

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

**MARIA JOSÉ AMARAL VIANA**

**OS (DES)ENREDOS DO AMOR: A NARRATIVA DO FRACASSO AMOROSO EM  
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**BELÉM-PARÁ**

**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

**MARIA JOSÉ AMARAL VIANA**

**OS (DES)ENREDOS DO AMOR: A NARRATIVA DO FRACASSO AMOROSO EM  
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**BELÉM-PARÁ**

**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

**MARIA JOSÉ AMARAL VIANA**

**OS (DES)ENREDOS DO AMOR: A NARRATIVA DO FRACASSO AMOROSO EM  
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Leitura e Recepção da Literatura no Brasil.

Professora orientadora: Dra. Marlí Tereza Furtado.

**BELÉM-PARÁ**

**2010**

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

MARIA JOSÉ AMARAL VIANA

OS (DES)ENREDOS DO AMOR: A NARRATIVA DO FRACASSO AMOROSO EM  
CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras e Comunicação, Área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Aprovado em 29/11/2010.

### **BANCA EXAMINADORA**

Professor (a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho

Universidade Federal do Ceará

Professor (a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Germana Maria Araújo Sales

Universidade Federal do Pará

Professor (a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Valéria Augusti (Suplente)

Universidade Federal do Pará

Professor (a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Marlí Tereza Furtado (Orientadora)

Universidade Federal do Pará

## AGRADECIMENTOS

A DEUS, pela vida, saúde, bênçãos, força e coragem para enfrentar os desenredos da trama da existência.

A meu pai, minha mãe e meus irmãos que sempre acreditaram em minha capacidade de vencer os desafios da vida.

A meu filho Diego, que suportou uma certa ausência/presença da mãe e precisou dividir minha companhia com Lygia Fagundes Telles.

À minha orientadora, Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado, que aceitou trilhar comigo os (des)enredos do amor.

A todos os professores do Mestrado, em especial ao Prof. Silvio Holanda, pelos conhecimentos compartilhados.

A meus colegas de mestrado, em especial Dayse Barbosa e Juliana Medina que foram amigas, orientadoras e incentivadoras no árduo processo de construção desta dissertação.

À Secretaria Estadual de Educação pela bolsa e licença para estudo concedidas.

*Não sei teorizar, me embrulho inteira. Faço um esforço, fico fria e me aventuro em busca de descobertas, chego ao requinte dos detalhes, me encorajo e avanço por entre signos e símbolos do processo criador. Mas de repente, a névoa. O indevassável. O que era claro fica escuro, me perco. Insisto. A nebulosa pode se iluminar e tenho revelações. Na tentativa de desembrulhar personagens, me desembrulho e me deslumbro. Para me obumbrar de novo no emaranhado dos fios. Então a invenção vira verdade na viragem-voragem de ofício e vida.*

(LYGIA FAGUNDES TELLES)

## RESUMO

O presente estudo parte do pressuposto de que os contos de temática amorosa de Lygia Fagundes Telles podem ser lidos como narrativas do fracasso amoroso. De forma poética e vibrante, as narrativas curtas da escritora apresentam a busca amorosa e o seu malogro e delineam um painel das angústias, tensões e frustrações do homem, que provém da experiência de viver e relacionar-se afetivamente com o outro. Para desenvolver essa hipótese foram analisados oito contos, que foram divididos em quatro percursos: amor-incomunicabilidade-solidão, amor-estranhamento-fragmentação, amor-egoísmo-culpa, amor-degradação-morte. Em nossa leitura, estes percursos traçam e trançam os (des)caminhos ou (des)enredos dos relacionamentos amorosos nos contos lygianos e possibilitaram analisar os valores sociais, ideológicos, filosóficos e psíquicos investidos e/ou virtualizados na tessitura narrativa, a fim de examinar e interrogar as representações de amor (des)construídas no universo ficcional da escritora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto. Amor. Solidão. Desamparo. Fragmentação. Morte.

## ABSTRACT

This study assumes that the love-themed tales from Lygia Fagundes Telles can be read as narratives of love failure. In a poetic and vibrant way, the writer's short stories present the search for love and its failure, as well as delineate man's anxieties, tensions and frustrations, which come from the experience of living and relating their feelings to other people. To develop this hypothesis, eight tales were analyzed, being divided into four tracks: love-incommunicability-loneliness, love-estrangement-fragmentation, love-selfishness-blame, love-degradation-death. In our reading, these tracks delineate and interlace the (mis)direction or (un)plots of romantic relationships in Lygia's tales and make it possible to analyze the social, ideological, philosophical and psychological values invested and/or virtualized in the narrative fabric, in order to examine and question the representations of love (des)constructed in the fictional universe of the writer.

**KEY WORDS:** Tale. Love. Solitude. Helplessness. Fragmentation. Death.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 MEMÓRIA E INVENÇÃO DE UMA GRANDE DAMA</b> .....	<b>17</b>
1.1 FILIAÇÃO ESTÉTICA.....	19
1.2 RECEPÇÃO CRÍTICA .....	22
1.3 OS GRÃOS DA INVENÇÃO .....	27
1.4 A PRODUÇÃO CONTÍSTICA.....	29
1.4.1 A Tessitura Narrativa .....	31
<b>2 (DES)ENREDOS DO AMOR: NARRATIVAS DO FRACASSO AMOROSO</b> .....	<b>38</b>
2.1 AMOR-INCOMUNICABILIDADE-SOLIDÃO.....	41
2.1.1 Eu Era Mudo e Só .....	42
2.1.2 A Chave .....	47
2.2 AMOR-ESTRANHAMENTO-FRAGMENTAÇÃO .....	52
2.2.1 Uma História de Amor .....	53
2.2.2 Apenas Um Saxofone.....	60
2.3 AMOR-EGOÍSMO-CULPA .....	67
2.3.1 A Sauna.....	68
2.3.2 Helga .....	75
2.4 AMOR-DEGRADAÇÃO-MORTE .....	81
2.4.1 Os Objetos .....	83
2.4.2 Lua Crescente em Amsterdã.....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>93</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

O tema do amor, da paixão e das relações afetivo-sexuais está presente nas rodas de conversa, nas escolas, nos consultórios, nos livros, na mídia, nas novelas, nos filmes, a reigião, na literatura e na arte de um modo geral. É entendido, pensado, analisado e estudado como um elemento fulcral da vida, um sentimento natural, intrínseco à experiência humana, portanto, universal<sup>1</sup>.

É importante sublinhar o fato de que se cristalizou na mentalidade ocidental a concepção do amor romântico. Este surge como uma experiência profunda, sublime e arrebatadora, que dá sentido à própria existência, levando os sujeitos a ter uma sensação de extrema felicidade, completude, êxtase<sup>2</sup>. Há, nessa representação, uma idealização e supervalorização não só do próprio sentimento amoroso, mas também da pessoa que ama e do ser amado. Assim, o discurso amoroso romântico enfatiza a completude e a união, num movimento que requer inicialmente o mergulho na própria interioridade para depois efetivar o encontro com o outro, entretecendo descida e ascensão, reclusão e abertura.

As reflexões sobre o amor remontam de longa data, passando pela Grécia Antiga<sup>3</sup>, principalmente pelo *Banquete* de Platão, fonte do mito amoroso no Ocidente, e prosseguem até os dias atuais. No liame de dicotomias construídas ao longo da história, o amor nasce, cresce e morre na subjetividade de um eu, por isso ele está ligado à abstração de sentimentos. Desta forma, as relações amorosas integram o campo do imaginário, das fantasias, do desejo, das idealizações. Coloca em cena uma subjetividade e uma alteridade. Não obstante, as contínuas e significativas transformações sociais, políticas e econômica têm

---

<sup>1</sup> Apesar de o amor ser visto como um sentimento natural, espontâneo e universal, estudos apontam sua condição histórica, portanto, uma construção social. Deste modo, o amor e seus significados são definidos de forma diferenciada em função do período histórico, da temporalidade e das especificidades culturais subjacentes à sua concepção. Citam-se os estudos de Denis de Rougemont (*História do Amor no Ocidente*, publicado originalmente em 1939 e revisado em 1956), Anthony Giddens (*A Transformação da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo*, 1993), Jurandir Freire Costa (*Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*, 1998), e Mary Del Priore (*História do amor no Brasil*, 1988).

<sup>2</sup> Jurandir Freire Costa em seu livro *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico* (1988, p.12) afirma que vivemos em uma sociedade que nos incita a pensar que “sem amor estamos amputados de nossa melhor parte. (...) Nada substitui a felicidade erótica, nada traz o alento do amor-paixão romântico correspondido”. Essa mítica do amor romântico é alimentada pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e de bens e serviços.

<sup>3</sup> Lia Hama em um artigo intitulado “Todos dizem eu te amo”, publicado na revista *Aventura na História* (2009), da Ed. Abril, no qual faz um breve percurso histórico e antropológico do sentimento amoroso, informa: “Segundo o historiador americano Morton Hunt, autor de *A História Natural do Amor* (1963), foram os gregos que inventaram o amor, ou seja, são os criadores dessa palavra. ‘É claro que as pessoas já se amavam muito antes, mas os gregos que tinham uma explicação para tudo, foram os primeiros a criar uma palavra para isso’, afirma Hunt. Da Grécia, aliás, vem boa parte do dicionário amoroso que usamos até hoje: afrodisíaco, erotismo, hermafrodita, ninfomania e poligamia”.

causado grande impacto na vida dos indivíduos e nas suas relações intersubjetivas. O pressuposto defendido por renomados estudiosos internacionais e nacionais<sup>4</sup> é que os mecanismos da industrialização, da globalização, da ciência, da tecnologia, do consumo e da massificação despersonalizam os indivíduos, ofuscando as singularidades. Tais transformações propiciaram uma verdadeira crise de identidade, engendrando um sujeito fragmentado, contraditório, deslocado e descentrado<sup>5</sup>. Essa perda de identidade vivida pelo sujeito, essa fragilização das fronteiras subjetivas, da crise do sujeito, da fragmentação, comprometem as relações intersubjetivas. Há uma perda cada vez maior da dimensão do outro.

Desta forma, o mal-estar<sup>6</sup> na contemporaneidade parece regido pelo medo do homem em lançar-se, ir ao encontro do outro, porque nem sempre este o acolhe. O sujeito precisa do outro para se constituir e reconstituir permanentemente como tal, entretanto, na busca em estabelecer vínculos, não encontra o que procura, apenas reencontra profundas fontes de tensão, frustração e desencanto, aprofundando mais e mais seu individualismo, numa aventura de mergulho em si sem o outro, numa constante luta para amenizar seu desamparo.

E as vivências amorosas da contemporaneidade são caracterizadas por esse quadro de incerteza, descrença, fragilização, desconstrução<sup>7</sup>. O amor nesse contexto traduz-se como a impossibilidade da fusão romântica, do encontro com o outro que poderia suprir carências afetivas e psíquicas. Essa impossibilidade da concretude de amar, de estabelecer

---

<sup>4</sup> Citam-se Giddens, Lash, Debord, Lipovetsky, Bauman, Birman, Costa.

<sup>5</sup> O teórico cultural Stuart Hall em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2002) desenvolve a tese de que uma série de mudanças estruturais transformou as sociedades modernas no final do séc. XX, tendo como consequência a fragmentação das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, raça e nacionalidade, as quais, no passado, forneciam sólidas localizações aos indivíduos. Estas transformações abalaram as identidades pessoais, desestabilizando (ou fragmentando) a imagem de um sujeito integrado e coeso. Esta perda de um “sentido de si” estável operou um deslocamento ou descentramento do sujeito, tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo, constituindo-se, desta forma, uma “crise de identidade” para o sujeito.

<sup>6</sup> A expressão remete a uma importante obra de Freud, *O Mal-estar na civilização*, publicada em 1930, cuja tese principal é o antagonismo irremediável em que se debate o homem entre os imperativos dos instintos e as interdições morais impostas pela civilização, pela cultura. Sob a pressão desses fatores e diante da necessidade de estabilidade social que o processo civilizatório exige, o homem abre mão do princípio do prazer em prol do princípio de realidade, por meio do controle da vida instintiva, acreditando ser a forma de escapar da infelicidade e evitar o sofrimento. Segundo Freud, o homem civilizado abriu mão de uma parcela de possibilidade de felicidade por uma parcela de segurança. Daí o mal-estar na civilização e o desamparo originário do sujeito.

<sup>7</sup> No pensamento do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, autor de importantes obras como *O Mal-estar da pós-modernidade* (1998), *Modernidade líquida* (2001), *Amor líquido* (2004), a sociedade pós-moderna, marcada pelo capitalismo pós-industrial, consumo exacerbado, tecnologia excludente, movimento constante, volatilidade e efemeridade de sensações e afetos, constroem (e afetam) uma realidade ambivalente, na qual a fragmentação da identidade, a contínua sensação de incerteza, de insegurança, de medo e vazio, são alguns dos mal-estares a atormentar os homens pós-modernos. O impacto desses fenômenos nos relacionamentos afetivos engendra os chamados “amores líquidos”, caracterizados por vínculos frágeis, passageiros e calculistas.

vínculos profundos, significativos e duradouros desestabiliza o sujeito, fazendo-o experimentar um profundo sentimento de solidão, desamparo e vazio. Percebe-se um esfriamento das relações, um congelamento das emoções.

O contexto é mesmo paradoxal: em meio à sociedade globalizada, os homens sentem-se cada vez mais sós, abandonados, tendo de assumir a própria existência em sua concretude finita, passageira, contraditória. Esse quadro exige que o sujeito da contemporaneidade suporte a presença de uma desordem invasiva, provocada pelo estado de apatia, impotência e caos diante de uma realidade desinvestida de significações sensíveis e de parcerias intersubjetivas.

Desta maneira, em nossa análise, considera-se que na obra ficcional de Lygia Fagundes Telles, escritora conceituada no cenário da literatura brasileira, cujo nome está em voga desde a geração de 45, dona de uma produção ininterrupta há mais de meio século, abarcando romances, contos e crônicas, delineia-se essa problemática das relações humanas, sua ambivalência, seu esgarçamento, sua petrificação, através de situações-limite que retratam as contingências que marcam as subjetividades e as relações sociais. As indagações permanentes sobre o ser humano e seus vínculos afetivos manifestam-se em suas narrativas, suscitando questões inquietantes sobre o comportamento humano e a dimensão que estas assumem no contexto da contemporaneidade. O interesse da escritora pelas relações interpessoais e familiares faz-nos perceber que a fragilidade e a superficialidade dos vínculos pessoais resultam do egoísmo, do individualismo e da ambição, emblemas da atual sociedade. A experiência de viver e de relacionar-se com o outro e com o mundo apresenta-se como um desafio constante, uma via de mão dupla, apontando os descaminhos (ou desenredos) que envolvem a relação amorosa.

O presente trabalho parte do pressuposto que um número significativo de contos de temática amorosa de Telles pode ser lido como narrativa do fracasso amoroso. Para desenvolver essa hipótese foram selecionados oito contos que foram distribuídos em quatro séries ou percursos. Objetiva-se com esse recorte investigar e interrogar algumas (entre tantas) representações de amor (des)construídas no universo ficcional da escritora.

As questões norteadoras desta pesquisa são: Que tipos de vínculos amorosos verificam-se no corpus? As histórias de amor sempre se movimentam pela impossibilidade do encontro? Por que o amor redundando em fracasso nas tramas construídas? Como a escritora constrói seu discurso amoroso? O discurso amoroso das narrativas reflete dilemas sociais e existenciais do sujeito da contemporaneidade?

E as repostas a essas questões permitem-nos formular hipóteses interpretativas sobre a especificidade do discurso amoroso na escritura de Telles, sua linguagem, seu lirismo, sua imagética e também sobre sua maneira de ver, plasmar e interpretar a vida e a complexidade dos sentimentos humanos.

Como referencial teórico, utilizar-se-ão elementos da psicologia, da psicanálise, da sociologia e da filosofia existencialista. Nessa abordagem multidisciplinar na análise da construção do discurso amoroso em narrativas curtas de Telles, haverá incursões no pensamento de Freud, Lacan, Fromm, Bauman, Sartre; e de dois escritores, filósofos, críticos e ensaístas, Octávio Paz e Roland Barthes.

Esse diálogo que se pretende realizar entre esses campos do saber justifica-se pelo fato de a literatura ter como interrogação primeira o homem em essência e existência, já que “faz falar o homem na sua experiência integral, pois ele é seu fato observado e sua testemunha” (Régis, 2001, p. 202), acrescida de questionamentos estéticos, psicológicos, sociais, ideológicos e filosóficos. Desta forma, a literatura de ficção não é exclusivamente uma arte de contar histórias, mas de criar universos fictícios, mundos existenciáveis, paralelos e simétricos ao real, para desvendar-lhe sua estrutura, tessitura, contradições, além de oferecer material imprescindível à compreensão do psiquismo, da subjetividade e do comportamento humanos, revelando as possibilidades de existência ou de vida dos homens. E sem ofuscar a singularidade do texto literário, o referencial teórico acima aludido pode iluminar ainda mais suas potencialidades significativas, pois, ainda de acordo com Régis (1998, p. 87)

A literatura está indelevelmente ligada ao mistério da representação, esse quase-milagre que faz com que nos forjemos como sujeitos e possamos dialogar com os objetos de nosso conhecimento. Uma das tarefas mais importantes do escritor é não nos deixar esquecer que somos mudos sem essa relação de intermediação da linguagem entre nós e o mundo.

Portanto, a literatura, plural por excelência, pode estabelecer um diálogo com todos os outros discursos, do político ao filosófico, passando pelo psicanalítico e histórico, iluminando-os ou sendo por estes iluminada na arriscada aventura de representar e interpretar a dimensão recôndita do homem, suas dores mais íntimas, seus dilemas mais angustiantes, as facetas e os limites sombrios da vida.

Quando se afirmou que em nossa análise operou-se com conceitos ligados à psicologia e psicanálise, justifica-se a escolha deste suporte teórico pelo fato de que é na

efusão da prosa psicológica e introspectiva, refletindo sobre a condição humana, através de suas personagens, que a escritora paulista surge e se fixa no meio literário como uma escritora urbana. Sua fabulação, suas tramas, suas personagens revelam a densidade com que consegue explorar o psiquismo humano, o enigma do eu, da subjetividade, da consciência e do comportamento humano. “Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana”, afirma Régis (1998, p.89).

Com relação à filosofia existencialista, sublinha-se que a ficção de Telles apresenta uma incisiva visão de mundo existencialista, resultado de um momento histórico subsequente a duas guerras mundiais. Neste sentido, ela não é propriamente uma tributária das teses de certos filósofos e escritores existencialistas, mas uma escritora sensível a esse momento histórico, transfigurando na sua obra os anseios de ordem existencial das protagonistas, as quais buscam uma explicação para o seu fracasso, para o seu abandono, para a sua solidão ou para o seu desamparo, comunicando uma visão dramática e, muitas vezes, trágica da condição humana, tanto quanto os filósofos e escritores existencialistas.

