarro é a memória, digo baixinho ao velho que lançou um olhar reprovador ao meu cigarro. (TELLES, 2004, p. 256-257).

A terra aqui é rica, tenho vontade de informar ao casal de idiotas, vergados de velhice e ainda alegrinhos, oh! As flores, os passarinhos. (ibid., p. 248).

Ainda nesse conto, a mesma personagem diz algo semelhante ao que já falamos sobre a natureza do grotesco, quando ela, refletindo sobre os rituais sociais, escarafuncha-os, falando da “mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, o avesso desta ordem” (ibid., p. 249) — uma fala de certo modo representativa daquilo que a literatura lygiana quer fazer emergir: o caos sob a máscara.

Esse escarafunchar, quando se dá por meio do grotesco, de suas aparições, pelo rebaixamento de que já tratamos, encerra o seu espectador em uma espécie de feitiço (KAYSER, op.cit., p. 8), pelo poder sedutor de sua imagem, pelo seu inusitado e pelo que guarda em si de relações com o subterrâneo humano. Pois é com esse âmbito do humano que ele vai se ter, revolvendo-o, como se revolve também o texto com tais atributos.

Esse virar do avesso, que nele traz consigo o riso, difere, no entanto, do cômico, que seria o riso sem peso. No primeiro, nós nos abalamos; no segundo, continuamos firmes. O segundo mantém-nos firmes no solo; o primeiro “tira o chão de sob os pés” (ibid., p. 61).

Nas obras dessa primeira natureza, que a nós interessa, algumas constantes estabelecem-se:

- 1- Criação — O grotesco pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma expressão caricatural. Desta maneira, pode assumir formas fantásticas, horroríficas, satíricas ou simplesmente absurdas. [...].
- 2- Composição — Em todas as expressões do grotesco, o monstruoso (sob formas humanas, animais, vegetais ou mesmo maquínicas) destaca-se como o traço mais marcante. Muito já se disse sobre a aparente necessidade que têm as culturas de figurarem monstros, com intenções diferenciadas. Em seu clássico *As Palavras e as Coisas*, Michel Foucault vê na monstruosidade uma espécie de “ruído de fundo, o murmúrio incessante da Natureza”²⁶. [...].
- 3- Efeitos — O grotesco não se define, entretanto, pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações. É preciso que, no contexto do espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um “estranhamento” do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco. [...] (SODRÉ, op.cit., p. 55-56. Grifo do autor).

Essa busca do riso nervoso é a busca de abalar para mover; a busca de um meio eficaz que termine em transformação por parte do espectador, por parte do mundo que toma consciência de si por meio de sua representação na obra.

En *Le Rire*, Henri Bérgson explica que la risa es un gesto social, en que la risa convoca el poder de la comunidad para sancionar a individuos a quienes se atribuye una conducta culpable o socialmente inacceptable. (SIEBERS, op.cit., p. 108.).

No grotesco, esse riso não é de qualquer espécie, mas de um tipo associado ao Mal, um tipo política e moralmente incorreto, podendo ser até cruel, como soem ser cruéis os animais e os homens (SODRÉ, op.cit., p. 62).

Nessa crueldade, nada é poupado E isso é corroborado por Henri-Pierre Jeudy, citado por Muniz Sodré (op.cit., p. 62-63):

²⁶ Essa afirmação de Foucault assemelha-se ao que diz Claude Kapler a respeito do monstro, e de que já falamos anteriormente.

Ele (o riso) não conhece nenhum limite, sua obscenidade expansiva transforma em sujeira tudo o que poderia parecer inocente. Ele não dá nenhuma chance à ilusão, já que destrói a nobreza das intenções. Mas, apesar de sua malandragem, tem também suas virtudes quando demole as bases do pudor por demais afetado e abala a segurança dos protocolos.

Virtudes que se instauram por sua “*tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo*” (KAYSER, op.cit., p. 161. Grifo do autor), mesmo que seja através de sua explicitação. Afinal, dizer sobre algo é decerto começar a dominá-lo, começar a conhecê-lo.

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o *inconcebível levado a falar*. (loc.cit.. Grifo nosso).

Sobre esse inconcebível que fala, e a respeito do qual já demos vagas notícias anteriormente — sobre ele e sua narrativa debruçamo-nos agora, quando, após o *introito* que foi a teorização a respeito do Grotesco, finalmente nos acercamos da alegoria grotesca que é o conto “Anão de jardim”, contado por uma voz que de certo modo condensa as personagens lygianas e plasma nossa condição de decaídos. A voz de um anão que, segundo José J. Veiga (1996), carrega consigo “o sentimento do mundo”:

Kobold.

Também esse anão, como outras figuras do grotesco, não construiu o espaço em que está inserido, muito embora, sendo ele narrador da história que lemos/ouvimos, termine por reconstruí-lo para nós. Sendo o mundo feito por outros, Kobold, ao narrar sobre a decadência

a seu redor, exime-se de ter culpa sobre isso — um mundo que traz diversas semelhanças com aquele presente em *O Golem* (1915), romance de Gustav Meyrink:

[...] em que a cobiça e a bondade, o ódio e o amor, o crime e a inocência convivem intimamente um com o outro. Não só o eu, mas também o mundo se tornou obscuro e enigmático. A ele mesmo (e não ao caráter onírico da narração) pertencem os alçapões e passagens subterrâneas, bem como as “frestas” nas profundezas. O homem e o ambiente são da mesma espécie. (KAYSER, op.cit., p. 123).

Esses alçapões e a mescla de características sentimentais e de caráter são desafiados por Kobold, que, lutando contra sua condição, configura-se como um ser diabólico, por ter em alto grau “um estado de estranheza para consigo” (KAYSER, op.cit., p. 124). Um estado potencializado pelo contraste com seu derredor, que é indiferente ao que se passa dentro do anão. Assim, Kobold nos surge como uma configuração do homem decaído, que traz em si uma cisão que independe de ser conhecida ou não pelos outros.

Uma cisão que, por mais que seja destruidora daquele que está cindido, parece não ter eficácia alguma sobre o que o rodeia. E Kobold experimenta em demasia essa experiência, uma vez que os outros sequer cogitam a possibilidade de ele ter uma alma; e quando o fazem, é por chacota:

[...] Não tive melhor impressão dos adultos, pelo menos dos habitantes dessa casa. Tirante o Professor (bom e bobo) pude ver (por dentro) a sedutora Hortênsia que desde o começo desconfiou de mim, Não parece um anão filosofante? Prefiro os anões inocentes, ela disse. (p. 140).

Hortênsia entrou aqui [...] voltou para mim o olhar buliçoso, E como vai o anão filosofante? Um dia vou tapar os seus ouvidos com duas bolinhas de algodão, ela disse rindo. (p. 144).

E se não o fazem por gracejo, fazem pela necessidade de enxergar num outro, impassível, a possibilidade de um interlocutor — um único, ainda que surdo e mudo:

Meu avô também era meio arrogante, me disse o Professor certa noite. E riu seu riso breve, nesse tempo ainda ria. (p. 143).

[...] levantou-se com dificuldade, chegou a se apoiar no violoncelo que quase tombou num gemido, Blom!... Vai chover, Kobold, avisou baixinho. (p. 144).

Teve um sorriso descorado quando me indicou com a mão que segurava a caneca, Deixa o Kobold com seus ouvidos, preciso de um ouvinte assim severo. (p.144).

[...] Hortênsia chegou com a manta para cobrir-lhe os pés (fazia frio), surpreendeu-o falando sozinho e fingiu zangar-se, Não quero que fale sozinho, querido, isso é coisa de velho! Ele suspirou, Mas eu sou velho. E defendeu-se em seguida, Não estou falando sozinho, estou falando com o Kobold. (p.145-146).

No entanto, esse homem não apenas precisava dos ouvidos de Kobold; talvez lhe fosse mais útil a relação inversa, a de ele ouvir o anão, muito embora talvez não suportasse seu discurso, tão prenhe de verdade e amargura. Um discurso amargo proveniente, parecidos, de certa carência não satisfeita e que se inaugura no modo como se funda a relação entre esses dois — o homem e a estátua.

Mas falemos do conto, sim,...

...do conto...

..., que se inicia do seguinte modo:

A data na qual fui modelado está (ou não) gravada na sola da minha bota mas esse detalhe não interessa, parece que os anões já nascem velhos e isso deve vigorar também para os anões de jardim, sou um anão de jardim. (p. 139).

Aí, já temos apresentado o narrador e protagonista do texto: o anão. No entanto, não é sobre ele que nos debruçamos agora, deixando para mais adiante o que talvez seja o melhor vinho — deixando-o para o final da festa. Por enquanto, atentemos para o jardim — esse

espaço e os elementos de sua composição; ambiente cujo simbolismo já foi citado anteriormente, mas de cujas especificidades, no conto de Lygia Fagundes Telles, passamos a tratar agora.

Como costumam ser os jardins, este é feito de vários elementos: árvore; cadeira; uma casa — aureolada ou não — ao fundo; o céu e as estrelas consteladas. Há nele, também, músicas tocadas por quem no banco se senta; um caramanchão e sua porta (porta?); um raio prenúncio de chuva; a terra; o vento; o tempo; a morte percebida na ruína, que não apenas se insinua, mas a tudo engole.

Nesse mesmo lugar, temos ainda os seres moventes, seus habitantes (alguns sub-reptícios animais) ou seus visitantes (furtivos todos, humanos ou não humanos): aranha, escorpião, formigas; pássaro, cão, gato; crianças, homens, mulheres; a morte, levada pelas mãos a uma outra mão.

Esses seres, caracterizam-nos alguns elementos/entidades, também eles simbólicos como os que “fazem” o jardim e os que nele “se movem”: a alma; o amor; a auréola — presente/ausente não apenas na casa, mas também em uma das personagens (o Professor); cachimbos; um calçado; o calcanhar; a carne; a cerveja; um nefasto chá; o chão — em que se finca a imobilidade; um cinto; novamente as estrelas; o coração; o inferno; umas mãos; a música; um nome; o oco — e o oco de ser oco; o número oito; o número três; o olho; o peito — cuja rachadura expõe o oco; uma picareta; o raio que racha o peito; o sangue — e sua ausência; a serpente; a morte — cuja força e iminência pretende-se contornar.

[...] tudo já acabou, as pessoas, os bichos, desapareceram todos. Fiquei só dentro de um caramanchão em meio a um jardim abandonado. [...] resta pouco dessa antiga casa. Quando ainda estava inteira havia em torno uma espécie de auréola, não eram as pessoas mas a casa que tinha essa auréola mais intensa nas tardes de céu azul.. E em certas noites claras, quando em redor dela se formava aquele mesmo halo luminoso que há em redor da lua. Agora há apenas névoa. Pó. A morte lenta (e opaca) da casa esventrada vai se arrastando demais [...]. Falei na auréola da casa. (p. 141).

Buscando em Chevalier & Gheerbrant a simbologia da casa — e é neles que buscaremos os conteúdos simbólicos dos elementos acima citados —, temos que: “[c]omo a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo.” (op.cit., p. 196). Assim, instaura-se esse espaço como representação microcós mica do universo decaído, desaureolado, pois a auréola, essa “irradiação de origem solar indica o *sagrado*, a santidade, o divino” (op.cit., p. 100. Grifo dos autores).

No entanto, a casa perdeu a aura porque também a perdeu o homem, alegorizado na figura do Professor:

Falei na *auréola da casa*. *Esse suave halo também surpreendi (às vezes) em redor da cabeça do Professor*, mas isso foi nos primeiros tempos, quando ele ainda *tinha forças* para vir compor no seu violoncelo, ele compunha aqui ao meu lado. Mas assim que a distraída Hortênsia (fazia a distraída) começou a executar seu plano para herdar esta casa (e outras), assim que começou a esquecer (era esquecida) as tais pequenas doses de veneno na caneca do chá-mate, a carne já envelhecida (setenta anos) do Professor começou a ficar mais triste. *E o halo foi se apagando* até desaparecer completamente. (2005, p. 141. Grifos nossos).

Sendo o homem, simbolicamente, aquele a quem é dado cuidar da casa, a perda do brilho em ambos é inevitável, sendo eles simbióticos. Então o espaço passa a ser aquilo que seu dono é: desfibrado, desencantado, plúmbeo, sinistro, quase. Em resumo: sem grandeza.

Além do sentido de divinização já citado anteriormente, o halo luminoso traz em si uma ambivalência:

Um serradiante é de natureza ígnea, aparentado com o Sol. Poderá esquentar, estimular e fecundar, ou, ao contrário, queimar, secar, esterilizar, segundo as disposições do sujeito que receber os raios. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 767).

No homem, dono da casa e do anão, o halo não se afigura como algo que lhe dê poderes ou que o livre de algum mal, mas como uma possibilidade que, não cultivada, fenece, esterilizando-o — a potência de cuidar, não realizada em ato, visto que ele não consegue sequer cuidar de si mesmo.

Interessante o fato de esse homem sem nome, tratado apenas por Professor, tocar um instrumento musical, pois a música está intimamente relacionada à ordem, à harmonia, a manter o controle sobre os elementos, dominando-os — domando-os. E se ele chama-se Professor, pode-se ver aí uma dupla possibilidade: reverência e/ou ironia por parte de Kobold, que o nomina; um nomina o outro. No entanto, há distinções entre esses dois batismos: como se verá mais adiante, Kobold assume a natureza de seu nome; ele é a partir da nomeação. Quanto ao homem, o nome vem depois e, com o tempo, termina por negar sua origem, o seu motivo. Aquele que um dia foi professor, que tinha algum poder, agora não o tem mais. E não se sabe do que esse homem seria professor — de música, talvez.

Os pitagóricos também consideravam a música como uma harmonia do mundo e do cosmo, ele próprio redutível a números sonoros. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 626).

Se a música é a ciência das *modulações*, da medida, concebe-se que ela comande a ordem do cosmo, a ordem instrumental. Ela será a arte de atingir a perfeição. (ibid., p. 627).²⁷

Sendo isso a música, o seu cessar é a desarmonia; deixar de tocar o instrumento é deixar que o caos se instale ou que um outro dome o mundo — um mundo desmusicado, silencioso, em abandono, representado no Professor, ao mesmo tempo em que é seu fruto:

O Professor tocava seu violoncelo e sonhava até que interrompeu (ou continuou?) o sonho debaixo da terra. Hortênsia [...] apareceu aqui no caramanchão teve um olhar pensativo para o violoncelo lá no canto. Voltou o olhar para mim e disse como se eu tivesse lhe pedido satisfações, Depois eu volto para levar. Não voltou. (p. 141).

Debandaram todos. Eu fiquei. Eu e o violoncelo esquecido e apodrecendo lá no canto. (p. 142).

Uma aranha cinzenta desceu e foi tecer suas teias entre as grossas cordas do violoncelo mas as cordas já estavam fracas e como se a teia pesasse, foram estourando aos poucos, toim. Toim. (p. 142).

²⁷ Citando DAVS, *Um traité de l'avie solitaire: Lettre aux Frères du Mont-Dieu*, 2 vols. Paris, 1940-1946, p. 249-251.

A relação entre o Professor e o anão nos dá, de modo bastante forte, o tom *desarmônico* que se instala entre os dois. Nessa ligação que ambos têm com a música, implícita-se que o homem prometeu ao anão algo que não conseguiu cumprir, abandonando tanto a sua promessa quanto aquele que a ouviu (Kobold) — motivo provável da revolta deste.

[...] o Professor [...] Inclinou-se para me examinar e pareceu agradavelmente surpreendido, Esse anão tem um furinho lá dentro do ouvido como as imagens dos deuses chineses para ouvir melhor as preces. *Não vai ouvir preces mas o meu violoncelo*, ele avisou ao me instalar no chão arenoso do caramanchão, entre dois tufos de samambaia. Sua música era boa? Era ruim? Não sei e nem ele ficou sabendo, *esse meu dono era tão fraco que não teve nem forças para cumprir sua vocação*, não tomava notas ou então rabiscava desordenadamente as composições em folhas que acabava perdendo e a Marieta jogava no lixo. Tocava o violoncelo horas seguidas (blom, blom, blom) refugiado ali no verde do caramanchão fechado pelas trepadeiras e *nesses momentos parecia (vagamente) feliz*. E agora me lembro, quando um sabiá veio cantar na figueira, ele se encantou e acabaram ambos fazendo um dueto, o sabiá soltava seus gorjeios agudos e o violoncelo respondia com sons tão graves que pareciam vir das profundezas da terra. Me lembro ainda que ele comentou um dia, *Que pena, o sabiá foi embora*. (p. 145. Grifos nossos).

Ao dizer que Kobold ouviria sua música — tocada por um violoncelo, e o violoncelo é um instrumento de som grave, pesado —, o Professor diz-lhe que ele ouviria harmonia — ele promete isso. E era feliz quando o fazia, por estar realizando a vocação. Não de modo casual, Lygia Fagundes Telles coloca-o tocando seu instrumento enquanto é acompanhado por um sabiá, que para nós, pela sua relação com o homem, aparece trazendo consigo a dupla significação que lhe dão Chevalier & Gheerbrant.

O vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. É essa a significação dos pássaros no taoísmo, onde os Imortais adotam a forma de aves para significar a *leveza*, a liberação do *peso* terrestre. (op.cit., p. 687. Grifos dos autores.).

O pássaro opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao do mundo terrestre. (Ibid., loc.cit.).

Aí, teríamos, comprovadamente, um dado simbólico: o professor é alçado à categoria de um ser elevado. Justamente por estar relacionado afetivamente a esse homem, o pássaro pousa na figueira, trazendo consigo mais um sentido, não permanecendo apenas no referido acima:

A leveza do pássaro comporta, entretanto, como acontece freqüentemente, um aspecto negativo. São João da Cruz vê nela o símbolo das *operações da imaginação*, leves, mas sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem seqüência; o que o budismo chamaria de *distração* ou, pior ainda, de *divertimento*. (Ibid., loc.cit. Grifos dos autores).

Nos sonhos, o pássaro é um dos símbolos da *personalidade do sonhador*. (Ibid., p. 690. Grifo dos autores).

É bastante relevante atentarmos para essa outra possibilidade simbólica do pássaro, uma vez que o Professor não é mais que um sonhador, no sentido mais baixo da palavra: o daquele que intenta realizar, mas não realiza — é aquele que mora na imaginação. Em ambos os sentidos, a possibilidade fanada: a da ligação com o celeste e a do próprio sonho, sinais de morte iminente, física e vocacional.

Esse aspecto do sonhador é recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles, freqüentemente ligado a personagens do sexo masculino, e aparece, por exemplo, no conto “Apenas um saxofone”, em que também há uma espécie de assassinato do homem enquanto ele ainda exerce sua vocação — também aqui a de músico. Sobre ele e sua falta de método, diz a narradora-protagonista:

Você vai compondo e vai perdendo tudo, você tem que tomar nota, tem que escrever o que compõe! (TELLES, 2004, p. 136).

Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim? (ibid., p. 137).

Caracterizado implicitamente como *sonhador*, o Professor é adjetivado também como *bom*. Essa duas qualidades são bastante presentes em narrativas do Romantismo em cujas fábulas mostra-se o desconforto da pessoa no mundo. Exemplo disso é *Woyzeck*, drama escrito em 1836, por Georg Büchner, e de onde retiramos alguns excertos citados por Wolfgang Kayser (2003):

O capitão, por exemplo, apresenta-se como sonhador e melancólico, pensa “no bem” de Woyzeck, “porque é um homem bom”, e fala em geral muito sobre pessoas boas. (op.cit., p. 86).

...e quando finalmente chegou à lua, esta era apenas um pedaço de lenha podre... e quando chegou ao sol, este era apenas um girassol murcho. E quando chegou às estrelas, estas eram pequenas moscas douradas; estavam presas, assim como faz o picanço que as finca nos espinhos do abrunheiro. Quando quis retornar à terra, esta era um pote entornado. Estava muito só; e então sentou e chorou, e ficou ali sentado, muito só. (ibid., p. 87).

Tal solidão abraça o Professor e o anão. E o primeiro, além de apenas ter os sonhos, sem realizá-los, não realiza também sua outra qualidade, a de ser bom.

Dê um passo à frente aquele que conseguir escapar da agressividade num mundo onde a marca (principal) é a da violência. Pois é, as crianças. Não tive melhor impressão dos adultos, pelo menos dos habitantes dessa casa. Tirante o Professor (bom e bobo) [...]. Pois é, os adultos. (p. 140).

O Professor era delicado, manso de coração mas não era irritante com a sua mornidão? A bondade sem a coragem, sem a energia, ele nem dava pena, dava até raiva. (p. 146).

Esse homem, sonhador e bom, mas fraco e morno, é o dono da casa, do jardim. Logo, justifica-se o estado de coisas presente na narrativa.

Como citado desde o início deste trabalho, a recorrência é uma constante na obra lygiana. Mais um exemplo disso é a presença da cadeira, cujo teor simbólico guarda semelhanças com o simbolismo do banco — ambos, utensílios sobre os quais podemos nos

sentar em busca de descanso. Sobre ambos, dá-nos Vera Tietzmann Silva alguns esclarecimentos, ao tratar de sua ocorrência na obra de Lygia Fagundes Telles:

O banco, costumeiramente de pedra, assinala o instante de repouso e o momento da revelação. É sentado num banco que o sonhador se dá conta de que a morte o espreita; é sob um banco de pedra que um homem e uma mulher que já não se amam transformam-se em animais; é estirado sobre um banco de pedra junto à piscina que um jovem intruso percebe os primeiros sinais da hostilidade a cercá-lo; é num banco de praça que a mãe aflita recosta a cabeça e sonha mais uma vez com o filhinho morto. Os casos sucedem-se, registrando sempre um momento decisivo na vida do protagonista. (SILVA, 1995, p. 46).²⁸

O Professor, em seus momentos no jardim, à cadeira, tem o repouso que parece não conseguir na casa. Também aí ele é envenenado aos poucos, sob o olhar de Kobold. Não nos esqueçamos disto: a proximidade com Kobold, o que nos lembra o conto “A janela”, também de Lygia Fagundes Telles, em que uma mulher, após um inusitado diálogo com um louco, termina por sentar-se no mesmo lugar em que ele estivera sentado:

[...] a mulher tomou o lugar do demente, sentando-se frente à janela, no final da narrativa. Ao assumir-lhe a atitude, presume-se que também tenha adotado sua postura diante da vida. (apud SILVA, 1995, p. 119).

Não dizemos que o homem tenha tomado o lugar do anão, mas que isso nos dá marcas da proximidade entre os dois, que, no jardim, são enleados pela mesma música — seja ela do violoncelo ou do sabiá pousado na figueira, que também, para nós, adquire teor simbólico:

A figueira, assim como a oliveira e a videira, é uma das árvores que simbolizam a abundância. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 427).

²⁸ Aqui, Vera Tietzmann refere-se, respectivamente, aos contos “A mão no ombro”, “Lua crescente em Amsterdan”, “A presença”, “Natal na barca”.

Essa árvore simboliza também a imortalidade e o conhecimento superior [...]. A figueira, assim como o salgueiro, simboliza a imortalidade, e não a longa vida, pois, para os chineses, a imortalidade não pode ser concebida senão através do espírito e do conhecimento. (Ibid., p. 428).

Tratemos dos três pontos aventados acima: a abundância, o conhecimento, a imortalidade — considerando-os não em relação à árvore, mas ao homem e ao anão, posto que a presença simbólica, no texto, não se fecha em si, mas remete à problemática das personagens.

Do primeiro ponto, podemos dizer que se refere principalmente ao aspecto vocacional do Professor, como se ele se enchesse de plenitude ao tocar seu violoncelo, fazendo-se em ondas — a música e a plenitude — até tocar o anão, que estaria também realizando sua vocação ao ouvir os acordes. Afinal, as primeiras palavras que lhe foram dirigidas disseram que ele não ouviria preces, mas o som do violoncelo. Assim, a figueira pode talvez remeter a isto: a abundância enfeixando os dois, homem e anão, sob forma de música, que seria representação da harmonia.

Sobre o conhecimento, podemos assinalar que, nesse ambiente, várias coisas revelam-se: o adultério de Hortênsia; a chantagem de Marieta; o envenenamento progressivo do Professor. Também aí, Kobold constrói sua consciência de si e dos que o rodeiam. E consciência que ele pretende levar consigo em outra vida, dando *status* de imortalidade a seu rancor. Ou seja, Kobold pretende não esquecer a sua experiência, levando consigo o conhecimento, talvez para vingar-se após a morte — morte da forma atual. Aqui temos a metempsicose, a doutrina da transmigração da alma, também recorrente na obra lygiana²⁹.

Mas, sendo a figueira uma árvore, seu simbolismo não se esgota aí, podendo ser dito ainda mais a seu respeito:

²⁹ Outro exemplo disso é o gato Rahul, um dos narradores do romance *As horas nuas*.

As árvores, caminhos e alamedas em geral complementam o ambiente do jardim. A árvore, como o jardim, estão relacionados ao paraíso e comportam a dupla interpretação de morte e renascimento. A semelhança do tronco oco a um ataúde encerra o sentido de morte; a geração de frutos, o sentido de vida e maternidade. (SILVA, 1985, p. 47).

A árvore é vista mais frequentemente associada ao gesto de encostar-se ou abraçar-se a ela. Repetido amiúde, esse gesto traduz o entrecruzar-se de signos de morte e de vida, num instante altamente dramático para o personagem. Por exemplo, em “A Fuga”, Rafael tenta desesperadamente lembrar o que lhe aconteceu, sai em fuga desabalada, encosta-se a uma árvore, apóia-se nela, pára diante de um banco de pedra, senta-se, recosta a cabeça e vê-se impelido a voltar para casa. Em *Mistérios*, o gesto renova-se diversas vezes, nos contos “A Caçada”: seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore!”[...]; “Lua Crescente em Amsterdan”: “Molimento [sic] ela se recostou numa árvore”[...]; “O Encontro”: “Encostei-me a um tronco e por entre uma nesga de folhagem vislumbrei o céu pálido”[...]; em “Venha Ver o Pôr do Sol” [sic]: “Ele a esperava encostado [sic] a uma árvore”[...]. (Ibid., p. 47.).

Relevante é o parágrafo final do conto “Um Coração Ardente”, de Lygia Fagundes

Telles:

Ergui-me de cara voltada para o sol. Aproximei-me de uma árvore. Abracei-a. E quando encostei a face no seu tronco rugoso, foi como se tivesse encostado a face na face de Deus. (apud SILVA, 1985, p. 48).

E tratando do trecho acima, adiantamo-nos um pouco, pois não se pode perder a ocasião, é preciso catar as informações que se apresentam, alinhavá-las. Em sendo assim, voltemo-nos para Kobold, pois a presença da árvore, nesse jardim, potencializa o drama do anão. Se a ocorrência dela, nos outros contos, está geralmente ligada à ação de ser abraçada, isso não ocorre em “Anão de jardim”, o que reforça a sua (dele) imobilidade.

Não podendo realizar esse ato, Kobold surge-nos então como uma personagem em situação inferior à de outras personagens do universo lygiano. Se as outras, em seus dramas, podem ter o consolo do gesto, a esta personagem isso é negado, como lhe fora negada a harmonia prometida por seu dono/criador. Criador, sim, não porque lhe tenha moldado o corpo, mas por lhe ter *soprado* a vida com suas palavras.

Não nos esqueçamos de quando, ao comprar a estátua, o homem falou-lhe ao ouvido. E nem de como Kobold, em momento algum de sua fala, trata do que pode ter sido sua história antes de ser comprado, como se tivesse sido sempre inanimado, adquirindo vida apenas a partir do olhar do outro sobre ele — do olhar e da palavra.

Isso os remete a um outro texto de Lygia Fagundes Telles, “Os objetos”, em que uma personagem (Miguel) trata desse aspecto, como se vê nos excertos abaixo:

— 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. [...]. (TELLES, 1971, p. 4).

— [...] 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, fica aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? — perguntou e tomou a adaga entre as mãos. [...]. (Ibid, p. 4-5).

O fato de ter vida a partir do olhar e da voz do outro, isso torna próximos, mais uma vez, o anão e a personagem do Golem. Essa outra aproximação para com o Golem dá-se pela já aludida primeira *conversa* do Professor com Kobold, quando fez comentários a seu respeito e falou em seu ouvido. Transcrevemos esse trecho:

Kobold. Pois Kobold foi o nome que o Professor me deu, ele estava num antiquário quando me descobriu de repente no fundo penumbroso de uma das salas. Achou graça em mim (nesse tempo ainda ria) e disse ao vendedor que eu era muito parecido com seu avô chamado Kobold, o avô tinha o mesmo nariz de batatinha, a pele toda enrugada e esse jeito pretensioso de juiz que julga mas não admite ser julgado. Inclinou-se para me examinar e pareceu agradavelmente surpreendido, Esse anão tem um furinho lá dentro

do ouvido como as imagens dos deuses chineses para ouvir melhor as preces. Não vai ouvir preces mas o meu violoncelo [...]. (p. 145).

Interessante notarmos que o anão, além de não tratar do que talvez lhe tenha ocorrido antes do encontro com o homem, parece ter estado “no fundo penumbroso de uma das salas” como que à espera de ser trazido à vida. Tendo os furos nos ouvidos, ele era, podemos dizer, um ser em potência, à espera de que alguém lhe soprasse, de que alguém lhe plasmasse. Assim, o homem e o anão — de gesso, matéria moldável, à semelhança do barro —, de certo modo, não apenas reproduzem a relação Adão/Jardim do Éden, mas também a relação Deus/Homem. Logo, Kobold revoltoso pode talvez operar em duas instâncias de significação: a) representação dos elementos decaídos em um mundo desencantado, por conta de não ter sido *bem cuidado*; b) representação do homem decaído e revoltado pelo *abandono de Deus*, que o teria deixado à própria mercê.

E ao sentir-se abandonado, conjura a todos, com o riso satânico que nada poupa, desprovido da compaixão que poderia debilitar o grotesco. Um riso que, partindo do que poderia ser apenas cômico, mistura-se com a amargura, assumindo “traços da gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente satânica” (KAYSER, op.cit., p. 160). E tanto a risada quanto o sentimento de abandono, com seu amargor, assemelham Kobold à figura de Lúcifer. Mas, antes de nos acercarmos disso, falemos do nome que lhe foi dado, afinal, batizar/nomear é, de certa maneira, inculcar uma natureza. O nome e o nomeado são uma única coisa:

[...] a pronúncia do nome, de uma certa maneira, é efetivamente *criadora* ou *apresentadora* da coisa. [...] deduz-se facilmente que nomear uma coisa ou um ser equivale a adquirir poder sobre eles [...]. Adão foi encarregado (*Gênesis* 2, 19) de dar nomes aos animais: era conceder-lhe poder sobre eles, poder que continua a ser uma das características da condição *edênica*. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 641. Grifos dos autores).³⁰

³⁰ Controle sobre os animais, sobre os instintos, sobre as paixões.

Kobold é um ser da mitologia anglo-saxã, citado no *Fausto* de Goethe como um dos quatro seres elementais (GOETHE, 2003, p. 57). Esse nome também pode ser utilizado, de forma generalizada, como outra denominação para a palavra *duende*: “Kobolds são entes do folclore germânico. O nome vem da palavra alemã *kobalt* ou *kobold*, que significa ‘espírito maligno’, e geralmente é traduzida para o inglês como *goblin*”.³¹ Um ser semelhante a um gnomo e que não se inibe da tarefa de dizer o desagradável; uma espécie de *trickster*.

Segundo Renato Queiroz, o termo *trickster*, ou seja, “aquele que conhece o *trick*” [...], (truque, estratégia em inglês), é originário da mitologia dos povos indígenas norte-americanos e designa, hoje, um número variado de “heróis trapaceiros”. Sua característica mais importante é a astúcia — é através dela que ele age, asteticamente, ora prejudicando os homens, indignando-os; ora beneficiando o coletivo em que sua figura se insere, despertando, portanto, admiração e sendo considerado um “herói civilizador”.

Todavia, o autor salienta, utilizando-se para isso de um conceito de Franz Boas, que suas ações positivas têm caráter involuntário, “já que seu comportamento se orienta, em grande medida, por impulsos egoístas e anti-sociais. [...]”. (CONSORTI).

Interessante a relação *Kobold/trickster* — coisa que bem nos vale, pelo que se segue:

Satanás, Lúcifer, o Príncipe das Trevas, e outras denominações para o Diabo são comuns na cultura popular, mas tais pseudônimos não escondem a imagem geralmente aceita do Diabo como um ente sobrenatural eminentemente mau. Entre as culturas cristãs o Diabo é a antítese do bem e o cúmulo da malícia, do pecado, imoralidade, e a perdição. Ele é um agente do Mal. O Diabo usa malandragem, decepção, e armas piores para cumprir seus objetivos. Há outra figura malandra, o *Trickster*, que se encontra frequentemente na mitologia indígena norte-americana e também outras mitologias do mundo. Como o Diabo, o *Trickster* é malandro, prega peça nos outros, e pode causar eventos indesejáveis. Ele é, como o Diabo, sobrenatural, mas não é diabo da mesma maneira que Satanás. (KEYES).

Há mais semelhanças entre essas duas criaturas. Por exemplo, um dos modos de representar o *trickster* assemelha-se a uma das representações do diabo, certamente calcada num dos trechos do Sermão da Montanha: “Acautelai-vos, porém, dos falsos profetas, que

³¹ Wikipédia. Grifos do autor. Tradução nossa do original inglês: “Kobolds are spirits of German folklore. The name comes from the German word *kobalt* or *kobold* meaning ‘evil spirit’, and is often translated in English as *goblin*”. *Goblin* é a palavra em inglês para designar *duende*.

vêm até vós vestidos como ovelhas, mas interiormente são lobos devoradores” (*Mateus 7, 15*). Assim como o diabo aparece por vezes com casco, chifre e rabo, espécie de “lobo em pele de ovelha”, também o *trickster*, quando em forma animal, é representado assim (KEYES).

A distinção entre esses dois “malandros” dá-se pela ambigüidade presente nos *kobolds*, que, mesmo sendo causadores de males aos seres humanos, não têm a natureza de mal absoluto, agindo muitas vezes em benefício da humanidade:

O *Trickster* [...] é divertido, muitas vezes cômico traquinas e herói da cultura, enganador mas também provedor do Bem. Na sua pesquisa da mitologia dos indígenas norte-americanos Winnebago, Paul Radin nota que “O *Trickster* é ao mesmo tempo criador e destruidor, generoso e negador, ele que engana os demais e que também sempre se engana” (KEYES).

Na cultura dos Navajos, ele surge como o Coiote, que teria roubado um pau em brasa do Deus do Fogo e viajado pelos quatro cantos do mundo para entregá-lo aos primeiros homens. Assim, seu ato ilícito beneficia os seres humanos. No entanto, nas lendas em que essas criaturas, infringindo regras, trazem algum bem para a humanidade, elas terminam por serem castigadas (KEYES). Tal benefício, em se tratando da obra grotesca, estaria em avessar a (des)ordem; o castigo, em despertar a repulsa, por conta de sua forma.

Kobold, como se estivesse consciente dessa segunda possibilidade, talvez pretendendo angariar a simpatia do interlocutor, apesar do discurso ferino, tenta minimizar o que há nele de *trickster*, tornando-se, assim, um *poshlost*. Esse termo, de origem russa, refere-se àquilo que, sendo vulgar, traveste-se de algo grandioso; refere-se ao que é falsamente belo, a obras que se valem do que é vulgar e de mau gosto “a serviço de uma estética superior” (JORNAL OPÇÃO). Tobin Siebers, ao referir-se à obra de Gogol, diz que tal categoria é a figura mais característica nos textos do autor russo. E cita o próprio Gogol, que teria afirmado:

Ningún outro escritor há tenido el don de exhibir con tal claridade l *poshlost'* de la vida, há sabido cómo mostrar con tal maestría el *poshlost'* de la persona *poshlyj*. He aquí mi cualidad principal, que sólo a mí me pertenece. (apud SIEBERS, op.cit., p. 128).

Sua ocorrência em “Anão de jardim”, no entanto, não vem sozinha, mas é acompanhada de outra categoria, a *ostranenie*. E essa conjunção dá-nos o mundo de Kobold — um estranho mundo descrito por alguém que nos parece ser um fingidor.

Se há vuelto costumbre definir el *poshlost'* como la forma más grave de trivialidad y asociarla con muestras indecorosas de apetitos em conflicto, que luego sirven como instrumento del sarcasmo y la ironía. Por su parte, la *ostranenie*, o extrañamiento, define el método empleado por un escritor para presentar lo familiar bajo una luz no familiar, habitualmente con la intención de revelar la falsedad y brutalidad de las asociaciones normales. (Ibid., p. 128-129).

Esse estranhamento é distinto do fantástico, pois nele não há o estado de dúvida presente nas narrativas deste tipo. Há, isto sim, “un caso especial de motivación artística, destinado a revelar objetos por vez primera al lector rodeándolos de un aura extraña” (ibid., p. 129). Exemplo disso é o conto “Kholstomer”, de Tolstoi, uma alegoria político-social narrada por um cavalo. Assim como em Kobold, não há aí o fantástico, embora haja o estranho — não há eventos sobrenaturais, embora seja sobrenatural um cavalo e um anão de pedra serem narradores. Uma vez entrando-se no mundo narrado, tanto o cavalo quanto o anão não trazem dúvidas sobre sua existência — nessas narrações, eles simplesmente *são*!