Da abordagem sociológica, ressaltam-se os estudos centrados sobre as características de nossa contemporaneidade (ou pós-modernidade, ou modernidade tardia, como insistem alguns estudiosos já citados) como a época das incertezas, das fragmentações, das desconstruções, da troca de valores, do vazio, do niilismo, do imediatismo, do hedonismo, do individualismo, do narcisismo, do consumo de sensações, etc. enfim, uma época de significativas transformações que, apesar de todas as conquistas e inovações técnicas e científicas, alargaram e exasperaram os problemas humanos e as contradições latentes na sociedade. E os discursos amorosos dessa sociedade capitalista, globalizada, difundiram e sacralizaram estereótipos de amor, felicidade, desejo e prazer. Desta forma, para se entender a dinâmica das relações amorosas, torna-se necessário verificar como se configura o momento histórico-cultural e por quais mudanças ele tem passado e de que forma as tradicionais concepções se relacionam com as novas, produzindo subjetividades.

Não é intenção desta pesquisa ater-se ao desenvolvimento aprofundado dos conceitos psicanalíticos, filosóficos e sociológicos, em virtude de serem bastante complexos e abrangentes. Por sua vez, esses referenciais serão empregados criticamente visando apenas à ancoragem de outras interpretações, novas possibilidades de leitura para os contos analisados.

Sabe-se que não há teoria alguma que explique de modo totalizante o universo psicossocial humano, no entanto, a literatura com sua lente (de contato ou de aumento) pode

nos ajudar a lançar um outro olhar sobre o homem, descortinando a possibilidade de um novo sentido vir à luz e uma nova interpretação se construir pelo sulco imaginativo aberto pela escrita, pela ficção.

Nessa perspectiva, ler os textos lygianos à luz dos discursos da psicologia, da psicanálise, da filosofia e da sociologia representa descobrir a artista que conseguiu através de seu processo criativo lançar um olhar mais penetrante e consciencioso dos desafios e riscos que marcam a existência do homem.

Quanto à estrutura, a dissertação apresenta dois capítulos, além desta introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo está dividido em quatro seções e uma subseção, as quais têm por objetivo fazer um breve percurso da trajetória literária de Telles dentro da literatura brasileira, reconhecendo e fundamentando sua importância na moderna ficção nacional, destacar a fortuna crítica da escritora que subsidiou essa pesquisa; bem como identificar as especificidades de sua escritura: sua técnica de narração, sua linguagem, seu lirismo, sua imagética e a temática que se cristalizou no conjunto de sua obra. Destaca-se neste capítulo a seção 1.4. em que se analisa a conceituada produção contística da escritora no cenário da literatura brasileira, explicitando-se os temas recorrentes e a tessitura ficcional (foco narrativo, personagens, tempo, espaço), seu engendramento, entrelaçamento e complexificação, a fim de que se verifique como a trama vai se desenhando e construindo sua face, seu lado sinuoso e tentador.

No segundo capítulo, investigam-se os valores sociais, ideológicos, psíquicos e/ou passionais investidos ou virtualizados na tessitura dos contos de temática amorosa, a fim de se examinar e interrogar as representações de amor (des)construídas no universo ficcional da escritora. Este capítulo organiza-se em quatro seções, a saber:

A seção 2.1 consiste na verificação da série amor-incomunicabilidade-solidão, na qual se analisam os contos “Eu era mudo e só” e “A chave”, objetivando-se mostrar como a ruína da imagem do outro, a quebra de expectativas, as lacunas que promoveram a desunião, tornou a relação enigmática, estranha e mesmo hostil, conduzindo as personagens ao fechamento, ao isolamento.

A seção 2.2 traz em cena amor-estranhamento-fragmentação, em que se analisam os contos “Uma História de Amor” e “Apenas um Saxofone”, desenvolvendo-se a hipótese de como o suposto verdadeiro amor, sempre ansiado e desejado pelo homem, não o transforma, não lhe possibilita encontrar-se, completar-se; mas, paradoxalmente, torna-o

mais contraditório, fragilizado, confuso, inseguro, intensificando o caráter errático, fragmentado e volátil do sujeito.

A seção 2.3 verifica o percurso amor-egoísmo-culpa, em que se inscrevem as narrativas “A sauna” e “Helga”, e apresenta a argumentação que o amor se anula diante da ameaça de minar desejos egoístas, de restringir a individualidade do homem, sua ambição e as probabilidades de realização sócio-econômica.

A seção 2.4 discorre sobre o amor-degradação-morte, explicitados pelos contos “Os objetos” e “Lua crescente em Amsterdã”, que apresentam a relação amorosa marcada pela finitude, pelo imprevisível, pelo vazio, pelo abismo, pela morte.

Convém ressaltar que essa divisão em quatro séries ou percursos é puramente metodológica, visto que foi construída para possibilitar o procedimento analítico-descritivo. Os limites entre esses percursos são imprecisos, uma vez que se interpenetram, fundem-se e confundem-se a todo o momento, sendo possível que textos analisados dentro de uma série possam estar relacionados também a outra(s).

Em suma, este trabalho foi um exercício árduo de leituras, não somente de textos literários, mas de outros campos do saber, o que culminou num imenso desafio, proporcionando uma experiência relevante, pois tivemos que trilhar por caminhos pouco conhecidos, mas que resultou em significativo crescimento intelectual e numa melhor compreensão da obra de uma Grande Dama da Literatura Brasileira.

## 1 MEMÓRIA E INVENÇÃO DE UMA GRANDE DAMA

Não me agradam as biografias que em geral não são fiéis. Ora, que sei eu em profundidade de meu próximo? E de mim mesma? Será que já alcancei as minhas próprias cavernas? Há tantas máscaras, mas onde estão os retratos verdadeiros? Aristóteles dizia que a História conta o que aconteceu ao passo que a Poesia conta o que poderia ter acontecido. Diante da realidade prefiro a ficção. Escolho a poesia com a esperança de que no futuro ninguém se lembre de futucar a minha vida. Que fiquem com a obra.

(TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 21 dez. 2009)

Lygia Fagundes Telles nasceu na cidade de São Paulo a 19 de abril de 1923, quarta filha do casal Durval Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura. O pai exercia as funções de delegado e promotor público e, por causa desta situação de trabalho, a família morou em diversas cidades do interior de São Paulo. Na infância, do convívio com pajens que a mãe empregava, nasce o gosto por ouvir e contar histórias, geralmente de terror, mais tarde escritas em cadernos escolares e contadas em casa.

Forma-se em Direito e Educação Física na Universidade de São Paulo. Casa-se com Godofredo da Silva Telles Júnior, pai de seu único filho Godofredo Neto, nascido em 1952 e falecido em 2006. Em 1961, começa a trabalhar no Instituto de Previdência do Estado de S. Paulo como procuradora, aposentando-se em 1991. Em 1960, separa-se de Godofredo Telles e em 1963 passa a viver com o crítico de cinema e ensaísta Paulo Emílio Salles. Após o falecimento deste em 1977, Telles assume então a presidência da Cinemateca Brasileira que Paulo Emílio ajudara a fundar e a esta permanecerá ligada até meados dos anos 80.

É eleita para a Academia Paulista de Letras em 1982 e assume, em 1987, na Academia Brasileira de Letras, a cadeira nº16, vaga de Pedro Calmon, cujo patrono é Gregório de Matos.

O início de sua carreira literária ocorre em 1938, com apenas 15 anos de idade, quando lança o livro de contos *Porão e sobrado*, em uma edição paga pelo pai. A estréia oficial se dá com a publicação de *Praia Viva*, em 1944. Este volume contém dez contos, e ela o dedica a Cecília Meireles e a Monteiro Lobato. Entretanto, a escritora manifesta uma indisposição em relação a estas duas publicações, considera-os “livros mortos”, sem importância, “juvenilidades de um escritor” (TELLES, 1998, p.29).

Em 1949 publica sua terceira obra, com doze contos, *O Cacto vermelho*, a qual recebeu o prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras. Essa obra já apresenta “a marca estilística da força intimista da escritora” (LAMAS, 204, p.69).

Em 1954, é publicado seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, obra que a consagrou e, segundo a autora, representa “um divisor de águas dos livros vivos e dos outros” (TELLES, 2000, p.8) Assim, a obra de Telles alcança maturidade na década de 1950 e avança ao longo das décadas seguintes, numa trajetória literária que prima pela qualidade, inventividade e engenhosidade, consolidando-se como um dos expoentes da prosa urbana, intimista e introspectiva da literatura brasileira da segunda metade do séc. XX. Aos 87 anos, é chamada de a grande Dama da Literatura em atividade no Brasil.

A ficção da escritora paulista seduziu e fascina ainda muitos estudiosos e leitores, não só pela dimensão poética que imprimiu às suas inquietantes e envolventes narrativas, mas também pela densidade com que consegue projetar e perscrutar o âmago dos sentimentos e das experiências humanas. Em análise da obra da autora, Temístocles Linhares (1973, p.109) sublinha que sua ficção apresenta-se interessada em “ir à essência dos problemas e da própria vida, embora muitas vezes para apontar o que possa haver nela de execrável”.

Telles alcançou resultados notáveis nos três principais gêneros: o romance, o conto e o texto memorialístico. Sua produção literária é constituída pelas seguintes obras: romances: *Ciranda de Pedra* (1954); *Verão no Aquário* (1963); *As Meninas* (1973); *As Horas Nuas* (1989). Contos: *Praia Viva* (1944); *Cacto Vermelho* (1949); *Histórias de Desencontro* (1958); *Histórias Escolhidas* (1964); *O Jardim Selvagem* (1965); *Antes do Baile Verde* (1970); *Seminário dos Ratos* (1977); *Filhos Pródigos* (1978), que seria republicado com o título *A estrutura da Bolha de Sabão* (1991), *Mistérios* (1981), *A Noite escura e mais Eu* (1996), *Invenção e Memória* (2000)<sup>8</sup>.

Destacam-se também obras marcadas pelo registro autobiográfico e memorialístico, nas quais se encontram relatos breves em forma de diário, pequenas crônicas, historietas, depoimentos, fragmentos, reflexões, impressões: *A Disciplina do Amor* (1980); *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), *Conspiração de Nuvens* (2007). Nestas, a autora explora o espaço intermediário entre a experiência pessoal concreta e a imaginação, ressignificando o passado.

---

<sup>8</sup> Foram publicadas várias antologias organizadas por diversas editoras. As duas últimas seleções, *Meus Contos Preferidos* (2004) e *Meus Contos Esquecidos* (2005), publicadas pela Editora Rocco, foram organizadas pela própria autora.

Telles recebeu diversos prêmios literários, dentre os quais o do Instituto Nacional do Livro, em 1958; o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França, em 1970; o Guimarães Rosa, 1972; o Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, 1973; o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, 1980; e o Pedro Nava, de melhor livro do ano, 1989. Em 2005, a escritora foi prestigiada com o prêmio Camões, o maior da literatura de Língua Portuguesa, uma distinção que já foi entregue a João Cabral de Melo Neto, José Saramago e João Ubaldo Ribeiro, entre outros. Em dezembro de 2009, ela foi agraciada com o Troféu Juca Pato, Prêmio Intelectual do ano de 2008, promovida pela União Brasileira de Escritores com o apoio da Associação dos Antigos Alunos da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

No início de 2009, Telles entrou para uma nova casa editorial. Após a José Olympio, a Nova Fronteira e a Rocco, agora suas obras estão sendo reeditadas pela Companhia das Letras. O contrato prevê a edição de doze títulos. Em abril de 2009, foram reeditados três de seus melhores livros: *Antes do Baile Verde*, seleção de contos; *Invenção e Memória*; e o romance *As Meninas*. Essas obras apresentam um ensaio crítico especialmente escrito para cada uma delas, além de um resumo das críticas anteriores e com novas capas assinadas por Beatriz Milhazes. Em uma recente entrevista, a escritora disse estar com um projeto de escrever um novo romance, “antes de ir”, deseja “despedir-se”. Com a antiga editora, a Rocco, continuam *Conspiração de Nuvens* e as coletâneas *Meus Contos Preferidos* e *Meus Contos Esquecidos* cujos contratos não expiraram.

Seja no romance ou conto, Telles abriu seu caminho no mercado editorial brasileiro, tornando-se uma escritora com recepção garantida, sempre bem sucedida com seus livros, que atingem muitas edições. Suas obras foram traduzidas para o alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polonês, sueco. Também foram publicadas em Portugal<sup>9</sup>. Algumas obras foram adaptadas para o cinema, teatro e televisão.

---

<sup>9</sup> As obras publicadas em Portugal, pela Editora Livros do Brasil, são: *Antes do Baile Verde*, *A Disciplina do Amor*, *A Noite Escura e mais Eu*, *As Meninas*, *A Estrutura da Bolha de sabão*, *Histórias do Desencontro*, *Ciranda de Pedra*, *As Horas Nuas*.

## 1.1 FILIAÇÃO ESTÉTICA

Num país como este, de tanto atraso e miséria, considero a minha obra de natureza engajada. Através do enredo, vou tramando as minhas denúncias nos romances e nos contos. Mas sempre disfarçadamente, com uma certa névoa de sombra ou de mistério.

(TELLES. Lygia Fagundes. Entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 21 dez. 2009)

Telles, como já se frisou anteriormente, estreou como escritora em 1944 e, segundo Antonio Candido alcança maturidade literária com o romance *Ciranda de Pedra*. Seus coetâneos foram Clarice Lispector, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Osman Lins, Autran Dourado, Nélida Piñon, entre outros. Esse grupo é reconhecido como a geração do pós-guerra, cuja marca na opinião de José Paulo Paes (1998, p.72) é a “visada introspectiva”, com visível influência do existencialismo sartreano, movimento filosófico corolário de um momento histórico subsequente a duas guerras mundiais, o qual intensificou no homem o sentimento de esboroamento da vida e do mundo e a sensação de imobilidade, precariedade e impotência da condição humana.

Verifica-se que a força das interrogações do homem em suas relações com o mundo e com a sociedade adquiriu contundência nas décadas de 40 e 50, pois, segundo José Fernandes (1984, p.34).

Nas obras desses decênios, o homem se sente esmagado pelos absurdos do mundo, da vida e da sociedade. Os meandros do ser são perscrutados, o despautério do mundo e do sistema é fartamente apresentado aos olhos e visto com a crudez da realidade. O ser do homem é analisado em toda a sua extensão e com a profundidade que a época requer...

Este grupo de escritores, que não se distanciou de questões sociais (grande destaque na geração de 30), centrou seu foco nos dilemas experimentados pelo homem contemporâneo, procurando reconhecer certos traços do mal-estar que caracteriza o sujeito desse momento. A expressão das incertezas, dos temores, das contradições, das angústias do homem, marca a ficção deste grupo, sempre filtrada pela perspectiva psicológica, num mergulho na subjetividade das personagens, ultrapassando as determinações socioeconômicas, para refletir o influxo poético dos anseios de ordem existencial desses

sujeitos ficcionais. As narrativas são ambientadas nos grandes centros urbanos, cujas metamorfoses sociais obrigam as protagonistas a enfrentar continuamente o fantasma do medo, da insegurança, da solidão, da perda do significado humano diante da vida e do mundo.

Telles surge como ficcionista marcada por um cosmopolitismo da cidade de São Paulo<sup>10</sup>, traçando em seus romances e contos “o discurso visual da urbanidade (CADERNOS, 1998, p.7). A capital paulistana que emerge em muitos de seus escritos é a das décadas de 40 e 50, dos sobrados, das casas com espaçosos jardins, das ruas arborizadas, das praças, dos bosques, dos passeios a pé (LUCENA, 2008). A escritora consegue flagrar as sensibilidades, as delicadezas do passado e as alterações do espaço urbano que, ao sofrer uma reconfiguração imposta pela industrialização e desenfreado progresso, torna-se uma complexa teia em que embates sociais, econômicos, políticos, éticos e/ou morais engendram a luta pela sobrevivência, os conflitos existenciais e uma dolorosa sensação de perplexidade e impotência, advinda da fragilização das vivências subjetivas e da fragmentação do eu.

As narradoras são outro destaque na obra lygiana, as vozes femininas adquirem uma ressonância especial, ainda que enfoque todo e qualquer conflito nas relações com o outro, independente do gênero. Em várias narrativas, a escritora explora a psicologia feminina, construindo perfis de mulheres em busca de afirmação, desconcertadas, no afã de construir suas identidades fragmentadas por relações humanas, pontuadas por egoísmos, opressões, interdições, desencontros. São ilustrativas as personagens-narradoras: Virgínia, de *Ciranda de Pedra*; Patrícia e Raíza, de *Verão no Aquário*; Lorena, Lia e Ana Clara, de *As Meninas*; e a madura Rosa Ambrósio, de *As Horas Nuas*. Segundo Paes (1998, p.80) a imaginação da ficcionista e sua experiência como mulher permitiu-lhe “dar uma representação sobremaneira sensível e convincente do processo através do qual a ipseidade feminina vai se construindo pela interação com a outridade, no curso de situações familiares e sociais historicamente contextualizadas”.

Ao lado destes aspectos, outro se faz presente na ficção da escritora paulistana: as incursões à região do fantástico, do mítico, do onírico, do sobrenatural, em que elementos supra-reais, insólitos e ilógicos revelam o rompimento das leis naturais e da realidade cotidiana. Lançadas esparsamente nos seus livros de contos, essas narrativas consideradas fantásticas foram reunidas na obra *Mistérios* (1981).

---

<sup>10</sup>No texto “Qual o Segredo de Lygia Fagundes Telles?” (s/d) Suênio Campos de Lucena questiona o título de grande ficcionista da burguesia paulista e, mormente, brasileira, atribuído à escritora. Considera-o redutor e empobrecedor. Ressalta que sua postura, de mulher e escritora, sempre foi de “crítica e fina ironia à burguesia, mostrando o lado amoral, cínico e pouco ético desta classe”

Em uma carreira literária que já ultrapassou meio século e vinte livros publicados, Telles atravessou modernismos e pós e, avessa a qualquer etiqueta de estilo literário, consolidou um projeto literário que representa um cintilante (ou nebuloso) testemunho das facetas inesperadas do comportamento humano, revelando sem estridência, mas com absoluta suavidade, a porção lírica, trágica, pungente ou enigmática deste, pois “o ser humano é incontrolável, indefinível e inacessível” (TELLES, 2009), afirma a escritora. Sua vasta obra possibilita leituras multifacetadas, sendo redutor formatá-la ou enquadrá-la numa classificação.

## 1.2 RECEPÇÃO CRÍTICA

A fortuna crítica da escritora abrange uma variedade de enfoques teóricos: estrutural, feminista, sociológico, filosófico, psicológico, psicanalítico e do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias críticas do imaginário. Embora a obra de Telles seja analisada a partir de diferentes abordagens, são unânimes em identificar como temas recorrentes em suas narrativas o desencontro, as conflituosas relações amorosas e familiares, a condição da mulher, a loucura, o envelhecimento e a morte.

A seguir pontuaremos o foco de análise de alguns desses estudos, cuja leitura esclareceu vários aspectos da obra da escritora, fornecendo-nos relevantes contribuições e, deste modo, enriqueceu a investigação que norteou esta dissertação: a análise de contos de temática amorosa.