E Kobold, dando-nos esse mundo que ele recria, parece-nos querer exarcebar seu estado de vítima, para melhor inocular seu fel, o veneno de suas palavras contra o homem — o Professor — e contra os homens, com tudo aquilo que os rodeia — espaços, eventos e seres agregados. Então, voltemos a tratar desse tudo rodeante, que traz elementos da preferência do grotesco: espaços degradados, animais noturnos e rastejantes, utensílios perigosos. Seres e

objetos que ou são perigosos para o homem ou lhe são inacessíveis, pois partícipes de ordens diferentes (KAYSER, op.cit., p. 157-159).

Um trecho de “Anão de jardim” traz-nos um elemento de extrema relevância, que pode ser visto no excerto a seguir:

Fiquei como um homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que ele pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram. (p. 143).

Aí, temos reiterada a distinção entre a possibilidade de mobilidade do homem e a impossibilidade disso por parte do anão. Também aí temos o tal elemento extremamente relevante: a terra, que, segundo Chevalier & Gheerbrant, “opõe-se ao céu como o *princípio passivo* ao princípio ativo” (op.cit., p. 878. Grifo dos autores).

Isso reforça o estado de passividade de Kobold, mostrando-o como aquele que é moldado ou pode ser moldado, aquele que espera a fecundidade por parte do outro.

Também outro sentido ela pode ter:

Há enterros simbólicos, semelhantes à imersão batismal, seja para curar e fortificar, seja para satisfazer a ritos iniciáticos. A idéia é sempre a mesma: regenerar pelo contato com as forças da terra, morrer para uma forma de vida, para renascer em uma outra forma. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 879).

Tocando nesse aspecto, vem-nos à mente outro excerto: “[...] o violoncelo respondia com sons tão graves que pareciam vir das profundezas da terra” (p. 145). Trecho que se nos mostra como uma espécie de aceno por parte da harmonia que fenece, por parte da vocação fanada — um grito pela permanência. E que nos remete a Kobold, que, fincado nesse elemento, também sonha com um renascimento — de que trataremos com atenção mais adiante.

O fato de Kobold estar fincado na terra por meio de suas botinas é uma profunda ironia, se levarmos em conta o que nos dizem Chevalier & Gheerbrant sobre o conteúdo simbólico do calçado:

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). (2005, p. 165. Grifo nosso).

Um imóvel anão de pedra que se basta e é responsável por seus atos — ironia, embora vez ou outra ele quase sonhe com essa possibilidade: “[...] um escorpião [...] as pinças dianteiras que sondam e informam [...]. A cauda (rabo) erguida e pronta para o combate se ele pressentir que minha bota vai avançar” (p. 147).

Corroborando essa condição, outra peça do vestuário se nos apresenta: o cinto.

Sou feio mas sou de pedra e do tamanho de um anão de verdade com aquela roupeta meio idiota das ilustrações das histórias tradicionais, a carapuça. A larga jaqueta *fechada por um cinto* e as calças colantes com as botinhas pontudas, de cano curto. (p. 139. Grifo nosso).

De teor duplo, o cinto tanto remete à liberdade quanto à prisão:

Ao religar (atar, ligar bem), o cinto tranquiliza, conforta, dá força e poder; ao ligar (apertar, prender), ele leva, em troca, à submissão, à dependência e, portanto, à restrição — escolhida ou imposta — da liberdade. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 245).

A descrição física de Kobold, de sua vestimenta, dá-nos o que ele é para a família a que pertence; dá-nos a sua função dentro de seu contexto, a de ser ostentado como imagem decorativa: “[a] diferença é que os *anões decorativos* são risonhos e eu sou um anão sério” (p. 145. Grifo nosso). Ele é uma espécie de brasão, como os que as famílias costumavam colocar

à entrada de seus jardins: leões, pinhas, que costumam, respectivamente, ter os seguintes simbolismos:

Poderoso, soberano, símbolo solar e luminoso ao extremo. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit. p. 538).

O pinheiro é muito comumente no Extremo Oriente um símbolo de *imortalidade*, o que se explica ao mesmo tempo pela resistência da folhagem e incorruptibilidade da resina. (Ibid., p. 718. Grifo dos autores).

Ao contrário deles, por suas dimensões diminutas, sua feiúra e sua ruína, o anão remete, simbolicamente, ao estado de queda da família — brasão bastante apropriado, então, pois que intimamente ligado ao mundo em que se insere, ao que o rodeia, como os animais, que, sejam eles répteis, aracnídeos ou mamíferos, são todos sub-reptícios. Em torno deles serão agora nossos volteios.

No conto de Tolstoi, é dado a um animal falar; aqui, é dado a uma pedra, como se se buscasse em ambos apontar para a falência da ordenação humana³². Em *A onda verde*, Monteiro Lobato, citado por Muniz Sodré, chama os animais terrenos a exterminar o domínio do homem, afirmando, sobre o *homo sapiens*:

[...] a inteligência dele, bem o sabeis, é uma doença, uma hipertrofia cancerosa do instinto. Só produz males. [...] Em toda parte está o *Homo* como o próprio mal encarnado, matando, esfolando, torturando, saqueando, desnaturando, perturbando a harmonia das coisas. [...] é tempo de conspirar contra o gorila que evoluiu e, senhor da inteligência e da Má Fé, vos oprime a ferro e fogo. (apud SODRÉ, op.cit., p. 63).³³

No conto de Lygia Fagundes Telles, não são chamados os animais — nele, radicaliza-se o chamado, dando-se a voz a uma pedra, o que nos remete a um trecho da Bíblia:

³² Tal aspecto é visto por Nelly Novaes Coelho em “*As horas nuas: a falência da razão ordenadora*”. In *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo, Siciliano, 1993, p. 235-243.

³³ O livro *A onda verde* foi publicado pela Monteiro Lobato & Cia. em 1921 e trazia crônicas e artigos que versavam sobre o avanço da monocultura cafeeira no estado de São Paulo.

"Eu lhes digo, respondeu Ele: 'se eles se calarem, as pedras clamarão'" (*Lucas 19, 40*) — como se numa última tentativa de chamar o homem para a consciência de sua condição.

Por que então não dar a algum animal essa voz? Algo que a própria Lygia Fagundes Telles já fizera no conto "Crachá nos dentes" e no romance "As horas nuas". Talvez por se pretender alçar a narrativa a uma altura simbólica ainda mais forte e pesada do que a dos textos anteriores. E também, no conto em questão, por os animais noturnos terem consigo uma carga semântico-simbólica que dificultaria a empatia para com o interlocutor; e por os animais domésticos estarem contaminados pelos vícios do homem. Afinal, os bichos da casa terminam por afeiçoar-se aos donos.

Reconheço que sou mal-humorado, intolerante, não devo ter sido um bom parceiro nem de mim mesmo nem dos outros, não me amei e nem amei o próximo. Mas convivendo com esse próximo eu poderia ser diferente? Tanta ambição, tanta vaidade. Tanta mentira. (p. 146).

Assim, Kobold — um anão de pedra —, seria, por estranho que pareça, uma voz mais possível de provocar a empatia do leitor.

Acerquemo-nos então dos animais: cachorro, gato, aranha, serpente, escorpião. Acerquemo-nos vendo o modo como comparecem no texto lygiano e tratemos da carga simbólica que lhes é normalmente atribuída, relacionando ambos.

Falei em Miguel, um vira-lata que Hortênsia achou na rua quando voltava do encontro com o amante, ela ficava generosa depois desses encontros, recolheu o Miguel com suas pulgas e numa outra noite recolheu o gato no qual botou o nome de Adolfo. Esse sempre foi sagaz como a própria dona mas mesmo assim eu o preferia ao Miguel, que superficial, confiado, na primeira vez em que me viu levantou a perna e mijou na minha bota. (p. 140).

Miguel, o cachorro, era superficial mas esperto, quando viu o navio afundando, saiu correndo e foi se aboletar com os móveis no caminhão da mudança e de lá ninguém conseguiu tirá-lo, o que fez a Marieta perder o fôlego de tanto rir quando avisou à patroa que o Miguel já tinha ido na frente esperar por ela na nova casa. O triunfo da impunidade. (p. 142).

O cão tem a função mítica de guiar o homem na morte após tê-lo acompanhado na vida (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 176). Além disso, é tido pelo senso comum como sendo a própria representação animal da fidelidade. Logo, acompanha sua dona, fugindo com ela da degradação do ambiente; fuga realizada também pelo gato, que tem como seus maiores dons os da sagacidade, engenhosidade e clarividência (ibid., p. 463). Esses dons, somados, também o levam à fuga:

Os bichos? Adolfo, o gato, assim que desconfiou que as coisas por aqui não andavam brilhantes, fez sua valise e tomou rumo ignorado, sempre foi misterioso. Continua em algum lugar com seu mistério. (p. 142).

A aranha, direta ou indiretamente presente também em “A medalha” e “Venha ver o pôr-do-sol”, pela natureza frágil de sua teia, evoca “uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 71). Assim, o modo como está presente no conto pode nos levar à fragilidade do homem e de sua possibilidade de harmonizar o mundo, uma vez que sua teia (da aranha) é feita no violoncelo, fazendo ruir suas cordas: a frágil teia, por seu poder simbólico, rompe as fortes cordas do instrumento, patenteando a falência da vocação do homem:

Uma aranha cinzenta desceu e foi tecer sua teia entre as grossas cordas do violoncelo mas as cordas já estavam fracas e como se a teia pesasse, foram estourando aos poucos, toim. Toim. (p. 142).

As cordas já estavam fracas — a vocação fragilizada —, bastando apenas a presença do tempo para rompê-las de vez, as cordas e a vocação. Sim, o tempo, pois as teias também são um sinal da passagem do tempo sobre algo que está abandonado.

Os dois últimos animais a serem aqui discutidos são a serpente e o escorpião — ambos entranhados no imaginário humano como seres perigosos ou como o seu paroxismo. É a forma de serpente que Kobold gostaria de assumir para impedir a derrocada da unidade:

[...] e assim ainda ousou sonhar com uma vida porque sempre sonhei (e ainda sonho) com Deus³⁴. Então peço isto, queria servi-lo na ativa, quero lutar como amor que sou capaz de ter e não tive, queria ser um guerreiro, não um discípulo-espectador mas um discípulo-guerreiro, me pergunto até hoje como aqueles lá permitiram a crucificação de Jesus Cristo. Eu sei do seu desencanto diante deste mundo que ficou ruim demais [...]. Na hora do julgamento do Cristo eu queria tanto entrar ali na forma de uma serpente e picar Pôncio Pilatos no calcanhar! (p. 146-147).

Sendo o Cristo, no pensamento cristão, o ser uno por excelência, aquele em quem não haveria a cisão, desejar salvá-lo é, de certo modo, o desejo de impedir que o diabólico/o cindido se instale. Importante notar aí a referência ao discípulo-espectador, possível alusão aos homens ineptos ou apáticos — a humanidade decaída.

Mitologicamente tida como rival do homem, a serpente também pode encarnar o que há de inferior, obscuro, raro, incompreensível e misterioso no psiquismo humano (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 814). No entanto, também é atribuída a ela a “função ctoniana de executor da justiça divina” (ibid., p. 824). Logo, o desejo de ser serpente, em Kobold, não o afastaria do âmbito do que poderia ser tido como bom, pois ele estaria a serviço do que seria certo: impedir a morte do Uno. Ele seria instrumento de justiça, picando o calcanhar de Pilatos, que, julgamos, além de personagem histórico, pode, na narrativa bíblica, ser tido como representação da consciência que, saindo de campo, deixa que tome o comando a massa gritante das paixões, a turba.

³⁴ Essa imagem está presente também em *As horas nuas*, quando o gato-narrador, Rahul, diz: “Inventei tudo isso? pergunto de novo. Um gato que sonha com o homem assim como o homem sonha com Deus” (TELLES, 1999, p. 151). Algo semelhante ocorre também no conto “Crachá nos dentes”, em que um cão é alçado à condição de humano — nos três textos, um ser, descontente consigo e com sua natureza, pretende uma condição superior.

Também se deve atentar para o fato de ele pretender picar o calcanhar, algo também prenhe de significado.

Segundo uma crença Semang, na hora da morte a alma deixa o corpo pelo calcanhar.³⁵ Geralmente, o escorpião e a serpente mordem no calcanhar. O calcanhar é como que a base do ser humano, caracterizado pela posição de pé. Quando atingido, o homem cai. Para a lógica imaginativa não parece nem um pouco contraditório que seja por ali que a vida ou a alma escapem e que também por ali entre a morte. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 165).

Outro animal presente no jardim e, também, animal em que o anão gostaria de se transformar é o escorpião, o último desejo/pedido de Kobold — um anão de jardim que trata do estado de degradação seu, das pessoas em seu redor e do espaço em que vivem. Seria estranho um anão de jardim, um anão feito de pedra, tratar de tais assuntos; no entanto, a estranheza é apenas momentânea, posto que o leitor sente-se em terreno familiar. O estranho de ter uma estátua narrando mostra-se como hábil recurso narrativo que se bifurca em dois importantes pontos: não pertencendo à condição humana, o anão pode julgar, uma vez não sendo maculado dos mesmos defeitos; justamente por não pertencer a tal condição, o anão não pode julgar, pois não se sabe se ele, uma vez humano, não incorreria nos mesmos erros.

Tal fato dá a Kobold uma feliz ambigüidade, enriquecendo-o deveras e tornando luciferina uma personagem que poderia ser apenas porta-voz de seu entorno. Uma personagem que se faz de vítima para poder vitimar, para melhor enredar o interlocutor, tornando-o compassivo com sua dor, anestesiando assim a razão deste, enquanto inocula seu veneno-miasma (SIEBERS, op.cit., p.142).

Convém tomar aqui, mais uma vez, o estudo de Kappler:

Se o lugar em que se encontra é a primeira razão de ser de qualquer coisa, é nele também que reside a explicação para o monstro: este é literalmente produzido pela terra que o contém. É uma lei natural assim enunciada por

³⁵ Citando ELIADE, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris, 1951, p. 254.

Roger Bacon: “o lugar de nascimento é o princípio de geração das coisas”.
(op.cit., p. 32).

Não à toa coloca-se um anão de pedra como a voz que fala em “Anão de jardim”, além do motivo já citado, o de não pertencer à condição julgada. Analisam-se então dois fatos: o de ser ele anão; o de ser ele feito de pedra.

Presentes em narrativas das mais diversas tradições, os anões estão geralmente ligados às forças terrenas. Nas lendas nórdicas, por exemplo, acompanham as fadas, que têm aparência aérea, ao passo que eles “estão ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas”. Como já dito na análise de “A medalha”, os anões vêm do “mundo subterrâneo” e, agindo como “bufões ou loucos”, dizem a verdade sem rodeios, provocam um sorriso acre, quando fazem sorrir (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 49).

Do mesmo modo que esses, Kobold, sem titubeios, trata dos defeitos das personagens que o rodeiam, julgando-as sem clemência, sejam os animais já referidos, sejam as mulheres, os homens ou as crianças.

Considerando o jardim lygiano uma representação do pós-Éden, contamina-se este trabalho da simbologia incutida no imaginário judaico-cristão, que vê na figura do homem a representação da razão/do espírito — na figura da mulher, a representação da paixão/da alma. Lógico que não se pretende aqui reproduzir algum discurso misógino, mas apenas considerar os elementos que se apresentam e seu contexto.

Assim como no Éden a queda deu-se por ter o homem cedido ao apelo feminino, também no conto é a personagem feminina que leva consigo a consumação da queda, através de sua ambição, de sua dissimulação. No entanto, não é ela de todo responsável, pois a perda do estado paradisíaco dá-se por ter o homem assentido em relação à sedução: Adão cede ao chamado; o Professor deixa-se engolir pela mornidão. O espírito cede à alma; a razão cede à paixão.

Sobre a simbologia da mulher no imaginário judaico-cristão, diz-nos Chevalier & Gheerbrant:

Eva significa a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional. Na suposição de que só essa parte da alma tivesse sucumbido à tentação, as conseqüências do pecado não teriam sido trágicas; o drama surge do consentimento dado pelo espírito, i.e., por Adão. A ruptura entre Adão e Eva, seu desentendimento, e o fato de Adão rejeitar a responsabilidade do pecado, transferindo-a a Eva, provém da inimizade que, daí em diante, separa a alma do espírito. O homem pecou em sua totalidade, porquanto tanto a alma quanto o espírito consentiram no pecado. Nesse pecado, portanto, o papel inicial foi representado pela alma (Eva) e autenticado pelo espírito (Adão). O tentador (a serpente) não podia dirigir-se diretamente ao espírito para assegurar sua vitória e, por isso, foi-lhe necessário atrair a alma. (op.cit., p. 410).

Vejamos algumas ocorrências em torno de Hortênsia (esposa do Professor)/mulher/Eva:

[...] a sedutora Hortênsia [...]. (p. 140).

[...] assim que [Hortênsia] começou a esquecer (era esquecida) as tais pequenas doses de veneno na caneca do chá-mate, a carne já envelhecida (setenta anos) do Professor começou a ficar mais triste. (p. 141).

Hortênsia entrou aqui trazendo um pratinho de biscoitos e a caneca fumegante de chá-mate. [...] Ela voltou para mim o olhar buliçoso, E como vai o anão filosofante? Um dia vou tapar os seus ouvidos com duas bolinhas de algodão, ela disse rindo. E levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! [...] Vou jogar no clube, ela avisou ao sair toda saltitante, andava às vezes feito um passarinho. Ah, não vá deixar de tomar sua sopa, já avisei a Marieta. Ficamos sós. Então eu tive ímpetos de agarrá-lo, sacudi-lo até fazê-lo vomitar o chá, Seu idiota! Ela está te matando, te matando! (p. 144).

Numa tarde em que Hortênsia chegou com a manta para cobrir-lhe os pés (fazia frio), surpreendeu-o falando sozinho e fingiu zangar-se, Não quero que fale sozinho, querido, isso é coisa de velho! [...] Mas isso já faz muito tempo, ela era amante do banqueiro com quem ia para a Europa, acho que não pensava (ainda) em assassinar o Professor. [...] Trazia o pequeno telefone dentro da sacola de lona vermelha e ficava fazendo suas ligações secretas. [...] Aqui ela teve a notícia da morte do banqueiro e pela palidez que vi em sua face (sempre corada) pude bem imaginar o quanto ele era rico. Vieram em seguida os outros amantes, [...] o corretor que acabou seu cúmplice. [...] ao auge da discussão deu bem para perceber que ele queria recuar, deve ter tido medo. Mas quando esse tipo de mulher mete uma coisa na cabeça, vai mesmo até o fim. (p. 145-146).

Nas citações acima, vê-se como a questão econômica, a ambição material aparece como motivo do assassinato do Professor, que parece mais velho do que Hortênsia — a relação, sempre conflituosa, entre pessoas de idades diferentes está presente também em “A ceia”, “A chave”, “As pérolas”, “O menino e o velho”. Em “Anão de jardim”, ela surge conjugada à busca de ascensão social, percebida também nos excertos abaixo, que revelam a intenção de vender a casa, transformando o jardim, e o que nele está, em dinheiro; e intenção não apenas de Hortênsia, mas também dos homens contratados para demolir a casa e o que está em seu terreno. A desenfreada busca material liga-se, inevitavelmente, à destruição do humano no que ele pode ter de elevado.

Debandaram todos. Eu fiquei. Eu e o violoncelo esquecido e apodrecendo lá no canto. A madeira do caramanchão também apodreceu debaixo das trepadeiras ressequidas, um dia os homens da demolição entraram aqui para fazer suas avaliações. Olharam o violoncelo, bateram com os nós dos dedos na madeira, Será que isso vai render alguma grana?, o mais velho perguntou. O outro fez uma careta, Apanhou muita chuva, não serve nem para o fogo, disse e botou a mão no meu ombro. E este anão rachado? Deixa este por minha conta que eu acabo com ele. Saíram e ficou o silêncio murmurando no jardim. (p. 142).

[...] os demolidores estão chegando à última parede da casa. Logo eles virão com as picaretas nesta direção, já disse que o mais jovem (e mais forte) me escolheu. E até que esses operários sabem fingir eficiência, a pressa porque apressado mesmo é o corretor-amante, ontem ele andou por aqui. Deu suas ordens com a maior ênfase, está impaciente, o terreno é grande e está localizado num bairro elegante, quer fazer logo o negócio. Quando foi embora no seu belo carro, fiquei olhando o jardim com sua folhagem desgrehada enfrentando bravamente o capim furioso. Um jardim selvagem mas fácil de abater, trabalho vai dar a figueira brava com suas raízes agarradas à terra, se descabela às vezes quando fica em pânico. (p. 143).

A imagem da figueira em pânico faz-nos lembrar que essa árvore significa abundância, conhecimento superior, imortalidade (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 428); e que a imagem da árvore remete-nos ao Paraíso (SILVA, 1985, p. 47). Assim, pode-se dizer que o seu descabelar-se e o seu agarrar-se à terra para não ser destruída dão-nos uma

tentativa da natureza no sentido de dizer *não* ao estado de coisas que se instaurou no jardim, unindo-se ela à voz de Kobold — ambos sofrendo o Éden destruído.

Sobre o homem/Adão, além do que já se afirmou anteriormente, também se pode dizer:

O homem toca nos três níveis cósmicos: no terrestre, pelos pés; na atmosfera, pelo busto; no celeste, pela cabeça. Participa dos três reinos: mineral, vegetal e animal. Por seu espírito, entra em contato com a divindade etc. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 495).

Para todo homem seu nascimento é como uma criação do mundo: para ele é a mesma coisa que ele nasça ou o mundo. Assim, a sua morte é como o fim do mundo. [...] Ele não se define no mundo, e o mundo não se define por ele, senão por suas relações recíprocas. O homem simboliza um nó de relações cósmicas. (ibid., p. 495-496).

[...] a consciência, a razão, a liberdade, a responsabilidade, a autonomia, todos os privilégios do espírito, porém de um espírito encarnado e, portanto, somente à *imagem de Deus*, e, não, idêntico a Deus. (ibid., p. 12. Grifo dos autores).

Dos humanos, resta ainda falar das crianças, que, para Kobold, não estão livres da corrupção dos adultos. Sobre elas, ele desfere palavras tão ferinas quanto as que lança sobre os outros, contrariando assim a imagem que comumente lhes é atribuída, de “inocência”, “estado anterior ao pecado”, estado “edênico” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 302).

A diferença é que os anões decorativos são risonhos e eu sou um anão sério. As crianças (poucas) que me viram não acharam a menor graça em mim. Esse anão tem cara de besta, disse o sobrinho do Professor, um menino de olhar dissimulado, fugidio. Então eu pensei aqui com meus botões (não tenho botões) que quando ele for homem vai ser um corrupto boçal e essa idéia me deixou bastante satisfeito. Não agrado as crianças e nem espero mesmo agradar essas sementes em geral ruins, com aqueles defeitos de origem somados aos vícios que acabam vindo com o tempo. Quais desses pequeninos modelados pela vulgaridade dos pais vão chegar à plenitude de seres honestos? Verdadeiros? Não quero ser um anão puritano, afinal, não estou pedindo heróis, não estou pedindo santos mas dentre esses machos e fêmeas, quais deles serão ao menos limpos? Dê um passo à frente aquele

que conseguir escapar da agressividade num mundo onde a marca (principal) é a da violência. Pois é, as crianças. (p. 139-140).³⁶

Não tendo carne, Kobold, ao mesmo tempo em que a deseja, condena os que a têm, como se ignorando que, simbolicamente, tê-la é estar sujeito à queda.

Segundo Guillaume de Saint-Thierry, a carne deve ser tratada com sobriedade, pois seus desejos imoderados são opostos às intenções do espírito. Todavia, a carne *refloresce* quando o espírito se reforma à imagem de Deus; por vezes ela se adianta ao espírito que a guia, deleita-se naquilo que alimenta o espírito, e sua submissão torna-se natural. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 188. Grifo dos autores).

Para Bernardo de Clairvaux, a carne é o primeiro inimigo da alma; corrompida desde seu nascimento, manifesta-se viciada por seus maus hábitos e obscurece a visão interior. (Ibid., loc.cit.).

A carne designa, então, o princípio mais profundo da pessoa humana, a sede do coração, entendido no sentido de princípio e de ação. (Ibid., loc.cit.).

Feito de pedra, Kobold não estaria sujeito a isso. No entanto, não tendo ele carne, tem alma, a parte imaterial concupiscente — o que justifica ser também ele movido por paixões, afeito a elas. Paixões que não pode realizar em atos, pois, lembremos, ele é feito de pedra: matéria que quando bruta relaciona-se com o divino; e quando talhada, com o humano, pois obra humana, dessacralizadora da obra de Deus. Se a pedra bruta simboliza a liberdade, a talhada simboliza a servidão e a treva (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 696).

Tal simbolismo está intimamente ligado àquilo que julgamos ser uma grande problemática da personagem-narradora, que se traduz em orgulho e revolta que a assemelham à figura de Lúcifer, tal como pintada na tradição cristã e representada no grande épico da língua inglesa, *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (1608-1674): um ser orgulhoso,

³⁶ Interessante ver o possível intertexto com Santo Agostinho, em suas *Confissões*, quando diz: “Quem me poderá recordar o pecado da infância, já que ninguém há que diante de Vós esteja limpo, nem mesmo o recém-nascido, cuja vida sobre a terra é apenas um dia? [...] Assim, a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças.” (2004, p. 44-45). No entanto, Agostinho afirma que tais defeitos infantis deverão desaparecer com o passar dos anos, através do amadurecimento da consciência — algo negado em “Anão de jardim”.

ensimesmado, revoltado, rancoroso, vingativo, ferino, ao mesmo tempo frio e febril na linguagem, como já se lê no Canto I:

Rancor extremo tenho imerso n'alma
 Pela alta injúria feita a meu heroísmo:

 Tudo não se perdeu; muito inda resta:
 Indômita vontade, ódio constante,
 De atras vinganças decidido estudo,
 Valor que nunca se submete ou rendo
 (Nobre incentivo para obter vitória).
 Honras são que jamais há de extorquir-me
 Do Eterno a ingente força e inteira raiva. (MILTON, 2002, p 28-29).

Raiva que ele depõe sobre os habitantes do Éden, jardim representativo do cosmo criado. Jardim habitado por uma mulher e um homem, a quem foi dada a responsabilidade de nomear as coisas e delas cuidar, mas que, representação simbólica da razão, sucumbiu aos apelos das paixões, simbolizadas pela mulher.³⁷

Kobold é uma criatura de pedra, testemunha da apatia do homem e da degradação decorrente dela, o que provoca sua ira, aumentada pelo contraste entre o homem e o anão: um tem condição de movimentar-se, mas é inerte; o outro gostaria de movimentar-se, mas não pode — não por opção, mas por sua própria natureza.

Com fins de mudar esse estado, Kobold como que fere a natural hierarquia, pois, sendo pedra talhada, numa escala evolutiva ele deveria dirigir-se a um ser humano, mas dirige-se a Deus, Criador do criador — afinal, o homem não o ouve. Não o ouve, mas soprou-lhe o nome, Kobold, em seu ouvido, como que lhe dando vida, para, de certo modo, abandoná-lo depois.

Contrastam bastante esses dois: um fuma cachimbo, cuja fumaça evola-se qual oração; o outro tem um cachimbo de pedra, inoperante. Mas muitíssimo ativa é sua voz, pétrea e fria como a natureza de que é feito, como os sentimentos que o abalam — que

³⁷ E novamente pede-se que aqui não se vejam ranços de machismo, mas sim uma leitura do que se cristalizou em níveis simbólicos no imaginário judaico-cristão.

entretanto não deixam de ter certo fervor. Voz que no entanto não sai da boca, mas articula-se virtualmente, em pensamento, implorando ser uma outra criatura que não a que é agora; implorando ser talvez algo pouco sublime, mas dotado de movimento — um escorpião, quem sabe. Ou ainda menos que o escorpião: a ponta de sua cauda. Ou outra coisa ainda: a menor estrela da constelação de *Scorpio*.

Falamos na menor estrela. Mas qual seria essa? Seria justamente a que se situa na ponta da cauda.

A cauda do animal, simbolicamente, contém toda a força do próprio animal (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 765). Então, seria ela a estrela situada na ponta do ferrão — a que inocula o veneno, pois Kobold não é confiável, e em outra vida, se ela houver, quererá vingar-se dos seres humanos, traidores de sua condição, do mesmo modo como pretendeu picar o calcanhar de Pôncio Pilatos.

Sobre o simbolismo do escorpião, diz-se:

Muitos africanos evitam pronunciar-lhe o nome, pois ele é maléfico: chamá-lo pelo nome equivaleria a desencadear forças contra si mesmo. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 383).

Segundo uma lenda do Mali, o escorpião diz: *Não sou um espírito dos elementos e tampouco um demônio. Sou o animal fatal àquele que o tocar. Tenho dois cornos e uma cauda que torço no ar. Os meus cornos chamam-se, um, a violência, o outro, o ódio. O estilete da minha cauda chama-se buril de vingança. Só ponho no mundo uma vez: a concepção que, para os outros, é sinal de crescimento, para mim é sinal de morte próxima.*³⁸ (Ibid., p. 394-395. Grifo dos autores).

[...] o Escorpião como um canto de amor num campo de batalha ou grito de guerra num campo de amor... Em tal território rubro e negro, o indivíduo enraíza-se nas convulsões dos seus obstáculos e só se transforma em si mesmo quando sacudido do transe selvagem de um demônio interior que *tem sede, não de bem-estar, mas de mais-ser*, até o gosto amargo da angústia de viver, entre o apelo de Deus e a tentação do diabo. (Ibid., p. 384. Grifo nosso).

³⁸ Citando HAMPATE BA e AMADOU, *Kaydara* (documento da UNESCO), p. 10.

“Desencadear forças contra si mesmo”; “buril de vingança”; “canto de amor num campo de batalha ou grito de guerra num campo de amor”; “sede, não de bem-estar, mas de mais-ser” — essas afirmações dão a tônica do drama de Kobold e de seu pedido de virar *scorpio*, trazendo conjugadas forças distintas.

E antes de tratarmos com mais acuidade do pedido do anão, que é o desfecho do conto e, pretendemos, deverá ser o desfecho deste capítulo sobre a narrativa, prestemos atenção a isto: “sede, não de bem-estar, mas de mais-ser”.

Kobold, durante seu discurso, pede para ser humano, dizendo que, não podendo ser isso, possa tornar-se ao menos um abjeto escorpião. O pedido de ser humano, após ter desfiado inúmeras críticas a essa espécie, traz consigo o assumir as contingências dessa natureza; traz consigo o estar sujeito às disposições da carne. Mesmo com consciência disso, ele pede — como se se julgasse superior, talvez. Mas o trecho seguinte diz-nos outra coisa: “[...] quero lutar, me dê um corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado.” (p. 147).

Assim, o anão, após criticar os homens, faz como que um elogio da natureza humana, pelas suas possibilidades. Quando ele critica a humanidade, não está tratando de sua essência, mas do que é feito dela.

E pedimos permissão, aqui, para repetir um excerto há pouco citado, tamanha sua força, sua densidade, seu poder de condensação do drama: *Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado*.

O inferno é não apenas um estado de sofrimento, mas a “desventura absoluta”, a “derrocada total” de quem está “para sempre cravado na sua dor” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 506); o inferno que é a agonia do anão e é também o jardim — e nenhum espaço seria mais adequado para se instalar Kobold, um ser danado e que luta por sair

dessa condição de incongruência interna que a todo tempo se mostra, seja pela voz que viceja no corpo da estátua, seja pela alma que aponta para a existência de...

...um coração dentro da pedra.

O coração, simbólica e biologicamente, é “o centro vital do ser humano, uma vez que responsável pela circulação do sangue” (ibid., p. 280); o sangue, por sua vez, é “universalmente considerado o veículo da vida” (ibid., p. 800). Não tendo realmente sangue e coração, Kobold, entretanto, sente-os, como se eles existissem — e talvez não existam?

Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. [...] não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. (p. 143).

[...] foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor. (p. 144).

“[O] nada que nem chega a ser nada” — drama que recrudescer na reiteração presente na tripla afirmação de *EU SOU*. Esse reiterar liga-se à idéia de totalidade e conclusão evocada pelo algarismo três, ao qual nada pode ser acrescentado. Relaciona-se também, ele, à superação da rivalidade — a que se liga o número dois —, trazendo consigo “um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit. p. 899-901). Assim, a reiteração é um modo econômico de, na narrativa, expor-se como Kobold não aceita a negação de que *ele É*. Essa mesma reiteração ocorre quando o anão fala do escorpião, um “ser odiado odiado odiado” (p. 147) e que, apesar dessa condição, torna-se objeto do desejo dele — torna-se a forma pretendida após a morte,

que não engolirá apenas ele, mas o ambiente: “[a] morte lenta (e opaca) da casa esventrada vai se arrastando demais [...]” (p. 141).

Ela, a morte, além de apontar para a destruição da existência, é também um rito de passagem para o desconhecido (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 612). Assim, havendo por parte do anão a crença na metempsicose, patenteia-se sua crença na imortalidade da alma — a sua parte sensível e a parte que, em certo modo, dá-lhe a fragilidade.

Não tenho medo, não tenho o menor medo e essa é outra diferença importante entre um anão de pedra e um homem, a carne é que sofre o temor e tremor mas meu corpo é insensível, sensível é esta habitante que se chama alma.” (p. 143).³⁹

Não sentindo o medo da morte, Kobold corrobora o que diz Wolfgang Kayser a respeito do grotesco, em que não haveria o medo da destruição, mas a “angústia de viver” (op.cit., p. 159). A angústia de viver enquanto espera o golpe sobre si; golpe de picareta, pois, já dissemos, no grotesco há a ocorrência desses utensílios que trazem, com eles, o perigo.

[...] os dois operários demolidores são vagarosos (preguiçosos) e estão sempre deixando de lado as picaretas para um jogo de cartas com uma cerveja debaixo do teto que ainda resta. (p. 141).

A cerveja, segundo Chevalier & Cheerbrant, “é em princípio reservada à *classe guerreira*”⁴⁰ (op.cit., p. 223. Grifo dos autores). No conto, esses guerreiros são lentos e têm preguiça, o que nos faz perceber na narrativa uma imagem de jardim em areia movediça, em que a batalha arrasta-se, faz-se lenta, o que parece suspendê-la temporalmente, dando-lhe certo *status* de embate perene — acertada imagem para uma representação não de um jardim

³⁹ O conceito de “temor e tremor” é desenvolvido pelo dinamarquês Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), em sua obra *Temor e tremor: um lírico dialético* (1843), em que trata da subjetividade das ações humanas, de sua subjetividade ética.

⁴⁰ Citando *Ogam-Tradition celtique*. Rennes, 1948, p. 14, 474 s.

ou de uma queda em particular, mas representação totalizadora do constante estado humano de queda.

Os guerreiros em descanso, às voltas com jogos de cartas, dão-nos, mais uma vez, o homem traindo a vocação, não fazendo jus aos instrumentos de que dispõe. Aí, o instrumento está nas mãos dos homens que derrubarão a casa e seu derredor, dando-lhes poder sobre o ambiente — nele, incluso Kobold.

Às mãos, relaciona-se a simbologia da atividade, do poder, da dominação; cair “nas mãos de Deus ou de determinado homem significa estar à sua mercê; poder ser criado ou eliminado por ele” (ibid., p. 591).

Olharam o violoncelo, bateram com os nós dos dedos na madeira, Será que isso vai render alguma grana?, o mais velho perguntou. O outro fez uma careta, Apanhou muita chuva, não serve nem para o fogo, disse e botou a mão no meu ombro. E este anão rachado? Deixa este por minha conta que eu acabo com ele. (p. 142).

Falando da mão e de seu significado, voltemos ao Professor, pois uma passagem da narrativa eiva-se de grande simbologia agora que estamos tratando desse outro elemento da alegoria construída pela autora:

Ele pegou a caneca, soprou a fumaça e tomou um largo gole como um viciado em veneno. Teve um sorriso descorado quando me indicou com a mão que segurava a caneca [...]. (p. 144).

Muito embora a caneca esteja com chá envenenado preparado por Hortênsia, o ato de levá-lo à boca é do Professor, que então se envenena; imagem adequada à do homem inepto, morno — o espírito cedendo à alma. Se atentamos para...

...a antroponímia...

...do texto, uma ironia vem à tona: 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.

Voltando aos simbolismos da figura masculina e da feminina, a primeira sendo o espírito/a razão e a segunda sendo a alma/as paixões, tem-se que o comando está a serviço da concupiscência, dos instintos, no que têm de mais baixo, posto ser o contexto imerso em degradação; posto ser ele o mundo da queda. Segundo Umberto Eco, o nome revela “de maneira imutável o caráter do personagem, desde o início, sem possibilidade de modificações ou de conversão” (apud SILVA, 1992, p. 26). Logo, Hortênsia/mulher/Eva continuará a dominar; as paixões, o baixo, continuarão agindo soberanamente.