No livro *Esse incrível jogo de amor* (1992), resultado da tese de doutorado de Elza Carrozza, tem-se um estudo comparado, de viés sociológico, da produção contística de Lygia Fagundes Telles e da autora portuguesa Maria Judite de Carvalho. O objetivo do estudo é investigar e comparar como se dá o confronto homem e mulher nos contos das respectivas escritoras e quais as motivações que permeiam essa relação. O trabalho analisa o relacionamento amoroso como algo marcado por tensões e conflitos, mas principalmente como “um encontro efêmero”. Além disso, identifica o jogo amoroso a um discurso feminino, pois “são elas que conseguem formular melhor o fenômeno do amor, tendo plena consciência, tanto de sua ânsia de desfrutá-lo, como ainda poder vivenciar o amor de maneira interiorizada, independente de uma realização concreta” enquanto as personagens masculinas “tornam-se muitas vezes desiludidos, amargos, descrentes do amor” (CARROZZA, 1992, p.125 e 137).

Segundo a estudiosa, as mulheres que se destacam nas narrativas da autora brasileira confrontam-se continuamente com a perda ou ausência do amor, a solidão, a opressão, a repressão, o preconceito, os fantasmas do passado e “as marcas concretas do tempo” (CARROZZA, p.188). O percurso dessas personagens femininas revela um processo de desenvolvimento e/ou transformação como mulher. E pontua que, embora o discurso ficcional da escritora aponte para uma existência marcada por tragicidades, injustiças, dor, mágoa, desencontro, favorecendo o processo de isolamento e perda da identidade das personagens, aparece em sua escritura, um foco de luz (mesmo tênue) na esperança.

A análise é concluída com a identificação do que Carrozza denomina “temperatura feminina” ou “índole feminina” nas narrativas das duas escritoras em cotejo. Essa particularidade da escritura de Telles seria confirmada pela preponderante presença de narradoras e protagonistas, ao lado da utilização de recursos narrativos (tempo, espaço, focalizações) e expressivos de modo peculiares, que contribuem para bordar um painel introspectivo e psicológico de mulheres em busca de uma identidade, de afirmação ou libertação; bem como o desmascaramento de estratégias de opressão e silenciamento. Essas particularidades apontariam a construção de um “discurso feminino na literatura” e enriqueceriam a polêmica questão de “uma estética feminina”.

Ressalte-se que a ficcionista brasileira não se identifica com a idéia de uma expressão literária tipicamente feminina, faz questão de deixar clara essa posição em algumas de suas entrevistas<sup>11</sup>.

Na linha do estudo do mítico, do imaginário, destaca-se o livro “*A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*” (1985), de Vera Tietzmann Silva, resultado de sua dissertação de mestrado e referência constante nas pesquisas acadêmicas. Trata-se de um estudo minucioso da temática da transformação nos contos da autora. Essa metamorfose ocorreria em diferentes níveis e processos: na (re) escritura de seus textos, nos enredos, nas imagens e símbolos, no desenvolvimento psíquico das personagens. Toda essa gama de metamorfoses revela, segundo Silva (1985,p.16), os anseios, frustrações, temores e esperanças que animam a existência humana, “tudo expresso pela tessitura enigmática da linguagem simbólica”.

---

<sup>11</sup>Na entrevista dada aos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1998, p. 38), a escritora afirma que “o que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal”, afirmando que sua condição de mulher pode ter ajudado a construir personagens femininas cujos perfis psicológicos sejam densos e reveladores da condição da mulher na atual sociedade, mas isso não é determinante para se conceber uma ‘literatura feminina’.

É interessante a análise que Silva faz do mitoestilo da ficcionista, identificado por meio da recorrência de imagens características como o jardim, a fonte, a estátua; a preferência por determinadas cores e por certos nomes próprios; a insistência de gestos comuns a várias personagens em situações análogas; a presença de alguns animais no elenco de personagens ou nas metáforas e comparações (SILVA, 1985, p.42).

Berenice Sica Lama é a autora de outra importante pesquisa intitulada *O duplo em Lygia Fagundes Telles*: um estudo em literatura e psicologia, tese de doutorado apresentada no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em janeiro de 2002 e publicada em 2004. Para os estudiosos da obra da escritora, esse trabalho é importante, pois apresenta uma longa introdução, fazendo um levantamento geral da obra e da fortuna crítica da autora, tanto na mídia quanto nos meios acadêmicos. A pesquisadora investiga a questão do duplo como um tema da literatura fantástica, visto sob o prisma da teoria crítica do imaginário de Gilbert Durand. No livro, Lama analisa sete contos da escritora<sup>12</sup>, identificando, nestes, as imagens preponderantes e as representações simbólicas, arquetípicas que os constituem e provocam as ambigüidades do enredo e do comportamento das personagens. Na opinião da estudiosa, “as fascinantes facetas do duplo instigam, porque fazem vir à tona os conflitos existenciais mais profundos da alma humana, isto é, os anseios da unidade perdida” (LAMA, 2004, p.262).

No quinto número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Sales (1998) dedicado à celebração de Lygia Fagundes Telles, encontram-se importantes ensaios sobre as especificidades da ficção lygiana. O primeiro é de José Paulo Paes “Ao encontro dos desencontros”, no qual o crítico analisa os quatro romances da escritora sob o enfoque dos desencontros da vida humana, “desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico” (PAES, 1998, p.75). A seu ver, a prosa introspectiva da escritora registra, no romance e no conto, a sucessão de etapas da construção de eus, de subjetividades em confronto com outras subjetividades. Nesse processo, esses “eus” enfrentam a frustração, a angústia e as contradições da vida.

Outro ensaio presente nos *Cadernos* é o de Sônia Régis, intitulado “A densidade do aparente” destaca o caráter intimista, introspectivo, psicológico da prosa da autora, assinalando sua mestria no uso de uma linguagem e de processos narrativos, que possibilita “uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente”, capaz de desvelar

---

<sup>12</sup>Os contos que constituem o corpus da pesquisa são: “O encontro”, “O noivo”, “A caçada”, “As formigas”, “A mão no ombro”, “Seminário dos ratos”, “A chave na porta”.

profunda e intensamente a complexidade dos sentimentos e desejos humanos, descortinando aos olhos do leitor um mundo novo de significações, fazendo-o “experimentar os limites da possibilidade de significação do objeto narrado” (RÉGIS, 1998, p.95). Daí o sentimento de inquietude e estranhamento que se apodera do leitor diante da contemplação “dos avessos da alma, os reversos e os inversos do espírito humano” (RÉGIS, 1998, p.20).

“A bolha e a folha: estrutura e inventário” é o terceiro ensaio que enriquece os estudos críticos sobre a obra da autora homenageada nos *Cadernos*. Neste, Silviano Santiago analisa alguns contos da escritora (Herbarium, A chave, A Ceia, Objetos, entre outros) pondo em relevo a figura do narrador que, segundo o crítico, posiciona-se como um arguto observador da experiência humana e pode desdobrar-se em múltiplas personagens e/ou interlocutores. Esse narrador “como um prosador eficiente, econômico e vital” elabora, com sensualidade, para os olhos inquiridores do leitor “o inventário das sensações, emoções e paixões dos personagens” (SANTIAGO, 1998, p.99).

Santiago afirma que a narrativa curta da escritora “se constrói e se impõe como objeto híbrido”, uma vez que “a voz narrativa sempre oscila entre pólos antimônicos: verdade e mentira, memória e imaginação, feminino e masculino, sanidade e loucura, humano e animal”. Assim, o híbrido será uma experiência fascinante para o leitor, pois não o conduzirá nem “à verdade do mundo, nem à mentira dos seres fictícios”(SANTIAGO, 1998, p. 100-101), mas ao (in) dizível da ficção que ousa, através da palavra, da metáfora, pinçar a pele do desejo e tocar no âmago dos sentimentos, do medo, da solidão.

Em periódicos, há artigos que se tornaram referências importantes para quem se debruça sobre a obra de Telles. Cita-se o ensaio de autoria de Guilherme de La Cruz Coronado, “Lygia e a condição humana” (1987), no qual o crítico analisa, sob a ótica filosófico-existencial, as personagens dos romances *As Meninas* (1973), *Verão no Aquário* (1963) e alguns textos do livro *A Disciplina do Amor* (1980), verificando como a autora dimensiona e problematiza as reflexões existenciais de cunho marcadamente metafísico, conduzindo e envolvendo o leitor ao cerne da tensão heideggeriano-sartreana, “ser no mundo” e “ser no meio do mundo”, incitando-o a pensar, olhar e, talvez, a sentir a própria existência em sua concretude finita e ambivalente. Coronado destaca nessas narrativas, a consciência da finitude, da precariedade, insegurança, medo, angústia e abandono do homem. Essa consciência, segundo o estudioso, provoca o surgimento de uma série de existenciais, como “limitação-insegurança-medo-angústia”, que reforça a idéia do ser do homem como algo precário e contingente, “reduzido a um tempo e espaço determinados e impostos”(CORONADO, 1987, p.42). Outra série existencial que o autor identifica nos

textos lygianos denomina-se “limitação-insegurança-refúgio-fechamento-isolamento, uma vez que a incapacidade de comunicação obriga as personagens a fecharem-se, a isolarem-se, condenando-as a uma redução existencial. No universo ficcional de Telles, essa redução existencial está simbolizada por determinados recursos narrativos e expressivos, que conformam uma redução factual-narrativa, uma redução espacial e uma redução gestual. Todas muito bem exemplificadas e explicitadas pelo estudioso ao longo do ensaio. De acordo com o crítico, por meio desses “ângulos se posiciona Lygia, dando sua contribuição de ficcionista para o conhecimento da condição humana” (CORONADO, 1987, p.44), marcada por riscos, conflitos e aniquilamentos. Este ensaio foi crucial para construir as diretrizes de nosso trabalho, pois a partir dos questionamentos por ele suscitados, surgiu a idéia dos percursos do amor nos contos de Telles, configurados em quatro séries.

Outros artigos sobre as especificidades da ficção de Telles, muito citados nos estudos acadêmicos, são os de Fábio Lucas, “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” (1990); o de Vicente de Paula Ataíde, “A narrativa de Lygia Fagundes Telles”(1974) e o de Nelly Novaes Coelho, “O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles”(1971), prefácio da antologia de contos *Seleto*, da Editora José Olympio. A leitura destes textos foi importante para ampliar o conhecimento sobre a tessitura narrativa e ficcional da escritora.

Vale ressaltar também que os estudiosos da obra de Lygia Fagundes Telles encontram rico material no site oficial da escritora. São artigos, ensaios, resenhas, reportagens, depoimentos e uma significativa relação de dissertações e teses sobre a obra da escritora. Dentre os artigos, destacam-se: “A arte refinada de Lygia Fagundes Telles”(1995), de José Paulo Paes; “A primeira dama da literatura”(1996), de Caio Fernando Abreu; “Uma viagem luminosa”(1996), de José J. Veiga. Todos centrados no processo de construção ficcional da autora, em que não faltam elogios a sua inventividade, ao seu primoroso cuidado com a elaboração estética da linguagem, a sua fina sensibilidade e precisa capacidade em “desvendar mais camadas do enigma atávico da condição humana” (ABREU, 1996).

A leitura da tese de doutorado de Suênio Campos de Lucena, *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2008), que aborda questões relacionadas ao esquecimento e à memória em algumas narrativas de Telles, utilizando pressupostos teóricos de Freud, contribuiu para iluminar alguns aspectos da obra da escritora em estudo.

Outro dado digno de nota é que ao pesquisarmos sobre as concepções de amor na literatura brasileira, houve a surpresa de encontrarmos, já no decorrer de nossa produção, uma dissertação cujo tema se aproximava da nossa. Trata-se do trabalho de Maria Cecília

Rufino, *A Representação do Amor em Contos de Lygia Fagundes Telles*, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida em 2007. Para analisar a construção do discurso amoroso nas narrativas lygianas, a pesquisadora dividiu o corpus em quatro grupos: amor e vingança, amor e obsessão, amor e erotismo, amor e perda; analisando em cada um, dois contos. Nossa pesquisa também fez um recorte em quatro séries ou percursos, analisando o mesmo número de contos. Desta maneira, houve algumas coincidências entre o estudo de Rufino e o nosso: no tema, na metodologia, na utilização de alguns referenciais teóricos, como Bauman, Octávio Paz e Jurandir Freire Costa, bem como na análise de um conto “Apenas um Saxofone”. Porém, acreditamos que, apesar dos pontos convergentes, as abordagens são diferentes, pois tanto o estudo de Rufino, como o nosso, a partir das análises realizadas, conseguiu mostrar diferentes e complementares facetas dos relacionamentos amorosos na ficção de Telles. E isso só comprova o caráter polissêmico e dialógico da obra literária, que sempre está desafiando o leitor a formular hipóteses interpretativas sobre o que lê e modificando-as de acordo com os diferentes pontos de vista com os quais a obra será confrontada.

Por fim, reconhecemos que entre a crítica existe uma quase unanimidade em ressaltar a importância, o valor e a qualidade da obra da escritora paulistana no quadro da literatura brasileira moderna e sua impressionante habilidade como ficcionista em construir narrativas marcadas por ambigüidades, sinuosidades e personagens que projetam as contradições e os conflitos que acompanham todo ser humano em busca de um sentido para a vida, provocando no leitor uma aguda reflexão sobre o comportamento e os sentimentos humanos.

### 1.3 OS GRÃOS DA INVENÇÃO: ESPECIFICIDADES DA ESCRITURA

É uma espécie de colcha de retalhos [o processo criativo], onde vou juntando mas por um mistério que eu não explico. As partes vão se buscando e se montam, olha isso é tão estranho. São as coincidências na criação literária. Eu dou muito valor ao grão do acaso, ao grão da loucura e ao grão da coincidência.

(TELLES, Lygia Fagundes. Depoimento. In. *Crio um livro como uma colcha de retalhos*, 1986).

Lygia Fagundes Telles explorou criativamente as categorias narrativas, focalizações e/ou pontos de vista que engendram densos e penetrantes narradores. Em sua

obra, observam-se narrativas autodiegéticas e heterodiegéticas com onisciência<sup>13</sup>, agenciadoras das técnicas de associação de idéias e do fluxo de consciência, do fluir da memória, recurso intensamente adotado para o registro das vivências subjetivas das personagens, dimensionando a sondagem psicológica e o desvelamento das manifestações do inconsciente.

No afã de dissecar os meandros intrincados da alma humana, a escritora utiliza segundo Sonia Regis (1998, p.89), uma linguagem substantiva, despojada de excessos qualitativos, construindo inusitadas cadências frásicas, períodos dinâmicos, registro do ritmo natural da fala, com suas diferentes entonações, suas pausas, seus subtendidos e interditos. Recursos estes que possibilitam acompanhar ou o deslocamento ou as rupturas e desagregações do fluxo da consciência, trazendo para o plano da escrita os abalos psíquicos vividos pelas personagens. Essas peculiaridades tornam os diálogos concisos, vagos, lacunosos, direcionam mais para captar o movimento da consciência da personagem do que elucidar o fluxo da trama, do enredo.

Sem dúvida, na ficção de Telles, surpreendemos uma linguagem poeticamente simbólica<sup>14</sup>, apresentando um sugestivo ritmo, em que personagens, ambientes e objetos são descritos com uma provocativa ambigüidade, revelando-se, conforme Fabio Lucas, como “unidades polissêmicas” (LUCAS, 1990, p. 63), que se desdobram em caminhos vários, instigando o leitor a decifrar<sup>15</sup> os simbolismos, as metáforas que se imbricam, entrelaçam-se na tessitura do enredo. Essa marca da escritura da autora é analisada por José Paulo Paes (1998, p.75).

É admirável a naturalidade com que a arte de Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes da condensação da metáfora e do símbolo. Não os vai buscar fora das situações narrativas, mas agencia-os dentro dela mesma, 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.

<sup>13</sup>Instâncias narrativas de Gerard Genette (s.d), que a partir do posicionamento do narrador na diegese (conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-tempora) classificaram-no em: heterodiegético, se não for participante da história narrada; e autodiegético, quando o narrador é o protagonista da história.

<sup>14</sup>Lucas (1990, p.63) identifica na prosa da escritora “uma franca tendência à poesia (...) quer na esfera puramente verbal, cheia de ritmo e musicalidade, quer na escolha dos temas e das situações, pontilhados de mistério”.

<sup>15</sup>Segundo Paes (1998, p. 81), a leitura de algumas obras de Telles impõe ao leitor uma tarefa de detetive. Analisando os fatos, observando detalhes, capturando indícios, a imaginação do leitor construirá algum tipo de solução para o mistério que desponta no desenvolvimento do enredo.

Desta forma, o leitor é conduzido a desfiar a teia figurativa das narrativas para poder entreabrir a enigmaticidade das coisas, dos acontecimentos, das contingências da vida e ousar deslindar os meandros da consciência e dos sentimentos humanos.

#### 1.4 A PRODUÇÃO CONTÍSTICA

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm de viver aquele instante com toda força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo (...) Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução.

(TELLES. Lygia Fagundes. Trecho da entrevista dada aos *Cadernos de Literatura*, 1998, p. 29)

No conjunto da obra de Telles, dezenove são coletâneas de contos, computadas as antologias. Vários contos, ainda que com breves modificações, repetem-se<sup>16</sup>, integrando várias coleções. Nessa reescritura, a ficcionista sem alterar o conflito central da narrativa, modifica pequenas situações, atualiza a linguagem ou muda alguns fatos. Assim, a escritora não apenas reedita antigos contos, mas concede a seus leitores a possibilidade de contato com “frutos renovados” (TELLES, 2009).

Nas tendências contemporâneas do percurso do conto brasileiro, a escritora situa-se como representante de uma vertente intimista-existencial<sup>17</sup>, por dedicar-se a dissecar em seus textos os meandros da consciência humana e a aprofundar dados do inconsciente. Figuram ainda, no projeto literário de Telles, a linha do realismo fantástico, com textos que oscilam entre a realidade e a fantasia, numa irrupção do insólito, do irracional e do onírico, criando climas de suspense em estranhos ambientes, transcendendo o mundo das aparências cotidianas e rompendo os limites racionais do homem e do mundo, no que é exemplar a obra

<sup>16</sup>Lucas em seu artigo “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” (1990, p. 64) aponta a seguinte frequência dos contos preferidos da escritora: 6 vezes: “A Caçada”, “As Pérolas”, “Venha ver o pôr-do-sol”; 5 vezes: “Eu era mudo e só”, “Natal na barca”, “O Encontro”; 4 vezes: “A Confissão de Leontina”, “Antes do Baile Verde”, “Apenas um Saxofone”, “As Formigas”, “Noturno Amarelo”, “O menino”, “O noivo”, “Verde lagarto amarelo”.

<sup>17</sup>Alfredo Bosi (1997, p.10) ao referir-se à obra contística de Telles afirma: “O convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiadoras. Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles”.

*Mistérios* (1981). Outra linha explorada pela escritora é a crítica social, que não se resume ao episódico e, embora, sua ficção não seja nem panfletária, nem militante, nem partidária é contundente na denúncia da violência afetiva, moral, psíquica e social engendrada pelas contradições, conflitos e desigualdades sócio-econômicas, em que são exemplares os contos “A Confissão de Leontina”(1949), “Biruta”(1958), “Dezembro no Bairro”(1965) e “O x do problema”(1977)<sup>18</sup>; além de textos de tom confessional, memorialístico, que apresentam a intenção de inventariar o passado, resgatando momentos da infância e da juventude, presentes no livro *Invenção e Memória* (2000). Momentos que exigem a rememoração como condição para (res) significar o presente desestabilizador e/ou opressor. Mas seja qual for a linha temática reconhece-se a essência de sua escritura: plasmar o caráter efêmero e contraditório dos valores, projetos e sentimentos que marcam a existência humana.

O conto, como um gênero narrativo, possui especificidades que o distinguem da novela e do romance. As principais, segundo os teóricos, seriam a brevidade e a unidade de ação, tempo e espaço. Essa univocidade engendra “uma tensão interna da narrativa” (CORTAZAR, apud MOISÉS, 1997, p.23). Tensão esta que resulta do tratamento que é dado ao tema, o qual, lapidado pela criatividade e engenhosidade do escritor, permite-lhe “explorar no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção” (BOSI, 1997, p.09), que vai se transformando em imagens e metáforas e acaba envolvendo a experiência do leitor de uma ou outra maneira, pois ainda que o conto seja um gênero que prime pela concisão, visto como um fragmento da realidade é capaz “de representar a vida moderna na sua multiplicidade de situações, impressões e incidentes” (GOTLIB, 1985, p. 73).

Pode-se dizer que as narrativas curtas de Telles constituem verdadeiros fragmentos da vida em seus distintos momentos: infância, adolescência, maturidade e velhice. Momentos estes pontilhados por enigmas, ambigüidades e oscilações entre o mundo interior e exterior, permitindo que a tensão narrativa se mantenha tanto no nível do enredo, quanto na interioridade das personagens. Tudo expresso com uma linguagem versátil, vibrante, sensível, que esconde, por trás da aparente leveza, um árduo trabalho de elaboração e polimento da palavra, revelando a habilidade e a sensibilidade da escritora em captar as nuances emocionais do ser humano, transfiguradas nas personagens: amor, ódio, ciúme, inveja, medo, esperança, alegria, amargura, ternura, solidariedade, dedicação, frustração, raiva, sordidez, maldade, egoísmo, sofrimento, inquietação, expectativa (LAMAS, 2004, p.115). Assim, o discurso ficcional de Telles propõe-se a esquadrihar o universo da

---

<sup>18</sup> As datas entre parênteses referem-se ao ano de publicação do conto, conforme indicações de Silva (1985, p. 203-204)

interioridade humana, principalmente as contradições e duplicidade que subjazem no comportamento do homem em sua trajetória existencial. Por isso, são temas recorrentes em seus contos a busca de identidade, de afetividade e de compreensão do sentido da vida, do amor e da morte.

#### 1.4.1 A tessitura narrativa

Na contística de Telles predominam as narrativas de caráter subjetivo e introspectivo. Os enredos, geralmente, centram-se em dramas interiores vividos pelas personagens, por isso uma ação mínima apresenta-se lenta e fragmentariamente, desdobrando-se na apreensão de pequenos detalhes do mundo exterior, que servem como agenciadores para o desnudamento dos diferentes estados de espírito e dos processos psicológicos vividos pelas personagens, permitindo ao leitor ter um vislumbre do que está encoberto ou uma possibilidade de recuperar o não dito, o interdito. Ao narrar as ações das personagens e indiciar seus conflituosos sentimentos, a escritora realiza uma urdidura de acontecimentos, vivências, desejos, lembranças, esquecimentos, enfatizando o mutável, o dinâmico, o inesperado das experiências da vida<sup>19</sup>.

O escritor argentino Ricardo Piglia (2004, p.89-92) afirma que o conto narra, em primeiro plano, o que passa a chamar de história aparente, ocultando em seu interior, a história cifrada, narrada de modo elíptico e fragmentário. Segundo este escritor, a tensão entre as duas histórias nunca é resolvida. Conta-se a história secreta de modo cada vez mais disfarçado, imiscuindo-se na história aparente. O mais importante não se conta. A história secreta – o subtexto – constrói-se com o que não se diz, com o subentendido.

É o que acontece nas narrativas curtas lygianas, tem-se uma ficção pontilhada de sub-enredos, lacunas, ambigüidades, mudanças de rota e de significado, onde dois ou mais percursos de sentido ficam geralmente em aberto<sup>20</sup>, engendrando uma atmosfera de indagação, de dúvida e, muitas vezes, de magia e sedução. A escolha do essencial e do lacunar, o final, muitas vezes, inconcluso, tornam os contos da escritora instigantes

<sup>19</sup>Afrânio Coutinho (1999, p.62) afirma que Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Dalton Trevisan são os “verdadeiros mestres do conto moderno, manejando um vocabulário terrivelmente nítido, donos de um mundo de perdição e desengano, de personagens numa vida irreversível, numa força intrínseca, muitas vezes de chocante brutalidade, quando não de contagiante frustração, mas todos compõem uma humanidade que ficará marcada sem nenhuma dúvida nas letras contemporâneas do Brasil”.

<sup>20</sup>Coelho (1971, p. 149) ao comentar essa peculiaridade da obra da escritora afirma: “a técnica narrativa de Lygia é a que poderíamos chamar de arte da alusão, a arte da elipse”.

desafios para o leitor<sup>21</sup>, exigindo-lhe participação e/ou imaginação para completar o não dito ou as ‘lacunas’ da narrativa. Segundo Coronado (1987, p. 48)

[...] muitos, talvez a maioria dos acontecimentos aparecem tão retalhados e através de tantos olhos propositadamente discordantes, que o fato em si se perde na penumbra, como uma nebulosa que se desmancha, obrigando o leitor a um esforço, nem sempre frutífero, para reunir os pedaços.

Pode ocorrer também que a dramaticidade do conflito seja dimensionada pela utilização de diálogos que se tornam sutis, às vezes enigmáticos, com implicitudes e subtextos que sugerem determinados sentimentos das personagens. Essa sugestividade, conforme análise de Sônia Régis (1998, p. 89-90), é enriquecida pela inventividade na pontuação que

(...) provoca sempre uma inquietude, por criar uma cumplicidade com os modos de pensar das personagens; é uma pontuação que faz parte da trama, adensando a atmosfera dos enredos. Por seu intermédio deparamo-nos no limite entre a razão e a invenção, sentindo a respiração das personagens na articulação das palavras, o tom das vozes, até mesmo o suspiro que acompanha seus sentimentos. A inventividade de sua pontuação, sem abandonar a correção gramatical, cria novos padrões de expressividade.

Exemplares são os contos “Um chá bem forte e três xícaras”(1970) e “A ceia” (1965). No primeiro, o drama vivido pela protagonista Maria Camila vai se adensando e ganhando contornos angustiantes, à medida que se processa o diálogo entre esta mulher, a qual se encontra no jardim de sua casa, observando uma rosa ser sugada por uma borboleta; e a empregada, que esta dentro da casa debruçada sobre a janela. Essa conversa, cheia de elipses e subentendidos, estabelecida entre as duas mulheres, sobre coisas aparentemente triviais, sugere que Maria Camila aguarda a chegada da jovem estagiária, a qual trabalha no laboratório com seu esposo, para os três, juntos, tomarem o chá das cinco da tarde. E esses diálogos, entrecortados e marcados por ambigüidades, possibilitam ao leitor inferir que essa moça de dezoito anos tornou-se (ou tornar-se-á) amante do marido da protagonista. E a

<sup>21</sup>Cada leitor estabelece uma relação única com a obra literária, pois a partir de seu conhecimento, de suas expectativas é que ele atribuirá um sentido ao texto. A leitura caracteriza-se, dessa maneira, como um processo interativo e dinâmico.

espera de Maria Camila revela sua resignação, sua impotência diante do inevitável: a traição, a infidelidade do marido; pois ela experimenta interiormente uma sensação de cerceamento e fragilidade diante da devastação causada pelo tempo e pelo envelhecimento. No segundo conto, a amargura, a dor da perda, da rejeição, vivenciada pela mulher madura Alice, adquire um tom agônico e opressivo por meio do desenrolar dos diálogos que essa personagem estabelece, à mesa de um restaurante sombrio e decadente, com o ex-marido, o homem ainda amado e desejado, que a trocou por uma mulher mais jovem.

Esses diálogos sem fluidez, mas ambíguos e entrecortados, e que, comumente, aparecem nos contos lygianos, deslizam para monólogos interiores e são índices de que algo no dizer foi ‘barrado’, interdito, sempre oferecendo uma fresta ao leitor, através da qual ele pode vislumbrar os estados de inquietude, padecimento e as experiências conflitivas e aflitivas das personagens.

O foco narrativo diversificado aprofunda essa atmosfera intimista, de sondagem psicológica dos enredos dos contos da escritora. Ou se tem um narrador-observador que acompanha principalmente o protagonista, mostrando suas ações e fornecendo índices - geralmente centrados em elementos exteriores do ambiente circundante - os quais possibilitam dar sentido a certas reações psicológicas da personagem; ou a perspectiva é dada por um narrador onisciente, que devassa os pensamentos e o âmago dos sentimentos das personagens, revelando seus desejos, medos, frustrações.

Esse perscrutar da intimidade é realçado pela utilização do discurso indireto livre e dos monólogos interiores, introduzindo na cadeia da intriga o movimento da consciência, estabelecendo um tempo interno, subjetivo, pessoal; mensurado pelas vivências das personagens, sendo comuns antecipações e retrospectões da matéria narrada. Esses recursos aparecem em algumas narrativas, segundo Coronado (1987, p.48), de tal modo imbricados, interpenetrados “que, em muitos parágrafos, se emparelham e entrelaçam dois ou mais momentos de um ou de vários personagens”.

A predominância de narradores-protagonistas na ficção de Telles, imprime às narrativas um rico e significativo leque de pontos de vista, de focalizações, prementes de significados e ambivalências. E são narradores diversificados: homens, mulheres, adolescentes, crianças e até um cachorro e um anão de jardim. E dentre estes, o grande destaque é dado às mulheres que comparecem para contar-se, revelar-se ou desvelar suas vivências e angústias existenciais, em um discurso insinuante, cheio de segredos, sinuosidades e ambigüidades.

A construção do espaço físico adquire ricas conotações, pois este surge associado ou até integrado às personagens, assim como à ação e ao fluir do tempo. Como requer o gênero, os contos lygianos descrevem espaços reduzidos e fechados, com descrições minuciosas, em que se observa uma imagética vibrante, metafórica, construída com uma cuidadosa articulação de índices, que (des)vela o drama latente e os estados psicológicos e psíquicos das personagens. São espaços que comprimem, desestabilizam ou anulam o ser, dimensionando sua dor, sua solidão ou crise existencial. Assim, têm-se jardins, apartamentos, quartos, salas, bancos de praça, cemitério, interior de um carro.

No universo ficcional da escritora, as personagens são minimamente descritas fisicamente, o que importa é a subjetividade, a interioridade. Comumente, são as ações, os gestos repetidos, as palavras ditas ou apenas pensadas que fornecem o perfil da personagem.

E as personagens lygianas são psicologicamente complexas, contraditórias, imprevisíveis, incontrolláveis e, até certo ponto, indefiníveis<sup>22</sup>, combinam a carga de dramaticidade necessária para criar expectativa e tensão no leitor. Marcadas pela reflexão incessante e pela fragilidade, convivem com a frustração e o sofrimento. O espaço em que se movimentam e as pessoas com quem se relacionam também as frustram, fragilizam-nas e impõem limites a seus desejos.

Para se livrarem dos conflitos e da angústia advindos dos relacionamentos humanos, isolam-se e, impotentes, imergem na solidão. Rodolfo, o protagonista-narrador do conto “Verde Lagarto Amarelo” (1968), escritor solitário que, desde a infância, introjetou psicologicamente um corrosivo complexo de inferioridade, ao sentir-se rejeitado pela mãe, a qual sempre mostrou repugnância pela sudorese dele, dispensando tratamento e carinho especial ao filho mais novo, o belo Eduardo. Este, sempre se mostrara um irmão generoso, afetuoso, demonstrando ter uma forte ligação afetiva com Rodolfo. Já adulto, Eduardo não deixava de visitar, de interessar-se em saber como vivia e estava a saúde do irmão mais velho. Mas, para Rodolfo, a presença do irmão mais novo, só fazia potencializar a sensação de fracasso, pois tudo o que ele quis ser na vida, Eduardo conquistara naturalmente. Foi assim com o amor e a atenção da mãe e com Ofélia, a mulher desejada. Na narrativa, o monólogo interior revela ao leitor a amargura que Rodolfo traz dentro de si. Marcado pela relação traumática com a mãe, corroído pela inveja, ressentimento e frustração, acha-se aos olhos de si e dos outros, feio, gordo, repugnante, abjeto; julga-se um lagarto, condenado a

---

<sup>22</sup>É esclarecedor registrar o que nos diz Antônio Cândido em seu ensaio *A personagem de ficção* (1987, p.59-60): “ a personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas”.

rastejar até o fim dos dias, sem poder ser amado, desejado, admirado. Resolve, então, esconder-se, isolar-se, banir-se do convívio social. Seu único talento é escrever, a literatura surge como a forma plena de se expressar, elaborar seus anseios, sentir um pouco de orgulho e conseguir alguma admiração. O final, que permanece em aberto, sugere que Eduardo tornara-se também escritor. Outra ironia do destino, outro ataque a sua combatida auto-estima. Mais uma vez, Rodolfo sente-se ofuscado em sua singularidade.

Às vezes, movidas pela inveja, ciúme, ódio ou medo, as personagens lygianas lançam mão de estratégias e artifícios a fim de impor-se, de recusar a infelicidade, o desprazer, o abandono, o fracasso; todavia, acabam mutiladas, sozinhas, incompletas, ruminando a dor, a perda, a melancolia. O amargurado e obcecado Ricardo de “Venha ver o pôr-do-sol” (1958), desprezado pela amada Raquel, que o trocou por um homem rico, tem de engolir e ruminar o ciúme, a revolta, a mágoa fantasmática. Ficando à mercê de um desejo incontornável, Ricardo, depois de inúmeras insistências, convence a ex-namorada a proporcionar-lhe um último encontro. Raquel cede e quando chega ao lugar indicado por Ricardo é impelida a entrar num cemitério abandonado que ali se localizava, sob o argumento de ser um local em que dificilmente poderiam ser vistos, preservando o compromisso da moça com o outro homem; além da vantagem de poder ter uma experiência estética diferente, ver um pôr-do-sol num lugar tão improvável, insólito. Inventando que seu pai, sua mãe e uma prima, que o amara de verdade, ali estavam enterrados, Ricardo conseguiu incitar a curiosidade de Raquel e fazer com que ela entrasse na catacumba da suposta família, para lá trancafiá-la. Assim, seu plano de vingança supostamente tem êxito - não esqueçamos que nesta narrativa se encontra mais um final em aberto. Ricardo acredita que ocorrerá a lenta deterioração da volúvel Raquel. A impossibilidade de realizar as facetas do desejo foi vivenciada como uma explosão destrutiva, do plano interno para o externo. É Eros canalizando a força tanática<sup>23</sup>, a pulsão de morte que inclui não só a tendência ao inorgânico, como também a neutralização da dor pela destruição do outro e de si mesmo. A possível morte do outro implica, de alguma forma, a morte de certa parte do sujeito, pois aniquilar o objeto no qual se investiu um extremo desejo representa também a perda de si.

Ressalte-se que em alguns contos pode-se observar alguma concessão e condescendência por parte da escritora a suas personagens, no momento em que insinua um

---

<sup>23</sup>Na mitologia grega, Eros e Thanatos são deuses. O primeiro simboliza o amor erótico, mas também atração, comunhão, instabilidade. O segundo representa a morte, a retração, descomunhão, estabilidade. Freud utilizou-se desses mitos para metaforizar um conflito inerente ao psiquismo humano: conflito entre a pulsão de vida (representada por Eros) e a pulsão de morte (representada por Thanatos). A pulsão de vida tem como seus derivados a amorosidade, a criatividade, o desejo de expansão, enfim, tudo aquilo capaz de mobilizar a energia humana para a criação, a manutenção da vida. A pulsão de morte expressaria uma tendência para o retorno à imobilidade. Seus derivados seriam a auto e heterodestruibilidade, a agressividade, o marasmo, a autolimitação.

espaço para a esperança, para um possível enfrentamento dos ‘desconcertos’ da vida, do caos dos sentimentos, da fragmentação provocada pelas relações sociais e afetivas; então há vislumbres epifânicos, oníricos, de saídas que podem conduzi-las à sublimação, à libertação. E esse momento de iluminação pode torná-las mais forte, mais resignadas, mas não consegue dirimir a dor, a angústia, a solidão com que se defrontam em suas trajetórias existenciais. No conto “Noturno amarelo” (1977), Laura, a protagonista, revela-se uma mulher amargurada, angustiada, solitária, mesmo em companhia do marido. A vida a dois tornara-se vazia e insuportável. Em uma noite quando se dirigiam a um jantar, no meio da estrada, o carro pára por falta de gasolina. Enquanto espera o marido resolver o problema do combustível, chega até ela o cheiro estonteante de uma planta, Dama-da-noite. Instintivamente ao seguir o perfume da planta, vê-se em outro espaço, o antigo cenário familiar de uma casa alta e branca “fora do tempo, mas dentro do jardim” (TELLES, 1998, p. 126). Um espaço que transita entre o real e o onírico. Lá encontra a família e, principalmente, aqueles que ela precisava encontrar e que de alguma forma magoara com suas atitudes egoístas, causando-lhes dor e sofrimento. Assim, não se sabe por quanto tempo esteve entre todos, desculpando-se ou ao menos podendo conversar sobre seus sentimentos, suas culpas. De repente, rápido ou lentamente todos começam a ficar distantes saindo porta afora. Laura, emocionada, consegue sair da casa e certifica-se de que nada havia ali atrás daquela porta, apenas um campo. Vê-se novamente perto de Fernando que nem percebera que ela tinha saído (ou não) do carro. Sonho? Devaneio? Alucinação? Realidade? Não se sabe. Mas foi uma experiência catártica, fazendo-a expiar culpas passadas e presentes. E isso de alguma forma fortificou-a, revigorou-a, tornando-a mais forte para enfrentar sua solidão e melancolia.

Desta forma, destaca-se na contística de Telles sua habilidade e engenhosidade em selecionar um aspecto marcante da realidade e/ou da conduta humana, dando-lhe um tratamento formal e expressivo, capaz de provocar ressonâncias no leitor, provocando-o a adotar um posicionamento de indagação e busca. E uma vez envolvido na complexidade conflituosa e contraditória dos pensamentos, sensações e desejos das personagens, o leitor é estimulado a exercer sua liberdade de escolhas interpretativas e ultrapassar os limites do texto<sup>24</sup>, interferindo, através da leitura, da recepção, nos desdobramentos do enredo, tornando-se parte decisiva no seu desfecho, pois segundo Telles, o leitor não é apenas seu parceiro, mas seu cúmplice (ENTREVISTA, 2009).

---

<sup>24</sup>A interação texto-leitor é predominantemente imprevisível, assim como as interações humanas em geral.