Não se julgue, no entanto, que Kobold pensa estar apenas ele condenado à destruição. Em mais de uma passagem ele acena para o fato de a ruína ser inexorável, estando todos condenados à dimensão da morte, física ou moral, quer pertençam a uma ou outra condição: humano ou coisa.

E me pergunto agora, se eu fosse um anão de carne e osso não estaria (nesta altura) com estas mesmas gretas? (p. 140).

Será que o tempo (o remorso) vai um dia corroer as delicadas entranhas de Hortênsia como um dia corroeu a minha cara? (p. 142).

Ainda quanto ao envenenamento do Professor, outra ironia se percebe ao ser analisado o excerto abaixo:

[...] levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! [...] Ele pegou a caneca, soprou a fumaça e tomou um largo gole como um viciado em veneno. Teve um sorriso desbotado quando me indicou com a mão que segurava a caneca, Deixa o Kobold com seus ouvidos, preciso de

um ouvinte assim severo. Fechei os olhos (olhos?) para não vê-lo beber o resto do chá. [...] Ficamos a sós. Então eu tive ímpetos de agarrá-lo, sacudi-lo até fazê-lo vomitar o chá, Seu idiota! Ela está te matando, te matando! (p. 144).

O chá, nas culturas em que é tradição servir-se dele num modo ritual, liga-se à necessidade de não ser tomado pelo sono, de manter uma “vigília intensa e ativa no silêncio contemplativo” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 230). O chá que é servido em “Anão de jardim”, no entanto, leva à morte, ao sono último. Como já dito antes, nesse jardim é subvertida a ordem.

Quanto aos olhos, presentes no excerto acima, pode-se dizer que representam a “percepção intelectual” e o “conjunto das percepções exteriores, e não apenas da visão” (Ibid., p. 653-654). Mas, em sendo Kobold feito de pedra, seus olhos realmente enxergariam?

[...] o que me restou foi apenas isto, juntar as lembranças do que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. Presenciei, assisti como testemunha impassível (na aparência) o que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos com gentes. Com bichos. (p. 141).

Esse fato, dos olhos que não vêem, apenas acentua a percepção do anão, pois a “cegueira é um símbolo ou um *signo de vidência* [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 656. Grifo dos autores).

Um momento de intensa dramaticidade também está associado ao olhar e traz consigo mais elementos dessa peça de artesanaria:

E levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! Foi quando meu peito pareceu intumescido, inchado, tamanha era a minha fúria e asco, quis saltar e jogar longe aquela caneca, Não beba isso! Não beba isso! [...] Quando o vi afastar-se cambaleando em direção à casa eu tive certeza de que não ia vê-lo mais. A chuva se anunciou num raio que varou o teto do caramanchão. Fui atingido ou foi aquela coisa que se armou no meu peito e acabou por golpear a pedra? Não sei, mas sei que foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor. (p. 144-5).

Há, aí, o raio e o peito. O primeiro, bipolar, relaciona-se tanto à criação quanto à destruição (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 765) — sendo gerado durante a chuva, ainda traz consigo o sentido de fecundação, como se ele destruísse na finalidade de provocar o renascimento. Não havendo a certeza de Kobold ter sido atingido por algo exterior ou interior, há ainda a possibilidade de já estar se iniciando um velado processo de renascimento. O segundo, o peito, tem relações com o “impulso corajoso, provocado pela luta contra o mal” (Ibid., p. 703).

Esse elenco de elementos e suas simbologias parecem apontar para um Kobold heróico, bom, justiceiro. No entanto, deve-se lembrar que o próprio Kobold narra. Logo, o discurso é por inteiro contaminado por suas prováveis intenções. Ele constrói o mundo como pretende que ele seja percebido pelo interlocutor — um mundo sem amor por conta da dificuldade de amar ao próximo sendo ele o ser humano; ser humano decaído, pode-se dizer, complementando-o. E se se diz “mundo sem amor”, isso não se faz por arroubos de sentimento, algum laivo de pieguice; faz-se, isto sim, porque o amor implica ação.

O amor depende também da simbólica geral da união dos opostos, *coincidentia contrariorum*. É a pulsão fundamental do ser, a libido, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele quem atualiza as virtualidades do ser. Mas essa passagem ao ato não se produz senão pelo contato com o outro, por uma série de trocas materiais, sensíveis, espirituais, que são igualmente choques. O amor tende a vencer esses antagonismos, a assimilar forças diferentes integrando-se em uma mesma unidade. [...] O amor é a alma do símbolo, é a atualização do símbolo, porquanto este é a reunião de duas partes separadas do conhecimento e do ser. (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 46-47.).

Em “Anão de jardim”, o que menos há é a ação — e quando ela existe, não é amorosa. Por essa sede de amar — Kobold parece querer convencer disso o seu interlocutor —, pede a forma humana ou a do escorpião, ambas passíveis de agir, pois em sua condição atual ele está longe de realizar o amor, pela sua natureza diabólica, de oposição ao simbólico (*diabállein X symbállein*).

Ele pede um corpo que lhe tire da condição de sentir vida onde parece não haver. Ele pede que lhe seja retirado o oco.

Meu peito (rachado) continua oco. A não ser por um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. (p. 143).

Essa sua característica de vazio torna-o um virtual receptáculo da existência (CHEVALIER & GHEERBRANT, op.cit., p. 650), tornando-o aquilo que espera vir a ser. O oco significa:

[...] o passivo ou o negativo, a outra face, ou verso, do ser e da vida [...]. Por tudo isso se faz dele a residência da morte, do passado, do inconsciente, ou do possível. De maneira mais geral, é o aspecto noturno, negativo, de todo símbolo e, poder-se-ia acrescentar, de toda idéia e de todo ser. (Ibid., loc.cit.).

Pretendendo romper com essa condição, o anão faz seu pedido de renascimento. E o faz no mês de outubro, também algo significativo, pois o número oito, a que está ligado tal mês, remete ao “equilíbrio cósmico”, à “vida dos justos e condenação dos ímpios”, à “ressurreição”, à “transfiguração” e ao anúncio da “era eterna”, à “beatitude do século futuro num outro mundo” (ibid., p. 651-653).

Esse pedido é feito como prece e é interrompido pelo golpe da picareta, que quebra a última palavra — “outu / bro” —, levantando duas possibilidades: a) apenas indica a *morte/queda* de Kobold no exato instante em que profere a palavra; b) indica que não haverá o tal equilíbrio cósmico, nem a vida dos justos e condenação dos ímpios, nem a ressurreição, nem a transfiguração, nem o anúncio da era eterna, nem a beatitude do século futuro num outro mundo — com a quebra do símbolo, quebra-se seu significado. Ou seja, a segunda possibilidade aponta ainda para: a) a permanência da queda, da paixão dominando o espírito;

b) a não transformação de Kobold; c) a sua transformação, ou em um homem inepto como aqueles que julgava, ou em um escorpião, inimigo do homem.

Afinal, a dissonância não se resolve de modo algum. Fora da imutabilidade da pedra, ele até poderia alçar-se a uma *melhor* condição. Mas a partir de então haveria a perene luta corpo/alma. Logo, não há certezas quanto à harmonia para consigo mesmo — Kobold não é o Cristo.

Não havendo a redenção para Kobold, lembramos que ela também parece não existir para as outras personagens lygianas. E isso é confirmado por Fábio Lucas, outro estudioso da obra de Lygia Fagundes Telles:

A ficcionista explora obstinadamente o desencontro dos personagens, expõe a face dramática das fraquezas humanas, veda os caminhos da redenção. E quando a intensidade da situação esgota a capacidade de resistência o mundo transfunde-se em mistério, em produto de magia, em seara de encantamento (1971 p. xiii).

Se Kobold fosse homem, também não haveria o grotesco, pois no ser humano a cisão é algo corrente, embora indesejado. Desse modo, parece haver nesse anão uma profunda autoconsciência, o saber-se grotesco, o que faz recrudescer sua angústia, cristalizando-o como o paroxismo do dividido na obra lygiana, pois as personagens humanas de Telles não são *melhores* que Kobold. Os humanos, em Lygia Fagundes Telles, não são melhores que o anão de pedra. Afinal, diz ela em entrevista concedida a Paulo Moreira Leite: “[m]eu dever é testemunhar as coisas ruins do meu tempo [...], as boas eu deixo para Grande Hotel, Capricho, essas coisas”⁴¹.

Vejam-se estas respostas da autora a Sérgio Almeida:

⁴¹ LEITE, Paulo Moreira. “Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo”. In *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 jun. 1977.

A natureza humana é um caldeirão de coisas ruins e maravilhosas. O Bem e o Mal fundem-se, entrelaçam-se a cada instante. Essa visão ideal do positivo e do negativo compartimentados e distanciados um do outro não existe. A mistura da loucura e da lucidez é essencial no ser humano.

Sou uma escritora do meu tempo e, por isso mesmo, procuro que as minhas personagens possuam esse amálgama de optimismo, pessimismo, beleza, fealdade... Seria uma má intérprete das figuras que crio se me fixasse apenas no belo e risonho, por exemplo.⁴²

Em entrevista a Jorge Marmelo:

J.M.: A Leticia de “Ciranda de Pedra” diz, a dada altura, que “o mal está no próprio gênero humano”, que “ninguém presta”. O gênero humano é o vilão ou a vítima?

LFT.: É o vilão, a vítima e o herói. É possível você juntar a vilania na heroicidade. “Allez enfants de la patrie!”, e, de repente, se esborracham todos na lama, na bosta. O esforço que você faz para dobrar aquele cabo, esta força, esta vontade de sonho é que te conduz.⁴³

Pode-se dizer que em “Anão de jardim” confirma-se o que diz Sodré, quando afirma que o “grotesco funciona por catástrofe” (op.cit., p. 26). Pode-se dizer porque, nessa narrativa, o sonho parece fenecer na raiz. Mas se sabe que a literatura não resolve os problemas; ela os revela, tentando de algum modo, por essa revelação, saná-los, entregando ao outro, o leitor, a função de continuar a ação, como numa corrida de revezamento. Mesmo que se revele o horrendo, há a esperança da cura, pois, como diz Lygia Fagundes Telles, na entrevista a Marmelo (2005), “a arte é a forma de restaurar a vida”.

Por mais que a uma investigação semiológica possamos encontrar nos seus contos a marca de certo desencanto com os seres humanos de modo geral, haveremos sempre de perquirir no fundo certa nostalgia de um mundo

⁴² ALMEIDA, Sérgio. “A loucura é essencial”. In *Jornal de notícias*. Lisboa, 13 out. 2005, p. 45.

⁴³ MARMELO, Jorge. “As personagens dos meus livros são mais loucas do que eu”. In *Mil Folhas*. Lisboa, 28 out. 2005. Ainda nesta entrevista, Lygia Fagundes Telles estende até ela mesma essa dúbia condição — com ironia semelhante à que utiliza em seus textos—, aproximando-se de suas personagens: “Uma senhora me perguntou há pouco tempo por que é que eu fumo, se me faz mal, e eu respondi: ‘Eu não presto’”. Novamente o riso e o peso — a segura. E, embora nada académica a observação, lembro-me de que, durante a escrita dos contos de *A noite escura e mais eu*, a autora, em uma conversa que tivemos ao telefone, disse-me que, para escrever os novos textos, estava querendo ficar mais seca, mais aguda. E confessou estar lendo poemas de João Cabral de Melo Neto. Ela costuma dizer que gosta de ler poemas enquanto escreve sua prosa.

edênico, de antes da queda, ou melhor, do desencadear dos processos civilizatórios. Daí o clima permanente de evocações que envolve os seus melhores trabalhos [...]. (LUCAS, op.cit., p.xiii-xiv).

No mês de outubro, o anão de pedra realiza sua prece, dirigida a Deus e não ao homem, que, numa escala hierárquica, deveria ser o seu interlocutor. Assim, Kobold vai além de Rahul (o gato que sonhava com o homem), ou por maior angústia ou por orgulho — e os dados apontam para ambas as possibilidades, pois esse anão é feito das mesmas vicissitudes de que são feitas as personagens lygianas, condensando-as. Sendo a última narrativa do último livro de contos de Lygia Fagundes Telles — os outros são de *ficção e memória* —, Kobold parece condensar em si uma grande problemática do humano na obra da autora: a condição de ser cindido. Kobold surge como se trouxesse em si as personagens anteriores, confirmando o que diz Nelly Novaes Coelho:

[...] outra das constantes subterrâneas a alimentar a ficção de Lygia Fagundes Telles: a reação das criaturas em face do mundo ético ou do mundo convencional em que se vêem situadas. Fascinante problemática ainda não esgotada em seus escritos até agora, nem solucionadas [sic] pelas personagens que a têm vivido. Daí, certamente, a volta de certas personagens, sob outros avatares, em livros diferentes, como se não tivessem dito tudo quando nasceram; como se tivessem vampirizado a sua criadora... relutando em abandoná-la antes de terem sido por ela totalmente desvendadas. (op.cit., p. 149).

Kobold, como as outras personagens, é ambivalente e não pode/não deve ser julgado, mas observado, compreendido.

As vozes dos demolidores estão mais nítidas, um deles parou para arregaçar as mangas da camisa, vai acender um cigarro. Baixo o olhar e vejo um escorpião que saiu debaixo da pedra e se aproximou até parar interrogativo diante do bico da minha bota. Sei que é o último bicho que vejo, nenhum medo dele nem da morte mas agora é diferente, estou ansioso, ansioso, ah! se pudesse compreendê-lo, mas escorpião não precisa de compreensão, precisa de amor. Tem a cor da palha seca e a cauda erguida, está com a cauda em gomos sempre erguida no alto e em posição de dardo, o veneno na ponta aguda, é um lutador pronto para se defender. Ou atacar. (p. 147).

Sendo o escorpião a última visão de Kobold, parece haver aí um desejo mágico por parte do anão, de guardar consigo a visão do que ele pretende ser. E o bicho assoma como um duplo de Kobold, que, ansioso, é de certo modo um *scorpio* pronto para a luta, na defensiva ou no ataque. Um ser que — e isto ele parece — precisa ser amado, como as personagens lygianas, mergulhadas na sombra do mundo ou na própria sombra; e que sonham com o momento de estarem livres disso. Personagens mergulhadas em tentativas de se proteger ou de atacar seu algoz. “[C]riaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como areias movediças” (COELHO, op., p. 145).

Por isso ele — Kobold — clama (p. 147-148):

Os homens estão parados na entrada do caramanchão e combinam um jogo para mais tarde, o mais velho parece satisfeito, o trabalho está praticamente terminado. O escorpião já fugiu com seu dardo aceso, as pinças altas no alerta, escondeu-se. A tática. Um ser odiado odiado odiado e que resiste porque os deuses o inscreveram no Zodíaco, lá está o Signo do Escorpião o Scorpio e se Deus me der essa mínima forma eu aceito, quero a ilusão da esperança, quero a ilusão do sonho em qualquer tempo espaço e o demolidor jovem está aqui junto de mim. Pai nosso que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas e o braço do homem se levanta e fecho os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu / bro

Terminando a narrativa desse modo, sem sequer um ponto final, Lygia Fagundes Telles mais uma vez leva seu interlocutor para o terreno da ambigüidade, deixando com ele as possibilidades do que poderá ter acontecido; e aqui se aventa que será a continuidade da queda, como se pode depreender de uma literatura que está longe de mascarar a realidade e que pode levar ao riso. Aquele riso possível quando, numa superfície embaçada, alguém pinta um bigode; e um outro alguém, ao aproximar-se, percebe o bigode e o ridículo que é ele pintado naquela face. E então, o riso torna-se amargo, quando se percebe que a superfície embaçada é um espelho; e a face de que se ri é a própria face de quem antes ria, sem saber que ria de si mesmo.

Assim são as obras lygianas em que há o riso — o riso com peso. Histórias em que se vê a autora preocupada “com o texto e a capacidade deste ajudar a desvendar mais camadas do enigma atávico da condição humana”, como afirmou Caio Fernando Abreu⁴⁴.

Histórias em que, como o restante de sua obra, se “procura sondar o insondável coração humano”, e de onde se sai chamuscado, ferido, triste; “histórias tão aliciantes quanto perigosas” e de onde, segundo Hélio Pólvoira⁴⁵, também sai ferida a própria autora. Histórias que fazem uma literatura que está longe da inocência. Afinal, a própria Lygia Fagundes Telles (2005, p. 7) diz, em um depoimento: “Não sou inocente (o escritor não é inocente) [...]”.

Mas não terminemos estas análises com ranço de amargor, pois se a literatura mostra o avesso do homem, cabe a ele, como leitor, tomar as rédeas do seu jardim e pôr-se em ação. E antes de darmos novamente a palavra à autora, exponhamos o que diz outro ficcionista, Ernesto Sabato, a respeito do que tratamos agora:

O homem é feito não apenas de desesperança, mas também, e fundamentalmente, de fé e esperança; não somente de morte, mas também de ânsias de vida; tampouco unicamente de solidão, mas também de comunhão e amor. [...] Disse Nietzsche que um pessimista é um idealista ressentido. Se modificarmos levemente o aforismo, dizendo que é um idealista desiludido, daí poderíamos passar a sustentar que é um homem que não termina jamais de se desiludir, pois há na condição psicológica do idealista uma espécie de ingenuidade inesgotável. E assim como a desilusão nasce da ilusão, a desesperança nasce da esperança; mas uma e outra, desilusão e desesperança, são curiosamente o signo da profunda e generosa fé no homem.

Os cétricos, os que nunca crêem em nada, tampouco chegam a ser pessimistas. Por isso, a literatura de hoje, a mais poderosa e genuína, jamais cai no mero ceticismo [...]: ela incorre na trágica desesperança que vem depois do desmoronamento de uma fé e que quase invariavelmente é o anúncio de outra. O homem precisa de uma ordem, uma estrutura sólida para fincar o pé. Achou que a encontrara na ordem científica, mas por fim compreendeu que ela era alheia às nossas necessidades espirituais mais profundas [...]. Em vastos movimentos, os homens se precipitaram então rumo a novas religiões laicas ou políticas, quando não se reintegraram no âmbito das religiões antigas e autênticas.

E em tais condições, surgiu a nova literatura. Primeiro, como uma investigação ansiosa do caos, como um exame da condição do homem em meio à confusão. Depois, e por meio dessa indagação, como uma tentativa

⁴⁴ ABREU, Caio Fernando. “A primeira dama da literatura”. In *Zero Hora*. Porto Alegre, 6 jan. 1996.

⁴⁵ Reprodução fac-similar de datiloscrito sem data. Disponível em <http://portalliteral.terra.com.br/>

mais ou menos obscura de nos oferecer também essa ordem de que necessitamos, um rumo em meio à tempestade (2003, p. 170-171).

E então damos a Lygia Fagundes Telles, novamente, a palavra — reproduzindo o que ela disse a Rosane Pavam⁴⁶: “Sou triste, às vezes, mas há um gesto final, de esperança, no que escrevo”.

⁴⁶ PAVAM, Rosane. “Bicho da sombra”. In *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 16 abr. 2000.

LYGIANAS : O MUNDO E A ENXADRISTA

Um anão revolta-se com sua condição e a de seu entorno, expondo um mundo decaído; uma mulher é seduzida e levada a deparar-se com a morte — e como ela, o leitor da narrativa; uma jovem e sua mãe digladiam-se, trazendo à tona as chagas de sua relação. Respectivamente, “Anão de jardim”, “Venha ver o pôr-do-sol”, “A medalha” — contos em que suas problemáticas são contadas em níveis sotopostos.

Neles, a história se nos dá pelos eventos, falas e ações das personagens — também pelos elementos dispostos no ambiente e pelo próprio modo como são narrados. Eles são construídos como alegorias; suas tramas são eivadas de índices metafóricos — um sabiá que canta em uma figueira, um nome que traz em si o destino de alguém, um cigarro cuja brasa é esmagada sob um sapato.

Os três contos aqui estudados, como outras produções de Lygia Fagundes Telles, trazem suas problemáticas contadas em mais de um nível: o literal e os figurados — como sói ser com os textos literários, isso é indiscutível, mas com um modo próprio, pois a autora não apenas se vale de simbologias cristalizadas. Ao criar suas histórias, seus mundos, ela torna prene de significação o que antes não teria qualquer outro sentido senão o seu usual, denotativo. Lygia Fagundes Telles, de certo modo, cria um dicionário ficcional de símbolos, o seu mundo simbólico particular, minuciosamente escolhido. Ela constrói suas narrativas como se estivesse numa partida de xadrez, construindo o mundo ficcional a cada um de seus lances — prevendo reações, provocando-as. Ela nos chama para um jogo.

Por isso, o leitor familiarizado com a literatura lygiana pode dizer, ao ver Adriana, de “A medalha”, apagar o cigarro sob o sapato: *ela quer livrar-se do diálogo, do que ele traz*

consigo. Pode fazê-lo porque é um dos vários elementos recorrentes na obra da autora; mais um índice metafórico comum à sua obra.

Nesse conto, vimos um alegórico embate entre uma mãe e sua filha; um cotidiano conflito de gerações revelado nos diálogos exacerbados e na construção dos ambientes, em especial, os quartos das duas mulheres, distintos em suas descrições e ligados por um corredor penumbroso e estreito — sinal da difícil comunicação entre as personagens.

Também pudemos ver um embate em “Venha ver o pôr-do-sol”, estudado em duas de suas edições, a primeira, de 1958, e a mais recente, de 2004. Nesse estudo, ao analisarmos as diferenças entre as duas publicações, percebemos que houve um apuro na construção alegórica que nos pareceu pretender reproduzir na relação narrador/leitor a mesma relação existente entre Ricardo e Raquel, seus protagonistas. Uma relação de sedução seguida de engano, de modo a frustrar as expectativas do seduzido, levando, de alguma maneira, à morte.

E ela, a morte, assombra o mundo narrado em “Anão de jardim” — morte moral, morte física. Nesse conto, pudemos perceber, unem-se o alegórico e o grotesco para nos dar uma representação do mundo decaído. Representação, ao mesmo tempo, feita de escárnio e de esperança, pois expor uma mazela já é, de certo modo, esperar sua cura.

Assim são os contos de Lygia Fagundes Telles sobre os quais nos debruçamos. Textos que nos dão personagens abismadas, ambíguas, capazes de fazer o mal ao outro, mas que não podem ser julgadas, posto ser sua culpa uma consequência do atávico desencontro do ser humano, em relação ao outro e a si mesmo. Elas podem, isto sim, ser compreendidas — amadas.

Mais de uma vez, Lygia Fagundes Telles disse do amor que o escritor deve ter durante seu ofício. E dizemos nós, agora, que esse mesmo amor nos guiou ao nos debruçarmos sobre suas criações, investigando-as. E dizemos ainda que saímos da experiência esperançosos, apesar do lodo que nos empasta a roupa por conta do mergulho no pântano.

REFERÊNCIAS OU DOS INTERLOCUTORES

Bibliográficas:

ADAM, Jean-Michel. *La production du sens: les objets dans Madame Bovary*. Paris: Larousse, 1976.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Italo Eugenio Mauro. São Paulo, 34, 2000. 3 volumes.

ALMEIDA, Sérgio. “A loucura é essencial”. In *Jornal de notícias*. Lisboa, 13 out. 2005, p. 45.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

ATAÍDE, Vicente de Paula. “A narrativa de Lygia Fagundes Telles”. In *A narrativa de ficção*. 3. ed.rev. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974, p. 91-111.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984. Coleção Elogio da Filosofia, p. 181-258.

Bíblia Sagrada. Tradução pelo centro Bíblico Católico. São Paulo, Ave Maria, 1994.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio et ali. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1970. Col. Debates, 1.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 19. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971.

DANTO, Arthur C. Metáfora, expressão e estilo. In *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo, Cosac & Naify, 2005.

ECO, Umberto. *Ensaio sobre literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro, Record, 2003.

FLETCHER, Angus. *Alegoria: teoria de un modo simbólico*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid, Akal, 2002. Teoría literaria v. 6.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). 2. ed. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

GOETHE. Fausto. In *Fausto/Werther*. Trad. de Alberto Maximiliano. São Paulo, Nova Cultural, 2003.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa de. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed.. Rio de Janeiro, 2002. V. 2. p. 957-987.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa, Estampa, 1976.

LUCAS, Fábio. “Mistério e magia”. In. TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971/Brasília, INL-MEC, 1971, p. xii-xv.

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

MARMELO, Jorge. “As personagens dos meus livros são mais loucas do que eu”. In *Mil Folhas*. Lisboa, 28 out. 2005.

MARTINS, Wilson. “O milagre da inverossimilhança”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06.01.96.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo, Martins Claret, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. (revista e ampliada). São Paulo, Cultrix, 2004.

_____. *História da literatura brasileira*. Modernismo. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1993. Volume V.

MONTEIRO, Leonardo et al. *Lygia Fagundes Telles: literatura comentada*. São Paulo, Abril Educação, 1980.

PAES, José Paulo. “Ao encontro dos desencontros”. In *Lygia Fagundes Telles: Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1998.

_____. “Entre a nudez e o mito”. In *Transleituras*. São Paulo, Ática, 1995.

ROSEN, Charles. As ruínas de Walter Benjamin. O drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista da linguagem. In *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia, Ateliê, Campinas, Editora da Unicamp, 2004, p. 149-199.

RÓNAI, Paulo. In TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971 (orelha do livro).

SABATO, Ernesto. Uma literatura da esperança? In *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 170-172.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução: J. Oliveira Santos, s.j., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SANTOS, Márcio Renato dos. “Do susto e outras inquietações literárias”. *Rascunho*. N. 89. Curitiba, set. 2007, p. 11.

SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romântico*. Tradução: Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (Breviarios 486).

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

_____. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro, Presença Edições, 1985.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. 7. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

_____. “A medalha”. In *Antologia meus contos preferidos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

_____. “Anão de Jardim”. In *Antologia meus contos preferidos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

_____. “Apenas um saxofone”. In *Antologia meus contos preferidos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

_____. *As horas nuas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____. “Mysterium”. In *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática, 2005, p. 5-11.

_____. “Os objetos”. In *Antes do baile verde*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971/Brasília, INL-MEC, 1971, p. 3-9.

_____. “Uma branca sombra pálida”. In *Antologia meus contos preferidos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004

_____. “Venha ver o pôr-do-sol”. In: *Antologia meus contos preferidos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

_____. “Venha ver o pôr-do-sol”. In *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1958.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 2004. Debates, 98.

_____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

Eletrônicas:

ABREU, Caio Fernando. “A primeira dama da literatura”. In *Zero Hora*. Porto Alegre, 6 jan. 1996. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_primeira_dama.shtml?biobiblio>. Acesso em: 20 out. 2007.

CANDIDO, Antonio. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/>>. Acesso em 20 out. 2007.

CONSORTI, Renato. *Trickster uma figura mitológica inserida num contexto popular*. Disponível em: <www.furb.br/futb/index.php?secao=comunicacao&sub=trickster>. Acesso em: 20 ago. 2006.

DICIONÁRIO DE NOMES. Disponível em: <<http://www.irmaos.com/nomes/index.php?>>. Acesso em: 20 jul. 2007.

GARCIA, Maria José Ladeira. *A alegoria da violência em No fundo das águas de Oswaldo França Júnior*. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa11/v2/mariajosegarcia.html>>

<http://cursodeportugues.blogarium.net/figuras-de-linguagem-alegoria/>

JORNAL OPÇÃO. *Vladimir Nabokov escreve obra-prima sobre Gogol*. Disponível em: <www.jornalopcao.com.br>. Acesso em 21 set. 2007.

KEYES, Grace. É o diabo um trickster? Tradução: Mark Lokensgard, St. Mary's University of San Antonio. Disponível em: <www.espacoacademico.com.br/052/52ekeyes.htm>. Acesso em: 20 ago. 2006.

LEITE, Paulo Moreira. “Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo”. In *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 jun. 1977. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio>. Acesso em 20 out. 2007.

MACHADO, João Luís Almeida. *A luta pelos direitos civis*. Disponível em: <<http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=251>>. Acesso em 20 jun. 2007.

PAVAM, Rosane. “Bicho da sombra”. In *Gazeta Mercantil*. São Paulo, 16 abr. 2000. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_bicho_sombra.shtml?biobiblio>. Acesso em: 20 out. 2007.

PÓLVORA, Hélio. *Lygia no jardim selvagem*. Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/>>. Acesso em 20 out. 2007.

VEIGA, José J.. “Uma viagem luminosa: contos de Lygia Fagundes Telles desnudam revoluções do universo da intimidade”. In *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 já. 1996. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_viagem_luminosa.shtml?biobiblio>. Acesso em 20 out. 2007.

WIKIPEDIA. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Kobold>>. Acesso em: 20 ago. 2006.

ANEXOS

Anexo A: “A medalha”

Anexo B: “Venha ver o pôr-do-sol” (2004)

Anexo C: “Venha ver o pôr-do-sol” (1958)

Anexo D: “Anão de jardim”

A medalha

Ela entrou na ponta dos pés. Tirou os sapatos para subir a escada. O terceiro degrau rangia. Pulou-o apoiando-se no corrimão.

– Adriana!

A moça ficou quieta, ouvindo. Teve um risinho frouxo quando se inclinou para calçar os sapatos, Ih! que saco.

Fez um afago no gato que lhe veio ao encontro, esfregando-se na parede. Tomou-o no colo.

– Romi, Romi... Então, meu amor?

– Adriana!

Assustado com o grito, o gato fugiu espavorido pela escada abaixo. Ela prosseguiu sem pressa, arrastando pesadamente os pés. O quarto estava iluminado. Empurrou a porta.

– Acordada ainda, mãe?

A velha fez girar a cadeira de rodas e ficou defronte à porta. Vestia uma camisola de flanela e tinha um casaco de tricô atirado nos ombros. Os olhos empapuçados reduziam-se a dois riscos pretos na face amarela.

– Precisava ser *também* na véspera do casamento? Precisava ser na véspera? – repetiu a mulher agarrando-se aos braços da cadeira.

– Precisava.

– Cadela. Já viu sua cara no espelho, já viu?

A moça encostou-se no batente da porta. Abriu a bolsa e tirou o cigarro. Acendeu-o. Quebrou o palito e ficou mascando a ponta.

– Acabou, mãe? Quero dormir.

A mulher aproximou mais a cadeira. Fechou no peito cavado a gola do casaco. Falou em voz baixa, com suavidade.

– Na véspera do casamento. Na *vés-pe-ra*. Você já viu sua cara no espelho? Já se olhou num espelho?

– E daí? O véu vai cobrir minha cara, o véu cobre tudo, ih! tem véu à beça. Vou dar uma beleza de noiva, mãe, você vai ver. Preferia me meter no meu colante preto mas seu genro é romântico, aquelas ondas...

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

– Não fale do meu pai.

– Falo! Um cínico, um vagabundo que vivia no meio de vagabundos, viciado em tudo quanto é porcaria. Você é igual, Adriana. O mesmo jeito esparramado de andar, a mesma cara de-savergonhada...

– Ele era bom.

– Bom! Aquilo então era bondade? Hein? Um debochado, um irresponsável completamente viciado, igualzinho a você. Imagine, bom... Estou farta desse tipo de bondade, quero gente com caráter, sabe o que é caráter? É o que ele nunca teve, é o que você não tem. Na véspera do casamento...

– Na véspera ou no dia seguinte, que diferença faz?

A mulher sacudiu-se na cadeira.

– Às vezes nem acredito. Uma filha assim, eu não acredito.

A moça esfregou os olhos congestionados. O rímel das pestanas deixou nas pálpebras dois grossos aros de carvão.

– Sou ótima, mãe. Uma ótima menina, é o que todo mundo diz.

A velha quis abotoar o casaco. Faltavam botões. Fechou a gola na mão.

– Por que não se casa com ele? Hein? Vamos, Adriana, por que não se casa com ele?

– Com ele quem?

– Com esse vagabundo que acabou de te deixar no portão.

– Porque ele não quer, ora.

– Ah, porque ele não quer – repetiu a mulher. Parecia triunfante. – Gostei da sua franqueza, *porque ele não quer*. Ninguém quer, minha querida. Você já teve dúzias de homens e nenhum quis, só mesmo esse inocente do seu noivo...

– Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto.

A mulher respirou com dificuldade. Abriu nos joelhos as mãos cor de palha. Inclinou-se para a frente e baixou o tom de voz.

– Por que você diz isso?

Adriana deixou cair o cigarro e vagorosamente esmagou a brasa no salto do sapato. Passou a mão indolente pelos cabelos oxigenados de louro. Apanhou uma ponta mais comprida, levou-a até a cara e ficou brincando com o cabelo no lábio arregaçado.

– Olha só o meu bigode, mãe, agora tenho um bigode!

– Responda, Adriana, por que você diz isso? Que ele é preto.

A moça abriu a boca para bocejar. Desatou a rir.

– Oh! meu Deus... Porque é verdade, querida. E você sabe que é verdade mas não quer reconhecer, o horror que você tem de preto. Bom, não deve ser mesmo muito agradável, concordo, um saco ter uma filha casada com um preto, ih! que saco. Preto disfarçado mas preto. Já reparou nas unhas dele? No cabelo? Reparou, sim, você é tão esperta, um faro! Sou branca, tudo bem, mas meu sangue é podre. Então é o sangue dele que vai vigorar, entendeu? Seus netos vão sair moreninhos, aquela cor linda de brasileiro.

– Chega, Adriana.

– Não chega não, eu queria dormir, lembra? Então é isso daí, nunca vi ninguém reconhecer preto assim fácil como você, um puta faro. O tipo pode botar peruca, se pintar de ouro e de repente num detalhe, aquele detalhinho...

Inclinou-se para apanhar a bolsa que caiu. Catou vacilante o pente e o espelho, quis ainda alcançar o lápis que rolou no assoalho, desistiu do lápis, Ih!... Levantou-se apertando a bolsa contra o peito, a outra mão apoiada na maçaneta da porta. Respirou pensosamente, a boca aberta. Encarou a mulher. Tudo bem?

– Tudo bem, Adriana. Tenho é muita pena desse moço. Seu noivo. Casar com uma coisa dessas, imagine.

– Mas ele vai ser podre de feliz comigo, mãezinha. Podre de feliz. Se encher muito, despacho o negro lá pros *States*, tem uma cidade lindinha, como é mesmo?... O nome, eu sabia o nome, ah! você já ouviu falar, você adora ler essas notícias, não adora? Espera um pouco... pronto, lembrei, *Little Rock!* Isso daí, *Little Rock*. A diversão lá é linchar a negrada.

A mulher retesou-se inteira, como se fosse saltar. Ficou de repente maior, os olhos mais brilhantes. O tronco se aprumou com arrogância, rejuvenescido. Mas, aos poucos, foi afrouxando os músculos. Voltou a diminuir de tamanho, a cabeça inclinada para o ombro. A voz começou baixa.

– Você não pode mais me ferir, Adriana. Ele também não conseguia. O seu pai. Podia fazer o que quisesse, dizer o que quisesse. Não me atingia mais. Ficava aí na minha frente com essa sua cara, a se retorcer feito um vermezinho viciado e gordo...

– Emagreci seis quilos.

– E gordo. Nada mais me atinge, Adriana. É como se ele voltasse, nunca vi uma coisa assim, vocês dois são iguais. Ele morreu e encarnou em você, o mesmo jeito mole, balofo. Sujo. Na minha família todas as mulheres são altas e magras. Você puxou a família dele, tudo com cara redonda de anão, cara redonda e pescoço curto, olha aí a sua cara. E a mãozinha de dedinho gordo, tudo anão.

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.

– Acabou, querida? Quero dormir.

A luz da manhã já se insinuava na vidraça. A velha fez um gesto mortiço na direção da janela.

– Fiz o que pude.

– Então, ótimo. Tudo bem, agora queria dormir um pouquinho, posso?

– Um instante ainda – disse a mulher e a voz subiu fortalecida, veemente. – Ah, me lembrei agora, era Naldo, não era? O nome daquele seu primo, o primeiro da lista. Nem 15 anos você tinha, Adriana, nem 15 anos e já se agarrando com ele na escada, emendada naquele devasso.

– Ele não era devasso.

– Não? E aquelas doenças todas? Vivia dependurado em negras, viveu anos com aquela empregada peituda, pensa que não sei?

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

– Amou... Fugiu como um rato quando foram pilhados, o safado. Fugiu como fugiram os outros, nenhum quis ficar, Adriana, nenhum. Vi dezenas deles, casados, divorciados, toda uma corja te apertando nas esquinas, detrás das portas, uma corja que nem dinheiro tinha para o hotel. Um por um, fugiram todos.

– Ele me amou.

Um galo tentou prolongar mais seu canto e o som saiu difícil, rouco. A mulher fez um movimento de ombros e o casaco escorregou para o assento da cadeira. Apontou a cômoda.

– Vai, abre aquela caixa ali em cima... Abriu? Tem dentro uma medalha de ouro que foi da minha avó. Depois passou para minha mãe, está me ouvindo, Adriana? Antes de morrer minha mãe me entregou a medalha, nós três nos casamos com ela. Tem também a corrente, procuro depois. Você se casa amanhã, hum? Leva a medalha, é sua.