## 2 OS (DES)ENREDOS DO AMOR: NARRATIVAS DO FRACASSO AMOROSO

A temática existencial da minha paixão. Quase peço desculpas por não ser mais otimista quando trato da crueldade. Do sofrimento. Do medo. Mas o amor (e desamor) não está sempre presente? Recorro ao humor que é a nossa salvação, ninguém é perfeito – e a loucura? Com suas infiltrações na rejeição. (TELLES. Lygia Fagundes. Trecho do depoimento na Sorbonne, França, 1993. In. *Oito Contos de Amor*, São Paulo: Ática, 2000, p.7)

Dentre os diversos núcleos temáticos, que despontam da produção contística de Telles, ganham relevo os contos de temática amorosa. Nestes, multifacetadas são as relações amorosas, através das quais a autora pontua a complexidade e a misteriosa fragilidade dos relacionamentos amorosos, o sentimento de insegurança, de medo e os desejos conflitantes que os movem e lhe são intrínsecos. O amor figura como o representante mais comum, agudo e perturbador da ambivalência que enreda a trama da existência humana. Oscila entre o sonho e o pesadelo, a realização e a frustração, a libertação e a degradação, a sanidade e a loucura, a vida e a morte; e não há como determinar quando um se transforma no outro.

O amor, além de ser fonte de angústia e desconforto, é também um desafio à imaginação, à criatividade e à razão. Pensemos no casal Daniela e Ed, personagens do conto “O Jardim Selvagem” (1965), entre os dois parece haver reciprocidade de sentimento, afeto. Daniela, o próprio jardim selvagem, metáfora pela qual o marido a define, mulher madura, bela, refinada, após casar-se com Ed, vai morar com ele em uma chácara, perto da casa da irmã do marido. Daniela é apresentada pela narradora e por outras personagens como uma personalidade obscura, enigmática, com comportamentos surpreendentes, como andar sempre com uma luva na mão direita, tomar banho nua na cascata, montar em pêlo no cavalo; e atitudes perturbadoras, como praticar eutanásia em seu cão velho e doente, dando-lhe um tiro de misericórdia no ouvido. Estas são impressões, informações, filtradas, recolhidas pela narradora, Ducha, uma criança que tem a curiosidade e a imaginação aguçadas (sobre o comportamento de Daniela) pelos relatos de sua tia Pombinha e da empregada do casal. Esse perfil de Daniela suscita na menina narradora um grande fascínio, apesar de nunca tê-la visto ou conversado com ela. Num curto espaço de tempo, Ed adoece gravemente e supostamente suicida-se com um tiro. A narradora encarrega-se de instigar, sutilmente, o leitor. Suicídio? Eutanásia? Assassinato? Qual o limite do afeto, do zelo, da cumplicidade do amor? Nas palavras da personagem Daniela, a vida é uma música

harmoniosa, a doença um instrumento desafinado que compromete essa harmonia; para a beleza da melodia era melhor destruir esse objeto destoante, desestabilizador. Será assim também o amor? Desafinar no concerto amoroso redundará em supressão, aniquilamento?

Assim, nos contos da escritora, o discurso amoroso reescreve ou inscreve a luta contínua entre as pulsões de vida e de morte, embate ontológico entre Eros e Tânetos<sup>25</sup>. E será desta forma, rasurando o ideário romântico do Amor – tema por excelência de todos os tempos da literatura – que Telles, em seu terno ceticismo nos conduzirá através de seus contos aos subterrâneos de um sentimento que se nos apresenta como lacunar, ambíguo e mesmo estéril, envolto em névoas, sombras e ruínas.

Os amantes criados pelo universo ficcional de Telles buscam o outro, anseiam por uma unidade, por cumplicidade, em criar laços, a fim de escapar à solidão, à aflição da fragilidade e do desamparo. O estado de inquietude que o medo da solidão engendra, de sentir-se incompleto, impulsiona o sujeito na busca do outro que, no entanto, é paradoxalmente desejado e temido, porque muitas vezes esse outro se revela um estranho, que provoca o medo do desconhecido, “repleto de riscos e propensos a acidentes” (BAUMAN, 2004, p. 41).

As personagens anseiam por completude, como o mito do andrógino exposto no *Banquete*<sup>26</sup>, todavia, não a conquistam, porque as relações afetivas são efêmeras e ilusórias, deixam de ser liames de certeza, tranqüilidade e conforto e passam a ser vividas em estado de alerta e tensão. Assim, amar não traz a possibilidade da união esperada pelos amantes, da realização, da segurança, da completude (RITER, 2003). Descobrem que se entregar de forma plena aos sentimentos, torna-os mais fragmentados, vulneráveis, aflitivos, melancólicos. O amor ansiado, desejado, projetado revela-se fonte de prisão e de sofrimento. Logo, não ocorre nem a realização plena, nem a aceitação da finitude amorosa, gerando conflitos e soluções, às vezes, violentos. Nos contos da escritora, o amor insinua-se como um sentimento que, simultaneamente, une e dilacera como ressalta Sônia Régis (2000, p.85).

---

<sup>25</sup>Cf. n. 23.

<sup>26</sup>No diálogo de Platão em *O Banquete*, diversos oradores discursam sobre o que consideram ser o Amor. Aristófanés, o melhor comediante da época, relata o mito segundo o qual, no início, os seres eram duplos e esféricos, e os sexos eram três: um constituído por duas metades masculinas; outro por duas metades femininas; e o terceiro, andrógino, metade masculina, metade feminina. Como ousassem desafiar os deuses, Zeus cortou-os em dois para enfraquecê-los. Cada um tornou-se um ser fendido, carregando a sensação da incompletude, da falta. O amor, desta forma, se origina da tentativa de restauração da unidade primitiva, numa constante busca da metade perdida para preencher as lacunas de cada ser. Paz (1994, p. 41) afirma que “o mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é perpétua sede de completude. Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo”.

Amor feito de sonho e realização, amargura e destruição, ganho e perda, alegria e luto – convulsões expostas numa tessitura poética econômica e de linguagem eficaz, em que os elementos simbólicos ora desabam pesadamente sobre o leitor, ora envolvem-no com a leveza da ternura.

De forma poética e vibrante, a escritora apresenta a ânsia amorosa e o seu malogro. Cada narrativa de temática amorosa apresenta um painel das frustrações e dos fracassos do homem, sugerindo a quase impossibilidade da fusão romântica, de o homem ser feliz, completo; desconstrói o mito do encontro mágico com a “outra metade” que resolveria as carências afetivas, descortinando aos olhos do leitor as incertezas, o desamparo e o deslocamento do homem da contemporaneidade. Pode-se afirmar que um significativo número de contos de temática amorosa de Telles pode ser lido como narrativa do fracasso amoroso.

Os contos de temática amorosa apresentam, geralmente, enredos que partem de uma situação banal e rotineira, dos quais emergem suspenses e surpresas, e revelam as angústias e as inquietações do homem em seu convívio com o outro, refletindo todas as nuances, as idas e vindas das relações afetivas, os anseios e as frustrações. Tramas cujos arranjos simbólicos retratam as vicissitudes de um homem que, fundamentalmente deseja, e essa faculdade aliada à liberdade de escolha constituem sua felicidade ou sua tragédia, esperança ou desespero, alegria ou angústia, vida ou morte.

O intimismo marcante de seus textos revela ou desvela, através do desnudamento da subjetividade das personagens, importantes questões acerca do mundo contemporâneo, como a superficialidade, a incomunicabilidade, a solidão, a fragilidade e a degradação nas relações intersubjetivas. Os conflitos existenciais das personagens emergem a cada divagação, em cada segredo doloroso, em cada revelação, nas sutilezas dos grandes silêncios, nos espaços em branco (o não dito, os interditos, o recalcado), em cada alma cindida, diante da constatação de suas lacunas, sombras e inquietações. A escritora “é uma dissecadora de mistérios e desencontros, da cintilação à ruína” (GASTÃO, 2005). E para perceber isto, faz-se necessário adentrar no labirinto narrativo-figurativo dos textos de Telles, conhecer-lhes os vãos, os espaços sombreados, nublados, iluminados, perder-se nos corredores (dos sentidos, das significações) intrincados, interpenetrados, para vislumbrar (se for possível) uma (dentre as possíveis) saída.

A partir de todas essas considerações, nosso estudo centrar-se-á a partir da próxima seção na análise dos contos de Telles, com o objetivo de examinar e interrogar as tramas (e os dramas) do amor (des)construídas no universo ficcional da escritora. Para verificar como se apresenta os (des)enredos do amor nas narrativas curtas de Telles, os contos selecionados para análise foram divididos em quatro séries, as quais poderiam também ser chamadas de percursos: amor-incomunicabilidade-solidão, amor-estranhamento-fragmentação, amor-egoísmo-culpa, amor-degradação-morte

Essa divisão se justifica pelo fato de o amor pressupor um amplo cortejo de sentimentos que revelam a maneira como se foi marcado pelo outro: inquietude, medo, alegria, raiva, tristeza, opressão. E nos contos de Telles, encontra-se delineada uma gama de sentimentos, de afetos, estando alguns explícitos e outros apenas insinuados, diluídos ou velados. Através deles é possível sentir a força que impele os seres humanos para o relacionamento ou para o estranhamento, para o encontro ou o desencontro, para a abertura ou para a solidão, para a realização ou para o fracasso, para a renovação ou para a degradação.

É relevante assinalar que o discurso amoroso nas narrativas de Telles prima pela equívocidade, pois sintetizam a problemática dos vínculos afetivos na contemporaneidade, em que o sentimento amoroso inscreve-se totalmente destituído de seu estatuto sagrado, em vez de ser fonte de prazer, alegria e felicidade, torna-se o princípio gerador de angústia, solidão, agressividade, morte.

## 2.1 AMOR-INCOMUNICABILIDADE- SOLIDÃO

Nesta série, analisar-se-ão os contos “Eu era mudo e só” publicado pela primeira vez no livro *Histórias do Desencontro* (1958) e “A chave” que aparece no livro *Antes do Baile Verde* (1970)<sup>27</sup>.

Já frisamos anteriormente que nas narrativas de temática amorosa de Telles, amar e ser amado não se concretiza em união, realização, segurança, completude. Ao contrário, em seus textos, as tramas e dramas tecidos pelos arranjos amorosos, pelas ficções construídas por cada amante, ajudam a modelar certa visão de mundo contemporâneo,

---

<sup>27</sup>Nesta pesquisa utilizou-se a obra *Antes do Baile Verde*, Rio de Janeiro: Rocco, 1999, na qual se encontram as duas narrativas.

frequentemente, carregada de espírito pós-utópico – medo, incerteza, angústia, vazio existencial, solidão.

O leitor encontra em suas narrativas um mostruário de personagens atormentadas pelo vazio e falta de sentido, quase sempre fechadas em si mesmas. Metáforas da incomunicabilidade no seio do espaço e tempo contemporâneo, que só confirmam a natureza ontológica, irremediável, da solidão humana, constitutiva do gênero humano, como frisou Nelly Novaes Coelho (1978, p. 143): “as personagens de Lygia Fagundes Telles já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre os homens, mas é em parte constitutiva do ser humano. É, portanto, ontológica, e não sociológica.”

Os vínculos amorosos, portanto, remetem a um discurso desesperançado, em que os amantes perdem-se dentro de seus labirintos e abismos. Personagens desiludidos que, por medo de se perderem, anseiam e lutam pelo amor e, ainda assim, fracassam<sup>28</sup>. Tem-se a representação do homem em estado permanente de falta e de busca.

Nessas narrativas, Telles cria uma ambientação dicotômica, as personagens estão aprisionadas num espaço de solidão, angústia e desconforto, contudo, desejosas de chegar a um espaço outro – idealizado como espaço de libertação e abrigo – e desta forma, dirimir o sentimento de desamparo. Esse anseio por um estado harmônico é ativado pela frustração provocada pelo sentimento amoroso. Entretanto, a permanência na situação de melancolia e desamparo é inevitável, agravada ainda pela desilusão com a possibilidade de fuga.

### 2.1.1 “Eu era mudo e só”

Neste conto, tem-se um narrador autodiegético. Manuel é o protagonista que relata os fatos através de sua perspectiva, limitada quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

A narrativa apresenta uma mínima ação externa, que se contrapõe ao aumento da ação no plano interno, recurso utilizado primorosamente por Telles. O leitor depara-se com uma história aparentemente banal da rotina na vida de um casal, porém, se o externo aparente é mínimo, o interno cresce a tal ponto que deslinda o universo privado e subjetivo das personagens.

---

<sup>28</sup>Segundo Paz (1994, p. 59), “o amor é uma aposta insensata pela liberdade. Não a minha, a alheia”.

Manuel é casado com Fernanda, uma mulher bela, rica, refinada e culta, filha de um ex-senador, agora um empresário bem-sucedido. Com o casamento, o sogro convence (ou impõe) Manuel a abandonar a profissão abraçada, de jornalista, e tornar-se seu sócio no comércio de máquinas agrícolas, para poder proporcionar à Fernanda o mesmo padrão de vida que possuía ao lado do pai.

Os fatos narrados por Manuel sugerem que ele casou com a mulher desejada e esse matrimônio possibilitou-lhe ascender socialmente. No entanto, a vida burguesa, cheia de artificialismos, convencionalismos e relações sociais estereotipadas e estáticas, fez com que mergulhasse no tédio, vivenciando uma dolorosa sensação de impotência diante da perda de significados pessoais, ao confrontar-se com uma realidade, também esvaziada de significações sensíveis.

O relato inicia-se justamente com as impressões do narrador sobre sua esposa e o casamento de doze anos. Ambos estão na sala sentados. Ele, ensimesmado, enquanto ela lê um livro. É a partir desta cena, focalizando o espaço doméstico e a figura da mulher que o narrador inicia suas reflexões sobre o cotidiano familiar, a convivência, a intimidade, a insípida afetividade, desprovida de espontaneidade e profundidade. Toda a descrição da esposa e de suas atitudes é perpassada por uma incisiva ironia, num misto de zombaria/escárnio: “celestial”, “mulher divina-maravilhosa”, “harmonioso”, “perfeito”, “sublime” (TELLES, 1999, p.132). A esposa é radiante, perfeita, ideal, todavia, esse primor lhe parece repulsivo e opressor. Para humanizá-la, deseja que ela arranje um amante; para libertar-se da sujeição a tal perfeição, deseja que ela morra; para anular seus efeitos castradores, deseja que ela fique imobilizada num cartão postal para ser admirado no momento em que ele quisesse, sem impor-se ou sobrepor-se ao seu querer, ao seu sentir, ao seu desejo.

Percebe-se que a imagem do cartão-postal é utilizada de forma irônica pelo narrador e permeia as digressões deste protagonista, constituindo-se como metáfora da artificialidade e superficialidade da vida burguesa, que emoldura um simulacro de harmonia, perfeição e felicidade conjugal.

Em toda a narrativa, o leitor tem acesso aos pensamentos e percepções de Manuel, não pronunciados, em um constante monólogo interior. Em certos momentos, alguns fragmentos destes verbalizam-se, provocando indagações e comentários por parte da esposa, dando lugar a um diálogo lacunar, ambíguo, oscilando entre o dito e o não-dito, disfarçado por uma aparente descontração e cumplicidade.

As frases soltas proferidas pelo protagonista constituem-se em verdadeiros atos falhos<sup>29</sup> e sugerem o desconforto, a inquietude e a tensão psíquica sentidos pelo protagonista, ao ter que adequar-se a uma sociedade na qual imperam o egoísmo e a hipocrisia, que não lhe permite ser, mas exige-lhe amoldar-se, conformar-se, parecer ante o outro: “o homem adaptável, ideal. Quanto mais for se apoltronando, mais há de convir aos outros, tão cômodo, tão portátil.” (TELLES, 1999, p.137). Ele está imerso em uma sociedade que modela e cerceia desejos, tornando ainda mais avassalador o estado de isolamento dos indivíduos.

Bauman (2000, p.204) refere-se à insatisfação individual como consequência da liquefação social, que produz laços humanos cada vez mais frágeis e escorregadios, apagando a própria identidade coletiva e individual, “a volatilidade das identidades, por assim dizer encara os habitantes da modernidade líquida”. É assim que Manuel, ao perceber-se habilmente adestrado e passivamente acomodado aos valores e relações burguesas, vê sua identidade esvaziada no confronto com o outro. Então, experimenta um sentimento de revolta, inquietude, mas este não se concretiza em ação, não o impele à mudança, à transgressão desses valores, a sair do estado de inércia e impotência a que se conformou. É uma revolta calada, secreta, amargurada. O que é sentido e vivido em pensamento, na imaginação, sobrepõe-se ao que é realizado pela ação. Sem referência segura, apático socialmente, dando adeus às ilusões, está marcado pela atmosfera do vazio, do tédio, do niilismo. Sente-se “desfibrado”, envilecido (TELLES, 1999, p.133).

Manuel se diz “solidamente casado”, tem uma vida conjugal tranqüila, uma linda filha, que à medida que o tempo passa mais se parece em personalidade e atitudes com a mãe, “uma pequenina burguesa preocupada com a aparência” (TELLES, 1999, p.136), desfruta de todas as comodidades que a riqueza proporciona, “tudo era da melhor qualidade” (TELLES, 1999, p.138), mas sente-se amargurado, entediado, asfixiado, fracassado, incapaz que é de atingir pelo conhecimento, pela ação, pelo sentimento a plenitude a que aspira. No íntimo da personagem, a fissura aumenta a cada passo, a cada reflexão, a cada sensação.

De modo cáustico, Manuel aponta a dubiedade das atitudes da esposa; o zelo, o cuidado e a proteção que esta lhe dispensa tem um caráter possessivo e dominador. Observemos os seguintes trechos:

---

<sup>29</sup>Os atos falhos são ações inconscientes que estão em nosso cotidiano, são coisas que dizemos ou fazemos que um dia foram reprimidas. Segundo Freud, a palavra que irrompe em lugar de outra que havia sido escolhida pela consciência é, na verdade, uma expressão inconsciente e, portanto, mais verdadeira em relação à subjetividade e à intimidade do indivíduo.

A primeira pergunta de uma série tão sutil que quando eu chegasse até a rua já não teria vontade de tomar chope. Tudo estaria tão estragado e o melhor seria voltar. (...) Levanto-me sentindo seu olhar duplo em mim, olhar duplo é uma qualidade raríssima, pode ler o que estou fazendo. Tem a expressão mansa, desligada. Contudo, o olhar é mais preciso do que a máquina [fotográfica] japonesa que comprou numa viagem. Ela sabe o que costumo o que não costumo. Sabe tudo porque é exemplar e a esposa exemplar deve adivinhar. (...) Adivinhar meu pensamento. Sem dúvida ela chegaria um dia a esse estado de perfeição. E nessa altura eu estaria tão desfibrado, tão vil que haveria de chorar lágrimas de enternecimento quando a visse colocar na minha mão o copo d'água que pensei em ir buscar. (...) os menores movimentos tinham que ter uma explicação, nenhum gesto gratuito, inútil. (TELLES, 1999, p.136)

Já estou há algumas horas sem fazer nada, alheado. E a esposa exemplar não deve deixar o homem com a mente assim em disponibilidade (TELLES, 1999, p.139).

As qualidades da mulher são ironicamente dimensionadas e pontuadas com escárnio, pois lhe suscitam antipatia e enfado. Apresenta ao leitor uma parceira intimidante e geradora de angústia. Invade-lhe a aversão diante da imagem de uma companheira perfeita, tornando a relação um ritual de conveniências, esvaziada de emoção e entusiasmo. Ao mesmo tempo em que fulmina com a representação da mulher ideal, investe com desdém contra convenções sociais que forjam casamentos obrigatoriamente felizes, relações forçosamente fiéis, escolhas absolutamente exclusivas. No lugar da parceria, da cumplicidade, da partilha, estabelece-se uma distância intransponível entre os dois, parece que tudo ficou por dizer, lacunas dificultam o acesso ao outro e Fernanda lhe surge como um ser impenetrável, impassível, “tão vago, tão imaterial” (TELLES, 1999, p.132). Toda a comunicação variável parece demasiado perigosa, cada um torna-se fechado em si mesmo sob pena de aniquilar ou de ser aniquilado. Personagens cristalizadas, impedindo que se estabeleça o jogo vivo das relações intersubjetivas.