– Bonita, mãe.

– Só espero que não enegreça no seu pescoço – disse e fez um vago gesto na direção da porta. – Por favor, agora suma da minha frente.

Adriana pegou a medalha que luzia no fundo da caixa de charrão. Apertou os olhos turvos para vê-la melhor. Depois, ainda olhando para a medalha, fez com a outra mão um ligeiro aceno e foi saindo a arrastar os pés. Fechou a porta. Quando já estava no corredor penumbroso, o gato veio ao seu encontro e no mesmo ritmo ondulante entraram no quarto. O vestido estava estendido na cama e sobre o vestido, o véu alto e armado, descendo em pregas até o chão. A luz da manhã já era mais clara do que o halo amarelado da lâmpada pendendo do teto. O gato pulou na cama.

– Dormir, Romi, dormir – ela sussurrou fechando a janela.
– Anoiteceu outra vez, viu? Gato à-toa. Sacana. Vai amassar tudo – resmungou, puxando o gato pela orelha. O gato miou, chegou à se levantar. Voltou a se deitar enrodilhado no meio do véu. Adriana apoiou-se na cama enquanto abria a gaveta da mesa-de-cabeceira. Abriu o tubo de vidro e fez cair duas pílulas na concha da mão. Engoliu as pílulas, fez uma careta. – Não vai me buscar um copo d’água, não vai? Sacana, amassou tudo. Podia me trazer água, tanta sede, porra. – Deitou-se molemente na cama e apanhando uma ponta do véu, cobriu a cara com ele. Fechou os olhos e bateu por entre o véu, tentando achar o gato. Desistiu. Ficou olhando a lâmpada através das lágrimas. Você fugiu. Por que você fugiu de mim na escada? Eu precisava tanto de você, precisava tanto. Está me escutando? Você não devia me largar sozinha naquela escada, foi horrível, amor, eu precisava tanto de você...

Arrepanhou furiosamente o véu e sufocou nele os soluços. Atirou longe os sapatos. Ficou rolando docemente a cabeça no travesseiro, se acariciando no tecido da fronha. Agora as lágrimas corriam mais espaçadas, mais limpas. – Eu não podia ficar sozinha naquela escada, não podia – repetiu e abriu a mão para ver de novo a medalha. Ardiam os olhos borrados. Esfregou-os e recomeçou a rir baixinho. Voltou-se para o gato. – Você vai ganhar um presente, seu sacana... Quer um presente, quer?

Levantou-se cambaleante. Apertou os olhos contra as palmas das mãos e seguiu estonteada por entre os móveis. Abriu as portas do armário, abriu a gaveta. Atirou as roupas no chão. – Uma fita, tinha aqui uma fita, não tinha? Uma fitinha vermelha – choramingou e ficou de joelhos. – Espera, espera... ih! achei, a glória, beleza de fita, Romi vai vibrar, espera... deixa enfiar aqui nesta droga de argola, hein? Assim... uma droga de argola apertada, tem que entrar neste buraco, espera aí...

Quando ela tombou para o lado, bateu a cabeça na quina da gaveta. Ficou gemendo e esfregando a cabeça, Merda. Ainda de joelhos, foi avançando ao lado da cama, segurando na mão fechada a fita com a medalha, a outra mão tateando aberta por entre o véu até alcançar o travesseiro onde o gato cochilava. Agarrou-o com energia pelo rabo. – Não foge não, seu sacana, você vai ganhar um presente! – anunciou e sacudiu a medalha dependurada na fita. Concentrou-se no esforço para respirar. Abriu a boca. Inclinou-se e repentinamente prendeu o gato entre os cotovelos. Amarrou-lhe no pescoço a fita com a medalha e abraçou-o com alegria. – O sacana me arranhou!... Ganhou um puta presente e me arranhou, me arranhou... – ficou repetindo. Com a ponta do dedo, fez a medalha oscilar. Ih! ficou divino, olha aí, um vira-lata condecorado com ouro!...

O corredor estreito continuava escuro. Adriana parou para segurar melhor o gato que começou a se agitar: – Calma, Romi, calma... – ela sussurrou, palmilhando devagar o assoalho nas solas dos pés. Quando chegou ao quarto no extremo do corredor, apoiou-se na parede e ficou ouvindo. Abriu a porta. Espiou. A mulher conduzira sua cadeira até ficar defronte da janela, exposta ao vento que fazia esvoaçar seus cabelos tão finos como fios despedaçados de uma teia. Adriana ainda quis verificar se a medalha continuava presa ao pescoço do gato. Impeliu-o com força na direção da cadeira. Fechou a porta de mansinho.

Venha ver o pôr-do-sol

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

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

– Minha querida Raquel.

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

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

Ele riu entre malicioso e ingênuo.

– Jamais? Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nessa elegância. Quando você andava comigo, usava uns sapatos de sete léguas, lembra?

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

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

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

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

– Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sêm medo – acrescentou apontando as crianças rodando na sua ciranda.

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

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

Brandamente ele a tomou pela cintura.

– Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr-do-sól mais lindo do mundo.

Ela encarou-o um instante. E vergou a cabeça para trás numa risada.

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

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

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

– E você acha que eu iria?

– Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei, se pudéssemos conversar um pouco numa rua afastada... – disse ele, aproximando-se mais. Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. – Você fez bem em vir.

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

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

– Mas eu pago.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Delicadamente ele beijou-lhe a mão.

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

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

– Ele é tão rico assim?

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

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

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

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

– Sabe, Ricardo, acho que você é mesmo meio tantã... Mas apesar de tudo, tenho às vezes saudade daquele tempo. Que ano aquele. Quando penso, não entendo como agüentei tanto, imagine, um ano!

– É que você tinha lido *A dama das camélias*, ficou assim toda frágil, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora?

– Nenhum – respondeu ela franzindo os lábios. Deteve-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: – *À minha querida esposa, eternas saudades* – leu em voz baixa. – Pois sim. Durou pouco essa eternidade.

Ele atirou o pedregulho num canteiro ressequido.

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

Ela aconchegou-se mais a ele. Bocejou.

– Está bem, mas agora vamos embora que já me diverti muito, faz tempo que não me divirto tanto, só mesmo um cara como você podia me fazer divertir assim. – Deu-lhe um rápido beijo na face.

– Chega, Ricardo, quero ir embora.

– Mais alguns passos...

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

– A boa vida te deixou preguiçosa? Que feio – lamentou ele, impelindo-a para frente. – Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr-do-sol. Sabe, Raquel, andei

muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flores e arrumar nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela e ficávamos por aí, de mãos dadas, fazendo tantos planos. Agora as duas estão mortas.

– Sua prima também?

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

– Vocês se amaram?

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

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

– Eu gostei de você, Ricardo.

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

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

– Esfriou, não? Vamos embora.

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

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba.

Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naqueles restos da capelinha.

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

Ele tocou na face da imagem recoberta de poeira. Sorriu, melancólico.

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

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

– E lá embaixo?

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

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

– Todas essas gavetas estão cheias?

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

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

– Vamos, Ricardo, vamos.

– Você está com medo.

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

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

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

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

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

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

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

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

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

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

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

– Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! – ordenou, torcendo o trinco. – Detesto este tipo de brincadeira,

you sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida!

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

Ela sacudia a portinhola.

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

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

– Boa noite, Raquel.

– Chega, Ricardo! Você vai me pagar!... – gritou ela, estendendo os braços por entre as grades, tentando agarrá-lo. – Cretino! Me dá a chave desta porcaria, vamos! – exigiu, examinando a fechadura nova em folha. Examinou em seguida as grades cobertas por uma crosta de ferrugem. Imobilizou-se. Foi erguendo o olhar até a chave que ele balançava pela argola, como um pêndulo. Encarou-o, apertando contra a grade a face sem cor. Esbugalhou os olhos num espasmo e amoleceu o corpo. Foi escorregando. – Não, não...

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

– Boa noite, meu anjo.

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

– Não...

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

– NÃO!

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

Venha ver o pôr do sol

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

Ele a esperava negligentemente encostado a uma árvore. Esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, com seus cabelos crescidos e um pouco desalinhados, tinha o aspecto jovial de um estudante.

— Minha querida Raquel...

Ela lançou-lhe um olhar incisivo, duro. Em seguida, olhou para os próprios sapatos.

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

— Jamais, não é? — perguntou êle sorrindo entre malicioso e ingênuo. — Pensei que você viesse vestida mais esportivamente e agora me aparece nessa elegância... Quando você andava comigo, usava sempre uns sapatões de salto baixo, lembra?

Ela guardou as luvas na bolsa. Tirou um cigarro.

— Foi para me perguntar isso que me fez vir aqui? Foi?

— Ah, Raquel!... — e êle tomou-a pelo braço, rindo. — Você está uma beleza! Eu precisava mesmo rever tôda essa beleza, sentir ainda uma vez êsse perfume... E então? Fiz mal?

— Está bem, mas podia ter escolhido um outro lugar, não? — Suavizara o tom da voz. — E que é isso aí? Um cemitério?

Êle voltou-se para o velho muro arruinado. De-teve o olhar no largo portão de ferro, carcomido pela ferrugem.

— É um cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Até os fantasmas desapareceram, olhe só, nem as criancinhas têm medo — acrescentou indicando as crianças rodando na sua ciranda tranqüila.

Ela tragou lentamente. E soprou a fumaça na cara lisa e franca do companheiro. Só então sorriu.

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

Tomando-a novamente pelo braço, êle impeliu-a com brandura em direção ao portão.

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

Ela encarou-o, perplexa. Em seguida, vergando a cabeça para trás, abriu o sorriso numa risada.

— Ver o pôr do sol! Ah, ah, ah... ver o pôr do sol... Não, palavra que não existe nada mais engraçado! Meu Deus, meu Deus, que idéia fabulosa! Implora um último encontro, me faz vir de longe, só mais uma vez, só mais uma! E para quê? Para ver um pôr de sol num cemitério...

Ele riu-se também, meio encabulado, como um menino pilhado em falta.

— Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento. Mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fôsse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma verdadeira Medusa, cada fio de cabelo, uma cobrinha...

— E mesmo que não fôsse assim, você acha que eu iria?

— Pois é, eu sei que não, você está sendo fidelíssima...

Calaram-se. Ele aproximou-se mais e encarou-a. Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Dois leques de rugas mais profundas alongaram-se até os pômulos. Via-se agora que ele não era tão jovem como aparentava ser. A expressão madura e astuta não durou, no entanto, mais do que um segundo. Sorriu. E a tênue rêde de rugas desapareceu sem deixar vestígios. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento.

— Você fez bem de vir.

— Quer dizer que o programa... — começou ela com afetada resignação.

— Podíamos tomar um coquetel, eu sei que você adora coquetéis, mas estou sem dinheiro, meu anjo. Então escolhi êste passeio a pé, um passeio decentíssimo. Tão romântico...

Ela lançou em redor um olhar furtivo. Puxou o braço que êle lhe apertava.

— Foi um risco enorme, está entendendo? Êle é ciumentíssimo. Sabe muito bem que tive meus casos. Se nos pilha juntos, está claro que verá imediatamente que você foi um dêls. Então sim, quero só ver se alguma das suas fabulosas idéias me consertará a vida.

— 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 êle abrindo o portão. Os velhos gonzos gereram melancólicos. — Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.

— É um risco enorme, já disse. Não insista nessas brincadeiras, Ricardo. E se vier um entêrro? Não suporto enterros.

Êle suspirou desconsoladamente:

— Raquel, Raquel, quantas vêzes preciso repetir a mesma coisa?! Há anos ninguém mais é enterrado aqui. Nem ossos há, está tudo acabado, vamos.

Entraram. Todo o vasto cemitério com suas cruzes enegrecidas, lajes arruinadas e canteiros agrestes, jazia no mais completo abandono. O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido nos rachões dos mármorees, invadira as alamêdas de pedregulhos esverdinhados, como se quisesse com sua violenta fôrça de vida, cobrir para sempre os últimos vestígios da morte.

Foram andando vagarosamente pela longa alamêda banhada de sol. Na quietude profunda, os passos de ambos ressoavam claros e sonoros como uma

estranha música feita dos sons das fôlhas sêcas trituradas sôbre os pedregulhos. Ela se deixava conduzir como uma criança amuada mas obediente. Às vêzes demonstrava certa curiosidade por uma ou outra sepultura, tôdas modestas, revelando remotamente a origem humilde dos mortos.

— É enorme isto, hem? E tão desolado, tão miserável! — exclamou ela de repente, atirando a ponta do cigarro na direção de um pequeno anjo de cabeça decepada. — Vamos embora, Ricardo.

Delicadamente êle beijou-lhe a mão.

— Você prometeu dar um fim de tarde a êste seu pária.

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

— Êle é tão rico assim?

Raquel teve um sorriso lento.

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

Êle apertou os olhos mortiços. A pequenina rêde de rugas voltou a se estender em tôrno dos seus olhos e por um breve instante sua fisionomia, luminosa e lisa, ficou velada e envelhecida. Mas logo o sorriso singularmente cândido espalhou-se pelo seu rosto. E as rugazinhas sumiram.

— Eu também te levei um dia para passear de barco.

Ela riu. E recostou a cabeça no ombro do homem.

— Ah! Ricardo, você é um tipo mesmo esquisito. Mas apesar de tudó, tenho às vêzes saudade daquele tempo. Que ano louco, minha Nossa Senhora!

Palavra que até hoje não sei como agüentei tanto, imagine, um ano.

— É que você tinha acabado de ler **A Dama das Camélias**, ficou assim tôda doente, tôda sentimental. . . E agora? Que romance você está lendo agora, hem?

— Nenhum — respondeu ela franzindo os lábios num sorriso frio. Acendeu um cigarro, detendo-se para ler a inscrição de uma laje despedaçada: — “À minha querida espôsa, eternas saudades” — leu em voz baixa. Fêz um muxôxo. — Pois sim. Essa eternidade durou pouco.

Êle olhou em redor. E apanhando um pedregulho, atirou-o num canteiro ressecado.

— Mas o que me encanta neste lugar é justamente êsse abandono na morte. Não se encontra a menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos. Veja aqui — disse apontando uma sepultura em cuja laje havia uma larga fenda dentro da qual brotava a erva daninha — o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as fôlhas. . . Esta a morte perfeita: não deixar lembranças, não deixar saudades, não deixar nem sequer o nome. Nem isso.

Ela bocejou, aconchegando-se mais a êle.

— Está bem, está bem, mas vamos embora que já me diverti muito. Há tempos que não me divirto tanto. Só mesmo um tipo como você podia me proporcionar uma tarde tão divertida.

— Mais alguns passos só. . .

— Mas êste cemitério não acaba mais, já andamos. . . — Olhou para trás: — Nunca andei tanto, Ricardo! Vou ficar exausta.

— A boa vida está te deixando preguiçosa, hem?
— zombou êle impelindo-a para a frente. — Dobrando esta alamêda fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr do sol. — E noutro tom, tomando-a pela cintura: — Sabe, Raquel, andei muitas vêzes por aqui de mãos dadas com minha prima. Tínhamos então doze anos. Todos os domingos minha mãe vinha trazer flôres para nossa capelinha onde já estava enterrado meu pai. Eu e minha priminha vínhamos com ela. E enquanto ela se entretinha com a limpeza do altar, ficávamos os dois andando por aqui, de mãos dadas, lendo uma por uma tôdas essas inscrições. Agora as duas estão mortas.

— Sua prima também?

— Também. Morreu quando completou quinze anos. Não era pròpriamente bonita, mas tinha olhos extraordinariamente belos... — Fêz uma pausa. — Eram parecidos com os seus. Parecidíssimos. No primeiro dia que te vi, lembrei-me de Maria Emília. Penso agora que tôda sua beleza residia apenas nos olhos.

— Vocês se amavam?

— Ela me amou. Foi a única criatura, mas a única que... — Calou-se, emocionado. E fêz um gesto evasivo. — Enfim, não tem importância.

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

— Eu gostei de você, Ricardo.

— E eu te amei. E te amo ainda.

O silêncio foi interrompido pelo grito áspero de um pássaro que rompeu de trás de um cipreste. Ela teve um ligeiro arrepio.

— Esfriou. Vamos embora.

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

Pararam diante de uma capelinha carcomida, coberta de alto a baixo por uma trepadeira agreste que a envolvia num furioso abraço de cipós e fôlhas. Ele abriu de par em par a estreita porta enegrecida.

A luz invadiu um cubículo de paredes esverdeadas e úmidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, estava armado um altar meio dismantelado, coberto por uma toalha que adquirira a indefinível côr do tempo. Sôbre o altar, dois vasos de opalina de um azul desbotado ladeavam um tôsko crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, e que se agitavam de leve ao sôpro da brisa como farrapos de um véu: era como se alguém tivesse colocado um imponderável manto sôbre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, havia uma portinhola de ferro que dava acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba.

Ela entrou na ponta dos pés, encolhida como se receasse roçar naqueles restos da capelinha em ruínas.

— Tudo tão abandonado! Nunca mais você estêve aqui? — perguntou em voz baixa.

Ele tocou na face da imagem coberta por uma poeira idosa. Teve um sorriso melancólico:

— Eu sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, e flôres nos vasos, e velas, sinais inequívocos da minha dedicação. Mas já disse que o que mais amo neste cemitério é precisamente esta desolação,

êste abandono. As amarras com o outro mundo foram realmente cortadas e a morte isolou-se, total. Absoluta.

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

— E lá embaixo?

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

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

— Tôdas essas gavetas estão cheias?

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

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

— Vamos, Ricardo, vamos.

Êle lançou-lhe um breve olhar. Na penumbra, seus dentes luziam num sorriso malicioso.

— Você está com medo.

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

Êle não respondeu. Adiantara-se até um dos gavetões na parede oposta e acendeu um fósforo.

Inclinou-se para o medalhão oval, frouxamente iluminado:

— A priminha. Lembro-me até do dia em que tirou êste retrato. Foi umas duas semanas antes de morrer... Prendeu os cabelos com um laço de fita azul e veio se exhibir, radiante, “estou bonita? estou bonita?...” — Agora êle parecia falar consigo mesmo, grave e docemente. — Não, não é que fôsse bonita, mas os olhos... Venha vê-la, Raquel, é extraordinário como êsse olhar lembra o seu.

Ela desceu a escada na ponta dos pés.

— Que frio faz aqui! E que escuro, não vejo quase nada...

Acendendo outro fósforo, êle ofereceu-o à companheira.

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

— Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma môça... — E antes da chama se extinguir, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente: — Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... — A chama apagou-se. Deixou então cair o palito e ficou um instante imóvel, pensativa. — Mas esta não podia ter sido sua namorada! Morreu há mais de cem anos! Seu menti...