A desintegração da subjetividade, o tédio existencial, o desencanto pelo fluir de dias vazio, as frágeis relações intersubjetivas, a superficialidade dos afetos potencializam a incomunicabilidade, tornando-os “estranhos íntimos”<sup>30</sup>. Essa impossibilidade de traduzir-se, expressar-se em face do outro, em dar-se a conhecer, coloca-o numa posição de absoluta solidão.

E como um gesto de resistência passiva contra sua despersonalização, sua objetivação e contra o cansaço de existir na monotonia diária, tem uma visão regeneradora, libertadora: a figura sublime de Fernanda e do ambiente familiar, lindos, perfeitos, dóceis, inertes, imobilizadas em um cartão postal.

<sup>30</sup> Expressão utilizada por Zygmunt Bauman (2004).

Não precisou ter amantes, não precisou morrer, não precisou acontecer nada de desagradável, de chocante, de repente tudo se imobilizou e virou uma superfície colorida e brilhante, para sempre um postal, um belíssimo postal que superou todos os que já vi em matéria de perfeição. Posso levá-lo comigo, mas como postal não faz perguntas não preciso dizer por que vou indo delirante rumo ao cais. Já vislumbro o navio em meio da cerração e a água mansa batendo no casco e o cheiro do mar. O cheiro do mar (TELLES, 1999, p. 139).

Mas uma frase de Fernanda põe fim ao delírio do narrador e o traz novamente a sua realidade asfixiante. Ela pede ao marido que feche a janela, pois havia esfriado, começara o inverno.

Ao analisar a redução espacial nas narrativas lygianas, Coronado (1987, p.51) chama-nos atenção para a simbologia da janela, afirmando que:

(...) a janela, como fresta metafísica para além da circunstância mundana, como abertura do quarto fechado para o anseio e a interrogação do infinito não podia faltar em escritora tão sentidamente religiosa como Lygia (...) de modo que quando a janela se fecha e o personagem retorna às suas quatro paredes, tem-se, mais desoladoramente, a sensação de redução existencial humana.

É assim que, ao ser conduzido pela mulher, de forma branda e tirânica, a voltar a sua monotonia diária, vê-se também, capturado, objetivado, dentro do postal. Ele também já se tornara parte da decoração do requintado espaço burguês, comprimido, confinado ao seu ambiente habitual de artificialidade, de morna afetividade, neutralizado, emudecido, apático, aniquilado:

Abro os olhos. Eu também estou dentro do postal. Devo estar envelhecendo para começar a soma das compensações. Mas a alegria simples de sair em silêncio para visitar um amigo. De amar ou deixar de amar sem nenhum medo, nunca mais o medo de empobrecer, de me perder, já estou perdido! Poderei tomar um trem ou cortar os pulsos sem nenhuma explicação? (TELLES, 1999, p. 140).

Vê as estrelas através da vidraça e elas lhe “parecem incrivelmente distantes” (TELLES, 1999, p.140), fecha então a cortina e servilmente retorna ao seu desamparo, à sua

solidão. Resta-lhe apenas o pesar, a desesperança com a existência e a falta de sentido de seu ser. Assim, dobra-se para dentro de si mesmo, pois ele era mudo e só.

### 2.1.2 “A Chave”

Neste conto, um narrador heterodiegético abre espaço para a manifestação da voz do protagonista, ora utilizando o discurso direto, ora o discurso indireto livre. Este adquire maior importância, não apenas pela frequência com a qual é utilizado, mas, sobretudo, por adensar a interioridade da personagem, perscrutando seus sentimentos e seus conflitos. A voz do narrador e a voz do protagonista, em certos momentos do texto, imbricam-se, interpenetram-se, numa verdadeira simbiose.

Novamente, a narrativa apresenta uma ação mínima: o casal Tomás e Magô está num quarto<sup>31</sup> e deve ir a um jantar. Ele está desanimado, entediado, sem a mínima vontade de ter de suportar mais uma vez as amenidades e futilidades de eventos sociais, que reúnem o grupo de amigos de classe média, do qual faz parte. Ele boceja várias vezes, cochila durante o diálogo com a esposa, levanta-se da poltrona para ir se arrumar, mas deixa-se cair novamente (TELLES, 1999, p.68). A mulher, por sua vez, prepara-se com todo esmero para o compromisso social ao qual está perfeitamente sintonizada. Enquanto observa a mulher que se arruma caprichosamente, Tomás lança um olhar perturbador e persecutório sobre sua vida conjugal e é tomado por um sentimento de vazio ao perceber o sem sentido de sua própria vida. Semelhante ao que ocorre no conto “Eu era mudo e só”, também neste, muitos pensamentos do protagonista não são verbalizados, confrontando-se continuamente o que ele realmente sente e o que exprime. Repete-se ainda a visão do ambiente familiar como núcleo de sentimentos desestabilizadores e antagônicos.

Os diálogos estão intercalados por monólogos interiores, em que o protagonista compara a situação atual com a do passado, em constantes retrospectões. Por meio destas, o leitor tem conhecimento de que, há dez anos, Tomás abandonou a primeira esposa, Francisca, para unir-se à jovem Magô. Quando isto ocorreu, ele tinha 49 anos e Magô apenas 18. No presente da narração, Tomás tem agora 59 anos e a mulher, 28. Portanto, há

---

<sup>31</sup>Coronado (1987, p.49) chama a atenção para o fato de que “uma boa quantidade das personagens de Lygia vive seu presente, o tempo do discurso narrativo, em recintos reduzidos” o que alia “o sentimento de redução espacial ao de incomunicação e à estranheza do homem no mundo”.

uma significativa diferença de idade entre ambos. Conquanto muitas análises apontem como tema central da narrativa o confronto entre juventude e velhice, em nossa análise, prioriza-se a leitura que destaca a incomunicabilidade das personagens, traduzindo-se como a indefinição, o desencontro do eu frente à sociedade, aos outros e a si mesmo. A condição vulnerável da personagem assume, em nossa leitura, o primeiro plano.

Quando estava casado com Francisca, Tomás sentia-se perturbado com a serenidade da esposa, sua introversão, seu entorpecimento diante da vida, sua resignação ante a passagem do tempo, seu jeito de apenas olhar a vida, abraçando abnegadamente a velhice, sem mais expectativas, sem anseios, sem desejos, sem o calor da paixão. Isso lhe parecia intolerável. A sensação era de deriva, desesperança, ruína. Quis resistir, escolheu ‘agarrar-se à vida’, rejeitando o marasmo cotidiano, pois algo dentro de si ainda pulsava, vibrava e pedia expansão. A companheira entendendo seu ato de desespero, foi solidária e não lhe negou o direito de libertar-se da prisão que agora representava tanto o espaço doméstico como a vida conjugal, deu-lhe a chave:

Tomás, você já viu como a noite está bonita? Por que não vai dar uma volta?” Ele foi. Na volta, encontrara Magô.  
Olhara-o quase como uma mãe olha para o filho antes de lhe entregar a chave da porta.  
Então ele baixou a cabeça e saiu. Na rua, sentira-se um adolescente apertando a chave no bolso. “Sou livre!” – quisera gritar às pessoas que passavam, aos carros que passavam, ao vento que passava. “Livre, livre!” (TELLES, 1999, p.73-75)

Já reportamos anteriormente que Paes (1998), em um de seus ensaios sobre o estilo da escritora, chama atenção para a habilidade de Telles em recorrer aos poderes da condensação da metáfora e do símbolo, agenciando-os dentro da própria situação narrativa, em algum objeto ocasional presente na fabulação, que passa a ser um suporte de significados latentes. Isso vai ocorrer em vários contos<sup>32</sup>. Neste, tem-se a chave (também título da narrativa) que se investe de valor simbólico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1996, p.232-233) o simbolismo da chave está relacionado com seu duplo papel de abertura e fechamento. É ao mesmo tempo, um papel de iniciação e de discriminação.

Assim, ao casar-se com Magô, o homem maduro teve a “sensação de nascer de novo”, “sentira-se um outro homem” (TELLES, 1999, p.74) e a possibilidade de ser o

---

<sup>32</sup>Citam-se os contos “Os Objetos”, “As Cerejas”, “Apenas um Saxofone”, “A Estrutura da Bolha de Sabão”, “As Pérolas”, “Herbarium”, “A Medalha” e “O Espartilho”.

responsável pelo desabrochar da feminilidade da jovem, bem como a pretensão de moldar sua personalidade, encheu-lhe de orgulho e vaidade. No entanto, a jovem superou-se: “Vai desabrochar nas minhas mãos - pensou emocionado até às lágrimas. Desabrochara, sem dúvida. Lançou-lhe um olhar. Mas não precisava ter desabrochado tanto assim”(TELLES, 1999, p.69).

O tempo fez ruir a fantasia, a ilusão, imagens e concepções feitas anteriormente. Agora, no presente da narração, a jovem revela-se ao protagonista um outro desconhecido, o ponto de desequilíbrio, frustração, despertando-lhe desdém, ao ponto de, em suas divagações, chamá-la de “a cretina”, “a sonsa”, “uma exibicionista”.

Magô é jovem, bela, cheia de energia, vitalidade e excitação, transitando embevecida em seu mundo prosaico e narcísico, de coloridas imagens e frivolidades. Tomás esforçava-se para acompanhar tanta disposição, tanta ânsia em desfrutar os ‘prazeres’ da vida, mas “havia nela energia em excesso” (TELLES, 1999, p.70), sente-se combatido. Ao deparar-se com o abismo que os separa, o protagonista mergulha em um mal-estar difuso e invasor, de um sentimento de vazio, de estranhamento entre ele e esse outro já hostilizado. A juventude de Magô, que inicialmente o atraiu, no momento atual o aborrece. O comportamento de ambos releva-se uma constante encenação, oscila entre verdades e não-verdades, aparências e conveniências. É o que se depreende quando Magô oferece ao marido um drinque para que ele se animasse a vestir-se logo para a festa. Ele, em monólogo interior, confessa irritado: “Não quero beber, quero dormir”, com o narrador esclarecendo que “teve vontade de gritar.”, mas “ Sorriu com doçura” (TELLES,1999, p.70).

Tal qual o protagonista do conto anterior, Tomás sente-se fragilizado, asfíxiado, desamparado. Novamente lembramos Bauman (2004, p. 41) que afirma:

As pessoas procuram parceiros e buscam envolver-se em relacionamentos a fim de escapar da fragilidade, só para descobrir que ela se torna ainda mais aflitiva e dolorosa do que antes. O que se propunha/ansiava/esperava ser um abrigo (talvez o abrigo) contra a fragilidade revela-se sempre como a sua estufa.

É esse sentimento de agonizante frustração, descrito por Bauman, que o protagonista do conto em questão experimenta, uma vez que projetou em Magô a chance de escapar da sensação de mal-estar provocada por uma espécie de letargia do desejo, da paixão e da própria existência. Idealizou no amor e na beleza de uma jovem um meio de

revestimento de sentido para a vida, mas o resultado foi decepcionante. E essas contingências levam o protagonista a adotar uma atitude de retração na relação com o outro, constringendo-o na experiência da solidão, reatualizando o constante fracasso de seu desejo irrealizado, deparando-se sempre com a falta e o desencontro.

Nessa narrativa, o protagonista retoma, pelas vias da memória, os signos do passado, os referentes de uma experiência que, no presente da narração, incita-o a questionar suas escolhas, seus anseios, sua pretensa ousadia em querer preencher sua solidão. A instância espaço-temporal é relevante, pois contrapõe o antigo, espaço de lembrança; ao tempo presente, revelador do descontentamento com as condições atuais de vida. A imagem de Francisca, suas idiosincrasias, seu espaço pessoal surgem como uma nostalgia de outro estado de coisas, de referências estáveis, como possibilidades de amenizar a falta, de suportar o vazio a que parece fadado. Há um lamento e/ou arrependimento pela escolha feita no passado:

Ah, se pudesse voltar sem nenhuma palavra, sem nenhuma explicação. Ela também não diria nada: era como se ele tivesse ido comprar cigarros. “Tudo bem, Francisquinha?” – perguntaria ao vê-la franzir de leve as sobancelhas. Ela se inclinaria para o baralho: “Está me faltando uma carta...” (TELLES, 1999, p.75).

Tomás confronta-se com suas escolhas, e estas agora lhe parecem fatídicas. Considerando essa questão pontuada pela narrativa, é bom relacioná-la com as idéias sobre a liberdade humana, postuladas no existencialismo sartreano. Este argumenta que o homem faz-se, afirmando suas escolhas livres, portanto, é produto de sua liberdade, pois é na ação livre que o homem escolhe seu ser, que se constrói enquanto sujeito. Porém, a responsabilidade e a consciência de liberdade são um fardo pesado demais para qualquer indivíduo. Não podendo culpar ou responsabilizar ninguém, nem mesmo o acaso ou o destino por suas diretrizes e por seus atos, o indivíduo é constantemente arremessado de volta para si mesmo, vivendo constantemente a incerteza de suas opções e suas possíveis e temidas conseqüências (SARTRE, 1973, p. 24-25).

Tomás fez uma escolha, optou pela juventude e vitalidade de Magô e isso lhe possibilitou experimentar a tríade desejo-amor-desvario, que o revigorou, deslumbrou-o e rejuvenesceu-o. No entanto, o tempo, agente ágil e inexorável, alargou a distância entre o

casal. O pai da jovem, quando foi informado da união dos dois, já insinuara esse inegável e dissimulado embaraço.

E o fascínio do protagonista pela jovem parece extenuar-se a cada dia, assim como os sentimentos que os uniram, “como nos últimos dias as noites andavam geladas” (TELLES, 1999, p.67). Há um descompasso entre as expectativas do homem já envelhecido e as solicitações intrínsecas à juventude da companheira. Isto, aliado à incapacidade de comunicação que permeia a relação, intensifica o desconforto, o estranhamento, o cansaço físico, emocional, psíquico que o aniquila. Cansaço que vem do esforço permanente em adequar-se em um grupo social no qual se sente deslocado, de satisfazer as exigências performáticas que o forçam a ‘parecer como’, de ser compelido a buscar prazeres valorizados socialmente, mas sem sentido:

(...) estou exausto, compreende? Exausto!

(...) a melhor coisa do mundo era mesmo dormir, afundar como uma âncora na escuridão, afundar até ser a própria escuridão, mais nada.

(...) dormiria uma noite inteira e a outra noite inteira e a outra ainda... Noites e noites dormindo até morrer de dormir. (TELLES, 1999, p.67, 68 e 74)

Note-se a obsessão pela idéia de dormir, que remete ao entorpecimento do corpo e ao desprendimento do espírito. O sono é a via de fuga, de isolamento, de fechamento para os dissabores e frustrações da vida, de alívio para os dilaceramentos existenciais que o afligem. Idêntico subterfúgio encontra-se no conto “Eu era mudo e só”, no qual o protagonista sonha acordado com uma situação que, simbolicamente, poderia livrá-lo da angústia, da solidão a dois em que vivia. Neste, Tomás dorme de verdade e sonha. Ele resolveu não ir ao jantar, insistiu que Magô fosse sozinha e se divertisse (ele também lhe dera a chave?). O protagonista então dorme e sonha com sua jovem mulher dançando nua para Fernando, o jovem músico; enquanto imagens e cenas oníricas se embaralham, Tomás vê-se diante de Francisca, pousa a cabeça em seu colo e devolve-lhe a chave. Desejaria ele tomar esta atitude? Era a prospecção do que poderia acontecer num futuro bem próximo?

Ocorre mais um final em aberto, característica das narrativas de Telles, em que é possível a leitura de que Magô nesse jantar seja seduzida por Fernando e abandone Tomás; e este volte para junto de Francisca, intento já anunciado no sonho. E se o leitor eleger este final, ainda assim fica a seguinte interrogação: voltar a viver ao lado da primeira esposa, com quem já experimentara o sentimento de desamparo, ao ter sempre renovada a sensação

desestabilizadora da decrepitude, vai preencher o vazio, dar-lhe segurança, exorcizar o fantasma da melancolia, da angústia e da solidão? Em qualquer caso, o protagonista parece confrontar-se com a ruína de seu projeto, de seu desejo. O vínculo amoroso como o componente crucial para a completude e felicidade humana é ilusório. Ao crepúsculo dessa miragem de iluminação, resta-lhe apenas resignar-se com o vazio, com a cumplicidade necessária de outra solidão. Duas solidões que se aproximam, entrelaçam-se, sem esperar completar nada.

## 2.2 AMOR-ESTRANHAMENTO-FRAGMENTAÇÃO

Os dois contos que serão estudados para desenvolver as premissas desta série são “Uma História de Amor” publicado originalmente em 1965, na obra *O Jardim Selvagem*, pela Editora Martins; e “Apenas um Saxofone” que aparece no livro *Antes do Baile Verde*, publicado em 1970, pela Ed. Bloch.

O ideal de amor romântico que ainda subsiste no imaginário coletivo ocidental é o do encontro com o verdadeiro amor, cujo vínculo eliminaria a sensação de incompletude e falta. Busca-se a outra metade, “a alma gêmea”, que supriria as carências afetivas e afastaria para sempre o fantasma da solidão. Assim, homens e mulheres anseiam por ter essa experiência singular, profunda e arrebatadora, necessitam amar e ser amados, pois é este sentimento que tornaria a vida plena de sentido, brilho, graça e energia. É a condição suprema de felicidade, apesar de para alcançá-la, ser necessário enfrentar algumas vicissitudes. Sem aquele que supostamente o completaria, o sujeito estaria destinado à falta, à infelicidade, ao vazio. Portanto, o desejo de fusão caracteriza o sonho do amor romântico.

Para Erich Fromm (1964, p.34) a mais profunda necessidade do homem é eliminar o sofrimento advindo da consciência do estado de separação, fazendo com que ele busque a união para superar a solidão, a culpa e a ansiedade, segundo o escritor e psicanalista alemão:

O desejo de fusão interpessoal é o mais poderoso anseio do homem. É a paixão fundamental, é a força que conserva juntos a raça humana, o clã, a família, a sociedade. O fracasso em realizá-la significa loucura ou destruição – autodestruição ou destruição de outros. Sem amor, a humanidade não poderia existir um só dia.

O amor seria a resposta completa e amadurecida para a realização da unidade interpessoal, a força ativa no enfrentamento dos problemas da existência, na opinião de Fromm.

Assim, entre alguns estudiosos, ainda se impõe a idéia de que a correspondência amorosa pode oferecer a medida da completude existencial do homem, pois um projeto de si somente será viabilizado na presença efetiva do outro, no anseio de estabelecer vínculos afetivos que possam perdurar e dar segurança, tornando-se um dos aspectos mais gratificante da vida.

Pode-se dizer que Telles opera, em algumas narrativas, uma transgressão (ou uma rasura como já afirmamos anteriormente) nesse ideário amoroso, na medida em que apresenta a experiência afetiva associada a sentimentos de estranhamento e medo. O amor longe de constituir salvaguarda da subjetividade do homem e proporcionar-lhe os meios para a consecução de seu projeto existencial, leva-o a experimentar sensações conflitantes que oscilam entre o ímpeto de voltar-se para o outro, através da entrega e do estabelecimento de um vínculo intenso e duradouro e a necessidade de defender-se. Na teia amorosa, esse outro pode constituir-se em uma ameaça à estabilidade da identidade e da individualidade, impondo ao desejo a tortura da renúncia. Mais uma vez, sublinha-se a extrema habilidade da autora em representar os paroxismos da experiência amorosa.

### 2.2.1 “Uma História de Amor”

Neste conto, um narrador heterodiegético conduz o desenrolar dos acontecimentos, adentrando na interioridade da personagem principal, Rafael, dando voz, através do discurso direto e indireto livre, a suas angústias, reflexões e memórias que irrompem da experiência vivida. O texto inicia-se com o narrador marcando um retrospecto temporal, “Dez anos tinham se passado” (TELLES, 1965, p. 129), para estabelecer um corte entre um antes e um ‘agora’ e apresentar os fatos que culminaram no conflito vivido pelo protagonista no presente da narração<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup>Kátia Oliveira (1972, p.38) ao analisar os elementos da prosa narrativa de Telles, em especial dos romances *Ciranda de Pedra* e *Verão no Aquário*, faz uma consideração sobre o tempo psicológico, metafísico dessas narrativas, que pode ser aplicada a todos os contos analisados em nosso estudo: “Há o agora, que dá corpo à narrativa ficcional, e o antes, que ressurgue a cada instante de meditação da protagonista, que dá continuidade aos fatos. Esses dois planos se intercalam de maneira sistemática, sucedendo-se um ao outro. Tal

Rafael é mais uma personagem do universo lygiano marcada pela inquietude, indefinição e um dilacerante conflito existencial. A trama é simples, porém instigante. Há dez anos atrás, ele prometera à Laura, com quem mantinha um relacionamento amoroso, vir buscá-la para juntos assistirem à Missa do Galo. Ela havia preparado com simplicidade, ternura e paixão a ceia de Natal para confraternizar-se com o homem amado, mas Rafael sumiu, desapareceu, sem nenhuma explicação. Depois de dez anos, ele retorna na mesma data e hora para ver e falar com Laura. Em frente à casa da mulher faz um retrospecto dos fatos passados, revelando a intenção de perscrutar tanto o vivido, como o não-vivido.

Diante da casa de Laura, Rafael questiona sua atitude no passado, de haver fugido sem ter coragem de falar, explicar-lhe os motivos de seu afastamento. Pensa agora numa possível carta de despedida que poderia ter escrito, mas, naquela época, até o simples bilhete que escrevera, “Laura, eu te amo, mas não posso ficar” (TELLES, 1965, p. 130) amassara e jogara fora. Considera-se um homem “desfibrado”. Esse adjetivo é usado também pelo protagonista do conto “Eu era mudo e só” para se autodefinir, indicando um estado de apatia, impotência e a ausência de firmeza de caráter. Diante da necessidade de estabelecer e consolidar um vínculo, Rafael esquivou-se, pôs-se em retirada. Julga-se um homem inconstante, inseguro, contraditório. Justifica no presente sua atitude do passado, alegando que sempre teve “aquela preocupação constante de que as pessoas em redor não sofressem. Ou que sofressem o menos possível” (TELLES, 1965, p. 129)

Note-se que, ao rememorar esses acontecimentos, o protagonista descreve como a mulher havia arrumado, naquele longínquo ano, o quarto e a mesa para a ceia natalina, sublinhando o clima romântico e pueril do ambiente:

(...) vistosa cama de ferro dourado e as paredes pintadas de rosa. Pintara-o ela mesma, nas vésperas de Natal, “veja, Rafael, essa cor vai combinar com minha ceia!” A ceia posta numa pequenina mesa redonda, isolada no centro como uma ilha vermelha e verde; sobre a toalha barrada de vermelho, os pratos enfeitados com raminhos verdes e a garrafa de vinho com o ingênuo laçarote no gargalo (TELLES, 1965, p.129).

Essas cores que predominam no espaço habitado pela mulher, além de estarem relacionadas à época natalina, indiciam seu temperamento emotivo, sonhador e sensível,

---

sistematização traz ao leitor o distanciamento no tempo cronológico e sua intensidade, dinamizando constantemente o tempo interior. O destaque é sempre para a intensidade e a extensão da experiência individual, como fator condicionante da atitude”.

compondo uma ambiência romântica, em que se insinua a idealização do encontro, da completude e da fusão através do amor. No entanto, tal caracterização adquire um sentido patético e por que não dizer irônico, pois em vez de sensibilizar e envolver o homem, amedronta-o, confunde-o, resultando em sua fuga.

Ainda diante da casa de Laura, ao observar a residência, a voz narrativa pontua: “a casa o interrogava com suas janelas ovais e negras como dois olhos vazados” (TELLES, 1965, p.130). Novamente, a descrição de um objeto desvela, através de um insinuante simbolismo, as angústias das personagens. Ao recorrermos a Chevalier e Gheerbrant (1998, p.512), somos informados que “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade e é da mesma natureza que a do olho” e este metaforicamente “pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida” (p.656). Note-se que essa janela é adjetivada como negra e similar a dois olhos vazados; enfim, a imagem suscitada pela voz narrativa além de indicar o luto em que vivia a mulher, provocado pela dor da separação, pode conotar a obliteração da luz, da consciência, da troca de energia e do pulsar da vida. Essa idéia é reforçada pela lembrança de um diálogo ocorrido entre Rafael e Laura, quando os dois admiravam uma gravura colorida, O Cavalo Branco de Gauguin, que havia na parede da casa da mulher:

Mas esse cavalo branco é esverdeado, quase azul”, protestara ela. “Mas os cavalos brancos que vivem no meio do mato, os cavalos selvagens acabam ficando dessa cor. **Somos parecidos Laura. Quando estou longe de você, perdido na noite, vou escurecendo.** Mas assim que entro nessa sua concha, clareio. E o melhor de mim mesmo vem à tona (TELLES, 1965, p.130-131, grifo nosso).

Ressalte-se que, nesse trecho, desponta outra metáfora plena de sentidos, a imagem da concha, que sugere esconderijo e refúgio. Ao lado da mulher amada, o homem sentia-se acolhido, protegido, integrado, experimentando um estado de harmonia e completude. Entretanto, a separação o relança na condição de desamparo<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup>Fromm (1964, p.26) afirma que “a experiência da separação é de fato, a fonte de toda ansiedade. Ser separado significa ser cortado (...) Eis porque ser separado é o mesmo que ser desamparado, incapaz de apreender o mundo, as coisas e as pessoas, de modo ativo; significa que o mundo nos pode atingir sem que tenhamos condições para reagir”.

Tanto Laura quanto Rafael estão sem direção, sem rumo, desamparados, fragilizados, sem a possibilidade de vislumbrar a luz (do encontro, da entrega, da felicidade) que poderia redimi-los; apenas tateam, como fez o protagonista ao adentrar, depois de uma longa ausência, na casa da mulher amada, a superfície de um sentimento profundo, mas ambíguo e temerário.

Rafael diz amar Laura e tem consciência de que é profundamente amado por ela. No entanto, essa relação torna-se confusa, desconcertante aos olhos de Rafael, que prefere um amor sem amarras, sem dependência de um para com o outro. A experiência amorosa em vez de proporcionar-lhe segurança, gratificação e completude, provoca um confronto com a vulnerabilidade, a fragilidade diante da vida, do outro e de si mesmo. A necessidade do outro é sinônimo de fracasso, pois não atenua a sensação de desamparo, ao contrário, parece que só a confirma, “No fundo de cada aventura, só vaidade, ou o cansaço da solidão.” (TELLES, 1965, p.129). Quando Rafael afirma “sou um tipo instável, tenho verdadeiro horror a essa idéia de me enraizar, hoje te amo, mas amanhã já não sei mais” (TELLES, 1965, p.129), revela que teme a afetividade, pois esta lhe surge como uma constante intimidação ao seu desejo de auto-suficiência e de autonomia, forçando-o a uma desesperada e inexplicável fuga.

Freud (1974, p. 101) também destacou o amor como um dos meios mais importantes na busca da felicidade e na tentativa de evitar o sofrimento, ao longo da existência do ser humano. Entretanto, esse recurso apresenta uma dualidade peculiar, porque, assim como aproxima o sujeito de uma ventura almejada, expõe-no, como nenhum outro, às dores da dependência: “Nunca estamos menos protegidos contra as penas do que quando amamos; nunca mais infelizes e desvalidos que quando temos perdido o objeto amado ou o seu amor” Segundo o fundador da psicanálise, a forma encontrada para defender-se é manter-se à distância das outras pessoas.

O amor gera dependência e esta passa a ser vivenciada como ameaça e, como tal, gera angústia, pois fragiliza e amedronta o homem, na medida em que o obriga a se fixar num espaço e tempo. A forte intensidade do relacionamento amoroso provoca o temor de sucumbir ante o outro, de fragmentar-se<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Ainda segundo Fromm ( 1964, p.36) existe uma perturbante antinomia no vínculo amoroso: ele estabelece a junção de duas pessoas, com a condição de que cada um preserve a sua identidade. Isso exige que dois seres estejam unidos e permaneçam separados. É o desafio de criar um “nós” sem destruir o “eu”.

Octávio Paz ao discorrer em seu livro *A Dupla Chama: Amor e Erotismo* (1994, p. 123) sobre a importância da literatura nas diversas representações do amor ao longo da história afirma:

A literatura retrata as mudanças da sociedade. **Também as prepara e as profetiza.** A paulatina cristalização de nossa imagem do amor tem sido obra das mudanças tanto nos costumes como na poesia, no teatro e no romance. A história do amor não é apenas a de uma paixão, mas de um gênero literário. Melhor dizendo, é a história das diversas imagens do amor que os poetas e romancistas nos têm dado. Essas imagens têm sido retratos e transfigurações, cópias da realidade e visões de outras realidades (grifos nossos).

Citamos Paz para sublinhar que quase quarenta anos separam essa narrativa de Telles da obra *Amor Líquido* (2004) de Zygmunt Bauman, no entanto, ao analisar-se o comportamento ambíguo e evasivo do protagonista da narrativa, ressoam neste uma das premissas apontadas por esse sociólogo polonês nos relacionamentos amorosos da pós-modernidade (ou modernidade líquida na terminologia usada pelo estudioso). Segundo este, na sociedade de consumo, investir sentimentos num relacionamento amoroso é visto como algo arriscado; fidelidade se torna dependência, aprisionamento. A forma encontrada para não se tornar dependente do outro é não criar vínculos fortes o bastante para limitar uma liberdade tida como mais segura. Assim, um relacionamento duradouro que envolva um compromisso entre os parceiros tende a ser visto como algo dominador e privativo. Essas atitudes engendram vivências de solidão, de ansiedade e de insatisfação constantes, pressionando o sujeito a aprofundar mais e mais seu enraizamento em si mesmo, na sua estranheza.

Rafael vivencia um medo existencial semelhante ao descrito por Bauman, caracterizado pela incerteza da conquista de uma plena realização pessoal através da reflexividade do amor e por uma busca constante de uma resposta para o dilema que lhe interpõe o vínculo amoroso: a fusão e diluição no outro ou a preservação de sua individualidade. Reiterando-se o que já se afirmou anteriormente, na obra de Telles, o amor é definitivamente o sentimento que une e dilacera, pois nesta os relacionamentos são levados ao paroxismo.

O protagonista prefere renunciar, abster-se dos inevitáveis conflitos de viver pelo e para o outro, enquanto Laura se compõe/decompõe à medida que sua subjetividade se faz/desfaz em sua relação com Rafael. Durante os dez anos de ausência e silêncio do

homem amado, nunca perdeu a esperança de que ele voltasse. O ano inteiro levava uma vida normal, “trabalhava, saía com os amigos” (TELLES, p. 132), mas assim que chegava o Natal, a lembrança de Rafael ia se impondo e a esperança de que ele viesse buscá-la para a Missa<sup>36</sup>, como havia prometido, tornava-se uma obsessão, fazendo com que ela se isolasse dos amigos e rompesse todos os compromissos, pois “queria estar só, completamente livre” para a vinda do homem amado. A Missa de Natal revela-se como a metáfora do estado de latência da personagem que, imersa numa espera sem fim por alguém, perde a noção de tempo.

O amor de Laura é incondicional, não exige explicações, desculpas, reparações. Ela apenas quer estar ao lado do companheiro desejado, escolhido para ser objeto de sua afeição; expõe-lhe sua carência, sua falta. O relato do reencontro de Rafael e Laura, após dez longos anos de incomunicabilidade, é pleno de erotismo, de irrupção violenta do desejo, demonstrando ser a relação marcada por uma sede mútua, de necessidade física e psicológica: “Agarraram-se num abraço com o mesmo desesperado impulso, como se ambos quisessem, instantaneamente, fundir os dois corpos num só. Beijaram-se com fúria. Depois, devagar, ele beijou-lhe os cabelos, os olhos, a boca.” (TELLES, 1965, p. 131). É interessante lembrar que Barthes (1989, 1965, p.12) afirma que “o gesto do abraço amoroso parece realizar por um momento, para o sujeito, o sonho de união total com o ser amado.”

E é em nome do amor que Rafael retorna, depois de dez anos de ausência, não para ficar, entregar-se sem reservas a esse sentimento, mas apenas para reiterar a permanência e a duração desse afeto e fugir de novo. O narrador descreve a reação da mulher ao ouvir, atônita, essa revelação: “Fixou no homem os grandes olhos escuros, profundos como duas fendas abertas na face exangue” (TELLES, 1965, p.130). Novamente, Laura, desolada, sente o malogro de suas expectativas amorosas e experimenta a insuportável dor da perda. Observa-se como a voz narrativa, através dessa imagem, dimensiona o lado patético e, por que não dizer, trágico, da experiência amorosa<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup>Note-se que a Missa do Galo que abre a noite de Natal representa na tradição cristã o culto do (re)nascimento, da doação, da renovação da fé no salvador, a esperança de redenção do homem através do amor incondicional do messias.

<sup>37</sup>É ilustrativo citar a poética afirmação de Paz (1994, p. 101): “O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico”.

O “eu te amo” pronunciado seis vezes, ao longo da narrativa, pelo protagonista ressoa como uma prece de busca de perdão<sup>38</sup>, demonstrado apenas no momento de rompimento, perdendo a característica de grito de amor e configurando-se apenas como uma forma de atualizar o não-vivido. Rafael prefere novamente refugiar-se, manter-se à distância. Em vez das inquietações e das dores de amor pelo outro, o protagonista escolhe as dores do vazio de si mesmo.

Rafael abandona novamente Laura e esta entra em desespero, numa agonia e dor intensas. Mas, por um momento, o narrador insinua que a mulher percebe que é inútil sofrer e esperar por aquele homem:

(...) Quando os soluços romperam mais violentos, tapou a boca com a almofada. Depois, levantou-se, enxugou as lágrimas e teve um olhar inexpressivo para o quarto vazio. Voltou-se para o espelho. “Chorei por dez anos, sussurrou apertando os olhos molhados. Por dez anos (TELLES, 1965, p. 134).

Mas isso não se confirma, pois se arrumou e foi apressada para a Missa, na esperança de que Rafael lá estivesse a sua espera. Laura permanecerá alimentando a dor da espera, aguardando anualmente a vinda de seu ‘messias’, amando o amor de Rafael? Uma das leituras que se pode construir a partir do comportamento dessa personagem feminina é a de que o objeto de desejo não é propriamente o homem, mas a espera em si, a qual, se fosse interrompida, acarretaria o apagamento de sua construção como sujeito do desejo. Ela deseja, pois desejar implica, necessariamente, a falta do objeto desejado<sup>39</sup>.

É através de uma linguagem reflexiva e lírica aliada a uma imagética pulsante, metafórica, que Telles aborda a questão do desejo de plenitude, da busca constante do ser humano por um estado de completude, o qual, de antemão, sabe-se que não será obtido. A escritora é realmente “uma dissecadora de desencontros da cintilação à ruína” (GASTÃO, 2005).

<sup>38</sup>Segundo Barthes (1989, p. 98), citando Lacan, “Eu-te-amo não é uma frase: não transmite um sentido, mas se prende a uma situação limite: ‘aquela em que o sujeito está suspenso numa ligação especular com o outro’. É uma holofrase.”

<sup>39</sup>Lucia Santaella na apresentação do livro *Conceito de Amor em psicanálise* (LOPES, 1997, p. 9) alude a essa questão da demanda amorosa, citando Jacques-Alain Miller: “o desejo só se constitui por referência a um não ter. ‘O desejo é sempre um lamentar-se, um deplorar, uma nostalgia ou um anelo. (...) Uma falta está sempre na origem do desejo, é o motor do desejo, a causa do desejo’.

### 2.2.2 “Apenas um Saxofone”

Esta narrativa apresenta um narrador autodiegético, uma voz feminina que, através de monólogos interiores e do fluxo de consciência, desvela suas angústias, amarguras e conflitos existenciais. A perspectiva é dada pela protagonista, cujo discurso manifesta um conflito interior, na tentativa de resgatar a sua identidade ao revisitar momentos pretéritos. O fio condutor da narrativa é a consciência da personagem, que evoca tempos, imagens, emoções e sensações dentro de um mesmo espaço discursivo.

A primeira frase do texto, “Anoiteceu e faz frio” (TELLES, 1999, p.28), já sugere ao leitor relações simbólicas com os processos internos do psiquismo da personagem, reveladoras do desencanto dela com as condições atuais de vida, numa crescente tensão entre o presente, percebido como o momento em que ela se despe da fantasia social e faz um juízo crítico de seus sonhos, projetos e valores; e o passado, a contemplação e expressão de um dolorido lamento pela perda do paraíso perdido, uma vida autêntica ao lado de um amor verdadeiro. Tem-se um discurso narrativo que tenta reproduzir instantes da memória em fragmentos e devaneios, em que as descrições do presente, feitas pela protagonista, revelam paralisia e estaticidade, consequência de mais um traço comportamental do estado agônico e melancólico da personagem; contrapondo-se com as do passado, marcadas por sons, cores, movimento. Essa atmosfera dicotômica é ativada pela linguagem, pois quando rememora o passado, a linguagem torna-se lírica, pungente, vibrante, envolta em um misto de dor e prazer:

Onde agora? Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo, Luisiana, Luisiana! Que sons eram aqueles? Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos, tão puros. E singelos como ondas se renovando no mar, aparentemente iguais, só aparentemente. “Este é o meu instrumento, disse ele deslizando a mão pelo saxofone. Com a outra mão em concha, cobriu meu peito: e esta é a minha música (TELLES, 1999, p.30).