Um baque metálico e sêco decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Ergueu o olhar perplexo para a escada. No tôpo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Êle tinha seu habitual sorriso meio inocente, meio malicioso.

— Isto nunca foi o jazigo da sua família, seu mentiroso! Que brincadeira mais bôba! — exclamou ela subindo rapidamente a escada. — Que brincadeira mais bôba!

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

— Ricardo! Abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! — ordenou encolerizada, torcendo o trinco. — Detesto esta espécie de brincadeira, você sabe disso!

— Uma réstia de sol entrará pela frincha da porta, há uma frincha na porta. . . — murmurou êle segurando delicadamente a argola da chave. — Depois se apagará devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr do sol mais belo do mundo.

Ela sacudia a portinhola.

— Ricardo, chega! Chega, está ouvindo? Chega! Abre imediatamente, imediatamente! — Baixou de repente o tom de voz, ensaiou um sorriso forçado. — Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir, abre, vamos. . .

Êle já não sorria. Estava sério, os maxilares contraídos, os olhos apertados. Em redor dêles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.

— Boa noite, Raquel.

— 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. — 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 fôlha 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 êle 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 côm de cal.

— Não... não... — murmurou dèbilmente, amolecendo o corpo num desfalecimento.

Voltado sempre para ela, êle chegara até à porta. Abriu os braços. E foi puxando as duas fôlhas escancaradas.

— Boa noite, meu anjo.

Os lábios dela se pregavam obstinados um ao outro, como se entre êles houvesse cola. Os olhos, redondos e secos, rodavam pesadamente nas órbitas, com uma expressão embrutecida.

— Não...

Êle fechou a porta da capela. Um grito medonho, inumano, rasgou então o silêncio. O cemitério inteiro pareceu despertar.

— NÃO!

Guardando a chave no bôlso, êle retomou o caminho percorrido. No breve silêncio que se fêz, pôde ouvir o som dos pedregulhos se entrechocando como dentes sob a sola dos seus sapatos. E um novo grito,

mais doloroso e mais agudo, pareceu romper das profundezas da terra:

— RICAAAARDO!...

Durante algum tempo êle ainda ouviu os gritos que repentinamente se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, à medida que se afastava, os uivos foram ficando mais remotos. Cada vez vez mais remotos.

Assim que atingiu o portão do cemitério, êle lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda.

tos mas dentre esses machos e fêmeas, quais deles serão ao menos limpos? Dê um passo em frente aquele que conseguir escapar da agressividade num mundo onde a marca (principal) é a da violência. Pois é, as crianças. Não tive melhor impressão dos adultos, pelo menos dos habitantes dessa casa. Tirante o Professor (bom e bobo) pude ver (por dentro) a sedutora Hortênsia que desde o começo desconfiou de mim, Não parece um anão filosofante? Prefiro os anões inocentes, ela disse. Então a Marieta riu com seu hipócrita lábio leporino, É um anão de gesso, Professor? Não dá sorte, resmungou. Ele não respondeu, tinha o cachimbo no canto da boca e estava ocupado em me instalar mais confortavelmente entre os tufo de samambaia e próximo da cadeira onde vinha se sentar para tocar o seu violoncelo. Pois é, os adultos. A saltitante Hortênsia matou (devagar) o Professor com doses (mínimas) de arsênico dissolvido no chá-mate. Não era melhor a chantagista Marieta que vestia as roupas da patroa quando ela viajava e dava beijos estalados no focinho do Miguel para depois aplicar-lhe os maiores pontapés quando não via ninguém por perto. Falei em Miguel, um vira-lata que Hortênsia achou na rua quando voltava do encontro com o amante, ela ficava generosa depois desses encontros, recolheu o Miguel com suas pulgas e numa outra noite recolheu o gato no qual botou o nome de Adolfo. Esse sempre foi sagaz como a própria dona mas ainda assim eu o preferia ao Miguel que era superficial, confiado, na primeira vez em que me viu levantou a perna e mijou na minha bota.

Fui feito de uma pedra bastante resistente mas há um limite, meu nariz está carcomido e carcomidas as pontas destes dedos que seguram o meu pequeno cachimbo. E me pergunto agora, se eu fosse um anão de carne e osso não estaria (nesta altura) com estas mesmas gretas? Nem são gretas mas furos enegrecidos como os furos dos carunchos, a erosão. Tanto tempo exposto aos ventos, às chuvas. E o sol. Tudo somado, nesta minha vida onde não há vida (normal) o que me restou foi apenas isto, juntar as lembranças do

que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. Presenciei, assisti como testemunha impassível (na aparência) o que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos com gentes. Com bichos. Mas tudo já acabou, as pessoas, os bichos, desapareceram todos. Fiquei só dentro de um caramanchão em meio a um jardim abandonado. Pela porta (porta?) deste caramanchão em ruínas vejo a casa que está sendo demolida, resta pouco dessa antiga casa. Quando ainda estava inteira havia em torno uma espécie de auréola, não eram as pessoas mas era a casa que tinha essa auréola mais intensa nas tardes de céu azul. E em certas noites claras, quando em redor dela se formava aquele mesmo halo luminoso que há em redor da lua. Agora há apenas névoa. Pó. A morte lenta (e opaca) da casa esventrada vai se arrastando demais, os dois operários demolidores são vagarosos (preguiçosos) e estão sempre deixando de lado as picaretas para um jogo de cartas com uma cerveja debaixo do teto que ainda resta. Falei na auréola da casa. Esse suave halo também surpreendi (às vezes) em redor da cabeça do Professor mas isso foi nos primeiros tempos, quando ele ainda tinha forças para vir compor no seu violoncelo, ele compunha aqui ao meu lado. Mas assim que a distraída Hortênsia (fazia a distraída) começou a executar seu plano para herdar esta casa (e outras), assim que começou a esquecer (era esquecida) as tais pequenas doses de veneno na caneca do chá-mate, a carne já envelhecida (setenta anos) do Professor começou a ficar mais triste. E o halo foi se apagando até desaparecer completamente. O Professor, Hortênsia e Marieta. O Professor tocava seu violoncelo e sonhava até que interrompeu (ou continuou?) o sonho debaixo da terra. Hortênsia, a (falsa) distraída podia ter ido embora simplesmente com seu amante corretor de imóveis mas, e a herança? Na última vez em que apareceu aqui no caramanchão teve um olhar pensativo para o violoncelo lá no canto. Voltou o olhar para mim e disse como se eu tivesse lhe pedido satisfações, Depois eu volto para levar. Não voltou. Saiu com seu passinho curto e o seu espelho e o

seu gozo. Depois de tão longa temporada com um músico velho, só um corretor tão jovem quanto voraz, foram cúmplices no crime. Será que o tempo (o remorso) vai um dia corroer as delicadas entranhas de Hortênsia como corroeu a minha cara? Fico às vezes me perguntando por que a Marieta me irritava ainda mais do que a própria assassina que pelo menos sabia o que queria e fez (bem) o que planejou. Mas a Marieta-Alcoviteira era uma estúpida, chantageou (mal) a patroa e só não foi além porque mediu a força da outra e teve medo, recuou. Habilmente, Hortênsia se desfez dela, mandou-a cozinhar em outra freguesia até o dia em que ela mesma for cozinhada no fogo do inferno. Os bichos? Adolfo, o gato, assim que desconfiou que as coisas por aqui não andavam brilhantes, fez sua valise e tomou rumo ignorado, sempre foi misterioso. Continua em algum lugar com o seu mistério. Miguel, o cachorro, era superficial mas esperto, quando viu o navio afundando, saiu correndo e foi se aboletar com os móveis no caminhão da mudança e de lá ninguém conseguiu tirá-lo, o que fez a Marieta perder o fôlego de tanto rir quando avisou à patroa que o Miguel já tinha ido na frente esperar por ela na nova casa. O triunfo da impunidade.

Debandaram todos. Eu fiquei. Eu e o violoncelo esquecido e apodrecendo lá no canto. A madeira do caramanchão também apodreceu debaixo das trepadeiras ressequidas, um dia os homens da demolição entraram aqui para fazer suas avaliações. Olharam o violoncelo, bateram com os nós dos dedos na madeira, Será que isso vai render alguma grana?, o mais velho perguntou. O outro fez uma careta, Apanhou muita chuva, não serve nem para o fogo, disse e botou a mão no meu ombro. E este anão rachado? Deixa este por minha conta que eu acabo com ele. Saíram e ficou o silêncio murmurando no jardim. Uma aranha cinzenta desceu e foi tecer sua teia entre as grossas cordas do violoncelo mas as cordas já estavam fracas e como se a teia pesasse, foram estourando aos poucos, toim. Toim. Então a aranha abandonou a casa musical, deve

estar por aí com os insetos e outros bichinhos que continuam fazendo (e desfazendo) os seus negócios. Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. Meu peito (rachado) continua oco. A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. Fiquei como um homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que o homem pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram. Até ser removido. Ou destruído, o que vai acontecer logo, os demolidores estão chegando à última parede da casa. Logo eles virão com as picaretas nesta direção, já disse que o mais jovem (e mais forte) me escolheu. E até que esses operários sabem fingir eficiência, a pressa porque apressado mesmo é o corretor-amante, ontem ele andou por aqui. Deu suas ordens com a maior ênfase, está impaciente, o terreno é grande e está localizado num bairro elegante, quer fazer logo o negócio. Quando foi embora no seu belo carro, fiquei olhando o jardim com sua folhagem desgrenhada enfrentando bravamente o capim furioso. Um jardim selvagem mas fácil de abater, trabalho vai dar a figueira brava com suas raízes agarradas à terra, se descabela às vezes quando fica em pânico. Mas antes será a vez deste caramanchão e eu aqui dentro. Meu avô também era meio arrogante, me disse o Professor certa noite. E riu seu riso breve, nesse tempo ainda ria. É com arrogância que agora espero a morte? Não tenho medo, não tenho o menor medo e essa é outra diferença importante entre um anão de pedra e um homem, a carne é que sofre o temor e tremor mas meu corpo é insensível, sensível é esta habitante que se chama alma. Falei em alma, seria ela um simples feixe de memórias? Memórias desordenadas, obscuras. Tudo assim esfumado como um sonho entremeado de fantasmas, seria isso? Não sei, sei apenas que

esta alma vai continuar não mais neste corpo rachado mas em algum outro corpo que Deus vai me destinar, Ele sabe. E agora me lembro da noite em que este peito rachou feito uma casca de ovo: Hortênsia entrou aqui trazendo um pratinho de biscoitos e a caneca fumegante de chá-mate. Deixou a bandeja na mesinha e fez um ligeiro afago na cabeça do Professor que estava abraçado ao violoncelo mas com as mãos descansando frouxas sobre as cordas. Ela voltou para mim o olhar buliçoso, E como vai o anão filosofante? Um dia vou tapar os seus ouvidos com duas bolinhas de algodão, ela disse rindo. E levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! Foi quando meu peito pareceu intumescido, inchado, era tamanha a minha fúria e asco, quis saltar e jogar longe aquela caneca, Não beba isso! O que eu teria lhe transmitido nesse instante para que ela tivesse aquela reação estranha? Ficou de costas, afastou-se. Ele pegou a caneca, soprou a fumaça e tomou um largo gole como um viciado em veneno. Teve um sorriso descorado quando me indicou com a mão que segurava a caneca, Deixa o Kobold com seus ouvidos, preciso de um ouvinte assim severo. Fechei os olhos (olhos?) para não vê-lo beber o resto do chá. Vou jogar no clube, ela avisou ao sair toda saltitante, andava às vezes feito um passarinho. Ah, não vá deixar de tomar sua sopa, já avisei a Marieta. Ficamos sós. Então eu tive ímpetos de agarrá-lo, sacudi-lo até fazê-lo vomitar o chá, Seu idiota! Ela está te matando, te matando! Minha indignação foi tão violenta que senti nessa hora que alguma coisa em mim estava se rompendo, foi excessivo o esforço que fiz para me movimentar. Ele continuou imóvel, pensando, a cara assombrada. Depois levantou-se com dificuldade, chegou a se apoiar no violoncelo que quase tombou num gemido, Blom!... Vai chover, Kobold, avisou baixinho. Quando o vi afastar-se cambaleando em direção à casa eu tive a certeza de que não ia vê-lo mais. A chuva se anunciou num raio que varou o teto do caramanchão. Fui atingido ou foi aquela coisa que se armou no meu peito e acabou por golpear a pedra? Não sei, mas sei que foi nessa

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

Kobold. Pois Kobold foi o nome que o Professor me deu, ele estava num antiquário quando me descobriu de repente no fundo penumbroso de uma das salas. Achou graça em mim (nesse tempo ainda ria) e disse ao vendedor que eu era muito parecido com seu avô chamado Kobold, o avô tinha o mesmo nariz de batatinha, a pele toda enrugada e esse jeito pretensioso de juiz que julga mas não admite ser julgado. Inclinou-se para me examinar e pareceu agradavelmente surpreendido, Esse anão tem um furinho lá dentro do ouvido como as imagens dos deuses chineses para ouvir melhor as preces. Não vai ouvir preces mas o meu violoncelo, ele avisou ao me instalar no chão arenoso do caramanchão, entre dois tufos de samambaia. Sua música era boa? Era ruim? Não sei e nem ele ficou sabendo, esse meu dono era tão fraco que não teve nem forças para cumprir sua vocação, não tomava notas ou então rabiscava desordenadamente as composições em folhas que acabava perdendo e a Marieta jogava no lixo. Tocava o violoncelo horas seguidas (blom, blom, blom) refugiado ali no verde do caramanchão fechado pelas trepadeiras e nesses momentos parecia (vagamente) feliz. E agora me lembro, quando um sabiá veio cantar na figueira, ele se encantou e acabaram ambos fazendo um dueto, o sabiá soltava seus gorjeios agudos e o violoncelo respondia com sons tão graves que pareciam vir das profundezas da terra. Me lembro ainda que ele lamentou um dia, Que pena, o sabiá foi embora. Numa tarde em que Hortênsia chegou com a manta para cobrir-lhe os pés (fazia frio), surpreendeu-o falando sozinho e fingiu zangar-se, Não quero que fale sozinho, querido, isso é coisa de velho! Ele suspirou, Mas eu sou velho. E defendeu-se em seguida, Não estou falando

sozinho, estou falando com o Kobold. Mas isso já faz muito tempo, ela era amante do banqueiro com quem ia para a Europa, acho que não pensava (ainda) em assassinar o Professor. Nessa época ele estava de cama com bronquite e era aqui no caramanchão que ela vinha telefonar para o amante. Trazia o pequeno telefone dentro da sacola de lona vermelha e ficava fazendo suas ligações secretas. Quando não conseguia comunicar-se com ele (era casado) mandava a Marieta levar-lhe os bilhetes. Aqui ela teve a notícia da morte do banqueiro e pela palidez que vi em sua face (sempre corada) pude bem imaginar o quanto ele era rico. Vieram em seguida os outros amantes, demorou um certo tempo para conhecer o corretor que acabou seu cúmplice. Pelas conversas (em código) que chegavam (às vezes) ao auge da discussão, deu bem para perceber que ele queria recuar, deve ter tido medo. Mas quando esse tipo de mulher mete uma coisa na cabeça, vai mesmo até o fim. A diferença foi que dessa vez a mensageira Marieta (que já devia estar chantageando) ficou completamente de fora.

Amanheceu. Ontem, os homens derrubaram o último muro e hoje será a vez do caramanchão, ouvi os dois combinando, a figueira vai ficar para depois. Deixa o anão comigo, o mais jovem lembrou e fez um gesto obscuro. Tenho pouco tempo. Sei que esta essência (alma?) que me habitou tantos anos não vai agora se esfarelar como a pedra, sei que vou continuar, mas onde? Reconheço que sou mal-humorado, intolerante, não devo ter sido um bom parceiro nem de mim mesmo nem dos outros, não me amei e nem amei o próximo. Mas convivendo com esse próximo eu poderia ser diferente? Tanta ambição, tanta vaidade. Tanta mentira. O Professor era delicado, manso de coração mas não era irritante com a sua mornidão? A bondade sem a coragem, sem a energia, ele nem dava pena, dava até raiva. Dos outros, desses não quero nem falar, tenho pouco tempo, confesso que não fui mesmo compassivo e assim ainda ousou sonhar com uma outra vida porque sempre

sonhei (e ainda sonho) com Deus. Então peço isto, queria servi-lo na ativa, quero lutar com o amor que sou capaz de ter e não tive, queria ser um guerreiro, não um discípulo-espectador mas um discípulo-guerreiro, me pergunto até hoje como aqueles lá permitiram a crucificação de Jesus Cristo. Eu sei do seu desencanto diante deste mundo que ficou ruim demais e ainda assim estou pedindo, quero lutar, me dê um corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado. Na hora do julgamento do Cristo eu queria tanto entrar ali na forma de uma serpente e picar Pôncio Pilatos no calcanhar!

As vozes dos demolidores estão mais nítidas, um deles parou para arregaçar as mangas da camisa, vai acender um cigarro. Baixo o olhar e vejo um escorpião que saiu debaixo da pedra e se aproximou até parar interrogativo diante do bico da minha bota. Sei que é o último bicho que vejo, nenhum medo nem dele nem da morte mas agora é diferente, estou ansioso, ansioso, ah! se pudesse compreendê-lo, mas escorpião não precisa de compreensão, precisa de amor. Tem a cor da palha seca e a cauda erguida, está com a cauda em gomos sempre erguida no alto e em posição de dardo, o veneno na ponta aguda, é um lutador pronto para se defender. Ou atacar. Avançou mais e as pinças dianteiras que sondam e informam – as pinças se imobilizaram endurecidas no ar. A cauda (rabo) erguida e pronta para o combate se ele pressentir que minha bota vai avançar. Aí está o taciturno habitante das cavidades. Das sombras. E me lembro de repente, vi certa tarde um casal (macho e fêmea) passeando de mãos dadas, é possível? mas vi o casal sair de mãos dadas sob o sol que se escondia, também eles se escondendo.

Os homens estão parados na entrada do caramanchão e combinam um jogo para mais tarde, o mais velho parece satisfeito, o trabalho está praticamente terminado. O escorpião já fugiu com seu dardo aceso, as pinças altas no alerta, escondeu-se. A tática. Um ser odiado odiado odiado e que resiste porque os deuses o inçreveram no Zodíaco, lá está o Signo do Escorpião o Scorpio e

se Deus me der essa mínima forma eu aceito, quero a ilusão da esperança, quero a ilusão do sonho em qualquer tempo espaço e o demolidor jovem está aqui junto de mim. Pai nosso que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas e o braço do homem se levanta e fecho os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu / bro