Enquanto o confronto com o sem-sentido do presente é mediado por uma linguagem objetiva, seca, mordaz, inclusive com a utilização de palavras de baixo-calão, pontuada de cinismo e ironia, dimensionando a amargura e o sentimento de inutilidade, que permeia os pensamentos da protagonista:

(...) quando o velho me deu a pérola, achou originalíssimo escondê-la no fundo do aquário e me mandar procurar (...) e eu me fazia menininha e ria quando minha vontade mesmo era dizer-lhe que enfiasse a pérola no rabo e me deixasse em paz, Me deixa em paz! Ele, o jovem ardente com todos os seus ardores, Xenofonte com seu hálito de hortelã – enxotar todos como fiz com a criadagem, todos uns sacanas que mijam no meu leite e se torcem de rir quando fico para cair de bêbada (TELLES, 1999, p.32).

A protagonista-narradora, como se falasse a um ouvinte implícito (ou virtual?) apresenta-se como uma mulher de quarenta e quatro anos, que enriqueceu através da prostituição, e no presente da enunciação está sozinha, sentada, enrolada numa manta, totalmente desligada do tempo. Bebe uísque “bem devagarinho para não ficar de porre” (TELLES, 1999, p.29), como era de costume, pois deseja ficar naquele momento lúcida para observar cada detalhe do ambiente em que mora e refletir sobre a inautenticidade de tudo e de todos que a rodeiam. Expressa também cansaço e tédio, a tal ponto que, num gesto de desespero, despediu os funcionários da casa. A decisão de manter-se lúcida revela que se preparava para algo importante: o confronto com os sentimentos, os desejos e os medos sufocados.

A narradora percorre com seu olhar a casa, os objetos, os móveis, pois se dá conta que “tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora” (TELLES, 1999, p.29). Trata-se de um olhar de dupla direção: da personagem para os objetos e destes para o interior da personagem, passando por seu corpo. Relata como esses objetos foram adquiridos e sua relação com as pessoas responsáveis pela construção desse espaço vasto e rico. O registro da narradora compõe a imagem de um ambiente impessoal, forjado, fraudado, já que representa apenas um gosto aceito e valorizado socialmente. Conscientiza-se então de que sempre se curvou, sem opor-se, à inexorável ‘opinião alheia’:

(...) opinião alheia é este tapete, este lustre, aquele retrato. Opinião alheia é esta casa com os santos varados por mil cargas. (...) Por causa dessa opinião tenho hoje um piano de cauda, tenho um gato siamês com uma argola na orelha, tenho uma chácara com piscina e nos banheiros, papel higiênico com florinhas douradas que o velho trouxe de Nova York junto com o estojo plástico que toca uma musiquinha enquanto a gente vai desenrolando o papel... (TELLES, 1999, p.31-32).

Não há sentido nem fora, nem dentro deste espaço no qual circula, porquanto não há (auto)reconhecimento, tudo é mistificação. Tais imagens são metáforas de um ‘eu’ estilizado e sem identidade.

A voz narrativa também fala com uma provocativa ironia e cinismo de seu percurso pela vida, o modo como enriquecera e sobre as frágeis, dissimuladas e calculistas relações interpessoais. Ao despertar para tais realidades (internas, concernentes ao seu mundo interior; e externas, referente ao universo no qual transita) recrudescer a tensão maior do discurso narrativo, que consiste em mitigar a dor, a amargura advinda da perda de algo perdido, o seu amor de juventude, e da própria juventude. Assim, a frase inicial do conto antecipa o conflito crucial vivido pela protagonista, associando seu envelhecimento ao escurecer e o frio a sua irremediável condição de desamparo:

Meu tapete é persa, todos meus tapetes são persas, mas não sei o que fazem esses bastardos que não impedem que o frio se instale na sala. Fazia menos frio no nosso quarto, com as paredes de estopa e o tapetinho de juta no chão, ele mesmo forrou as paredes (...)

(...) uma porrada de coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escuro. É que fomos escurecendo juntas, a sala e eu.. Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretensiosa (TELLES, 1999, p.28- 29).

A narradora deixa claro que sempre foi impulsionada pela ambição, em adquirir bens materiais valorizados socialmente, como forma de sentir-se aceita e respeitada, ainda que de forma hipócrita, pois sua real condição social<sup>40</sup> e os meios que usou para obtê-los são discriminados pela sociedade.

Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi.

(...) tenho hoje um piano de cauda, tenho um gato siamês com uma argola na orelha, tenho uma chácara com piscina (...) tenho um sapato com fivela de diamante e um aquário com uma floresta de coral no fundo (...) tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba (TELLES, p. 31-32).

<sup>40</sup>A utilização pela narradora de palavras consideradas “vulgares” como “merda” (transcrita no texto em francês, ‘merde’, pois a protagonista, num tom sarcástico, diz ser uma “puta erudita”), “porrada”, “viado”, “sacanas”, “bosta”, “mijam” evidencia seu desmascaramento social, atuando como válvula de escape para sua revolta, sua agressividade, que se investe contra a hipocrisia da sociedade.

Objetos e pessoas estão no mesmo nível de possibilidade de consumo, ou seja, os laços mercantis determinam a dimensão de suas relações materiais e imateriais. As poucas pessoas que a cercam são pagas para satisfazerem seus desejos e ela, por sua vez, ganha dinheiro satisfazendo o desejo de alguém: “Tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio que me dá aulas sobre doutrinas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo. (TELLES, 1999, p.31).

Nesses trechos nos quais estão enumerados os bens materiais, nota-se a repetição do verbo “ter” em primeira pessoa, sugerindo a concepção de vida que a motivou ao longo de sua existência, para ‘ser’ era preciso ‘ter’. O ‘ter’ agregando o valor do ‘ser’ e deslizando ao imperativo do ‘parecer’. Agora, em sua maturidade, avalia, questiona essa visão, deflagrando uma vertiginosa destruição de falsos referenciais, instaurando em seu “eu” um caos interior, prisioneiro de uma armadilha, que expõe cruamente seu fracasso, sua degradação. Mais uma vez uma personagem lygiana confronta-se com as conseqüências do exercício de sua liberdade de escolha. Esta liberdade, no passado, excluiu o outro, e resultou, no presente, o esboroamento de seu ser, dilacerado em seus fundamentos, pois os valores prioritários e que deveriam sustentá-la na existência, fragmentaram-na e instalaram em seu ser uma angústia e solidão extremas. Vê-se presa em uma grande teia construída por ela mesma.

Quando a narradora pondera que é “Uma sala de uma burrice atroz, afetada, pretensiosa, sobretudo, rica, exorbitando riqueza” (TELLES, 1999, p.29) há uma incisiva ironia nesse julgamento, pois se estende a sua própria vida, ao constatar o engodo a que se submetera ao abraçar valores que, embora tivessem satisfeitos desejos narcísicos e hedonistas, afastaram-na de vivenciar uma experiência incalculável: a experiência amorosa. Ocorre a verificação insofismável do sem-sentido da existência e a constatação de que, cerceada, não poderá corrigir os erros, agora nitidamente percebidos.

Diante de uma realidade em que tudo “escurece”, uma pergunta, um lamento dirigido a uma presença fantasmática, perpassa toda a descrição dos bens materiais: “Onde, meu Deus? Onde agora? (TELLES, 1999, p.34). As contingências do presente e as incertezas do futuro a impulsionam a voltar-se para o passado. É a lembrança de seu grande amor da juventude, um jovem saxofonista, que faz a narradora mergulhar em seu abismo interior. Ao ressoar na memória, o som do saxofone, símbolo do amor perdido, transporta-a para outro espaço e tempo, em que sensível, desprendida e inconseqüente, vivenciou um amor intenso, transgressor, livre de amarras sociais, num misto de desvario e obsessão, que

tanto a inebriou como a iluminou. Recordar a música do saxofone representa o encontro com este fluxo interior e consigo mesma.

É a partir da constatação de seu envelhecimento que a voz narrativa revolve as cinzas do passado e, à medida que reminiscências emergem e associações vão sendo entrelaçadas pelas vias da memória e do desejo da protagonista, o leitor fica diante de uma personagem, o jovem do saxofone, com quem a narradora mantivera um relacionamento afetivo. Essa personagem inominada é descrita como um rapaz simples, imaginativo, espontâneo, impulsivo, sem ambição, sem vaidade, apaixonado pelas coisas simples da vida, por tocar seu saxofone e por Luisiana- nome inventado por ele, com o qual batizou a protagonista. É possível dizer que essa vida despreendida do rapaz tornara-o deslocado dentro da sociedade, pois suas aspirações distanciam-se daquelas impostas pela sociedade capitalista.

As reminiscências jorram dos pensamentos da protagonista, entreabrindo ao leitor a imagem de um amor vibrante e terno unindo os dois jovens, como se pode verificar por meio do relato da primeira relação sexual, ocorrida na areia de uma praia. Com o tempo, a paixão do rapaz por Luisiana tornava-se desesperadora, enquanto ela se divertia impondo-lhe, caprichosamente, provas da intensidade deste sentimento. E a magnitude de tal afeto começou a amedrontá-la, oprimi-la: “comecei a ficar irritadiça, inquieta, era como se tivesse medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor. Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso.” (TELLES, 1999, p.36)

Como se quisesse infligir-lhe uma punição por tão completa doação e entrega, Luisiana começou a exigir do rapaz provas materiais como validação do sentimento amoroso. Ele em nenhum momento esquivou-se, continuamente sacrificava-se para atender-lhe os pedidos. E isso não satisfazia os caprichos da mulher, ao contrário, só aumentava seu desconforto, seu estranhamento, sua asfixia:

Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim? Era sempre o saxofone quem me respondia e a argumentação era tão definitiva que me envergonhava e me sentia miserável por estar exigindo mais. Contudo, exigia. Pensei em abandoná-lo, mas não tive forças, não tive, preferi que nosso amor apodrecesse, que ficasse tão insuportável que quando ele fosse embora saísse cheio de nojo, sem olhar para trás (TELLES, 1999, p. 36).

O amor incondicional do jovem músico não lhe proporcionava mais bem-estar, harmonia interior, em vez de completá-la, dilacerava-a, tornara-se pesadas cadeias. Quis livrar-se daquele calabouço, daquela estranha forma de opressão, daquele relacionamento tenso e conturbado e, numa atitude extrema, desafiou-o: “Se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente.” (TELLES, 1999, p.36). Repete-se nesta narrativa, o recurso do final em aberto, pois fica no leitor a dúvida se o obstinado amante cumpriu a última prova de amor. A própria protagonista parece também não saber o que aconteceu com o rapaz, por isso a pergunta-prece que se repete:

Onde, meu Deus? Onde agora? [...] Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate – trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele estava vivo, vivo em algum lugar, tocando seu saxofone (TELLES, 1999, p. 32).

O jovem do saxofone fora seu amor, seu temor, seu terror. Luisiana recusou a possibilidade de viver essa paixão fanática e, desesperadamente, desatou os laços, uma vez que essa relação amorosa tornara-se agonizante.

Toda a energia da protagonista fora canalizada para o desejo de ter dinheiro e poder, daí a exploração de seu corpo como o meio mais rápido de atingir seus objetivos. No presente da enunciação, a narradora é uma mulher madura, rica, cercada de luxo e de objetos-símbolos da classe abastada, facultando-lhe uma rápida e incessante substituição dos objetos de desejo. Ao desvalorizar todo o mundo subjetivo, reduzindo-o ao denominador comum do dinheiro, ela também desvalorizou a si mesma, com o reconhecimento de que seu próprio ‘eu’ igualmente tem valor reduzido, num processo de reificação. Tornou-se presa da sociedade capitalista, dominada pelos símbolos de consumo que a movimentam. Assim, entregou-se a um esquecimento cego através de jogos sociais, preocupações pecuniárias, truques psicológicos, tão distantes da realidade de sua condição, ocasionando feridas e fraturas em seu ‘eu’, muitas delas irremediáveis.

Desta maneira, surge o cansaço em viver essa fantasia social, o que a faz reconhecer-se em sua condição faltante, constringendo-a a mirar-se no espelho da existência; desembaçando-o, ela conseguiu vislumbrar-se do outro lado, ver-se em profundidade, permitindo-lhe arriscar-se, desnudar-se e explodir em confissões:

Quero deixar bem claro que a única coisa que existe para mim é a juventude, tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho. Posso fazer mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude. Ele era a minha juventude, mas naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber, fica tudo natural como o dia que sucede à noite, como o sol, a lua, eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar. Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica, sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela tristeza, puxa, eu respirava tão bem... (TELLES, 1999, p. 32-33).

Essa rede intrincada de pensamentos e de reflexões existenciais gera na protagonista uma profunda amargura, advinda da implacável constatação de que não somente o corpo se deteriorara, mas sua própria identidade, sua subjetividade. São significativas suas impressões sobre um quadro, que o suposto namorado do decorador de sua casa pintara, no qual ela aparece bem mais jovem do que é:

(...) E o efebo de caracóis na testa me pintou toda de branco, uma Dama das Camélias voltando do campo, o vestido comprido, o pescoço comprido, tudo assim esgalgado e iluminado como se eu tivesse o próprio anjo tocheiro da escada aceso dentro de mim. Tudo já escureceu na sala menos o vestido do retrato, lá está ele diáfano como a mortalha de um ectoplasma pairando suavíssimo no ar. Um ectoplasma muito mais jovem do que eu, sem dúvida o puxa-saco do efebo era suficientemente esperto para imaginar como eu devia ser aos vinte anos” (TELLES, 1999, p. 30).

Assim, ao pensar na vida que se negou a viver, no amor que desprezou, a protagonista se vê agora um ser derrotado, cuja existência passa a não fazer sentido, sente-se enclausurada no presente. Não há mais, portanto, um sujeito, mas um espectro, um “ectoplasma”, uma forma esvaziada de subjetividade. Assim, experimenta a dor e a angústia, suas “mortalhas”, e dilacera-se; é vítima e ré de si mesma. Ao relatar sua mea culpa, a protagonista expressa sua autocondenação. Não encontra uma saída redentora, a não ser o auto-envilecimento e a autodegradação, através do álcool e da solidão<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> No romance *As Horas Nuas* (1989) de Telles, a protagonista Rosa Ambrósio, mulher madura, excêntrica e atriz decadente, também faz um balanço de sua vida em meio ao álcool e à solidão, reconhecendo no presente o sem-sentido de sua vida.

### 2.3 AMOR-EGOÍSMO-CULPA

Os contos que serão analisados nesta série são “A Sauna”, publicado originalmente na obra *Seminário dos Ratos* (1977)<sup>42</sup> e “Helga” que aparece no livro *Antes do Baile Verde* (1970).

Temos frisado que as narrativas de temática amorosa de Telles perfazem um contraponto ao ideário do amor romântico, na medida em que apresentam as relações amorosas como projetos fracassados e pontuados por ambivalências e desencontros. O malogro do amor tem causas e efeitos diversos, conforme demonstram as séries propostas para análise. Nesta série, pretende-se investigar como a escritora inscreveu os vínculos amorosos na dinâmica da sociedade capitalista, engendrada pela lógica do mercado, que determina a essência das relações pessoais e interpessoais na contemporaneidade. Nos contos em análise, observa-se o delineamento de uma ética da afetividade e da subjetividade sempre em contraste com o mundo do interesse, do poder e do dinheiro. Nesse sentido, desenvolve-se nesta série, a hipótese de que a narrativa lygiana encena uma crítica ao egoísmo e ao individualismo que emergem das práticas e relações interpessoais na sociedade capitalista, na qual o dinheiro, como recurso de poder, é o elemento instrumental que pode conspirar para a degradação humana. A escritora tematiza as tensões entre interesses econômicos e relações afetivas, contrapondo o encanto do amor, selo e garantia de nossa humanidade, encontro e entrega altruísta, refúgio e consolo diante do sentimento de desamparo; e a ambição do homem, sua avidez pela posse material, fascínio e fetiche do sistema capitalista.

A visão que provém dos contos da escritora sobre os paroxismos do sentimento amoroso dentro da dinâmica da sociedade capitalista, permitiu-nos fazer uma relação com o pensamento de alguns teóricos sociais da contemporaneidade, especialmente o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2004), quando este argumenta que há um cenário pouco propício para a vivência do amor, uma vez que os contextos sociais, enredados pela lógica do capital, do mercado e do consumo, não possibilitam ao indivíduo encontrar solidez nos laços amorosos. Tudo converge para o estímulo ao narcisismo e ao hedonismo, não deixando espaço para pensar o outro, condição necessária para o estabelecimento do vínculo amoroso. As relações mercantis tornaram-se uma disposição hegemônica, comandando as ações e

---

<sup>42</sup> Utilizou-se a edição da Ed. Rocco, de 1998, da obra *Seminário dos Ratos*.

valores humanos, inscrevendo nas consciências a idéia de que uma pessoa pode ser avaliada por aquilo que ela possui e não por suas qualidades singulares. Deste modo, o sujeito acredita que o prazer e a possibilidade de alcançar a plena realização e felicidade encontram-se atreladas à capacidade do sucesso profissional e econômico.

Superar a sua condição e galgar a pirâmide social é o grande desafio imposto ao sujeito pelo sistema capitalista. Nesse contexto, o próprio sujeito se torna processador de pressões de toda ordem, que lhe comprimem: espera-se dele competência, dinamismo, empreendedorismo, ambição, ascensão profissional e econômica; ocorrendo uma crescente mercantilização de todos os domínios da experiência humana. As leis do mercado fazem com que os indivíduos e suas relações interpessoais sejam potencialmente atravessadas e conformadas por elas.

É em meio a essas pressões que se idealizam e se constroem os relacionamentos amorosos, ameaçados continuamente pela voragem das relações mercantis e instrumentais, pela lógica custo-benefício do mercado e pelo jogo perverso da engrenagem social. Através da leitura e análise dos contos, observa-se que a narrativa de Telles realiza uma crítica social e existencial; também é um contraponto a modelos de vida sancionados que estão presentes no modo de vida da sociedade, tornando-se um questionamento das relações sociais, das crenças e valores vigentes, que estão em processo de mudança.

### 2.3.1 “A Sauna”

Neste conto, um narrador autodiegético, por meio de monólogos interiores ou constantes retrospectos de diálogos que teve (ou imagina ter) com sua esposa Marina, rege um jogo de ocultações e revelações sobre os fatos que resultaram em sua ascensão profissional e econômica. Sua linguagem e seus pensamentos são ao mesmo tempo um esconder-se e um desvendar-se, um cobrir-se e um desnudar-se, à medida que passa pelas diferentes fases de uma sessão de sauna; possibilitando ao leitor construir o percurso social, psíquico e moral do protagonista até o presente da narração. Na narrativa de idas e vindas da memória, com o uso constante de flashback, os traços mais significativos do caráter do protagonista vão se revelando aos poucos. Fatos são lembrados, de repente, surgem outras associações, outros fatos; depois aqueles anteriores são retomados, de tal forma que as dissimulações do protagonista vão se tornando mais evidentes, como também as ambigüidades, tanto da vida psíquica como de sua vida social.

É dentro de um espaço denso e asfíxiante, onde se realiza uma sessão de sauna, passando por diferentes salas cada vez mais quentes, que irrompem as recordações do protagonista, homem na faixa dos cinquenta anos, pintor famoso e rico. As reminiscências, pontuadas por reflexões e digressões, foram provocadas por inúmeras e anteriores inquirições feitas por sua atual esposa Marina e por ele mesmo, pois afirma “já nem sei se foi mesmo ela ou se sou eu que penso nisso” (Telles, 1998, p.58); e configuram-se como possíveis respostas, prováveis confissões. Marina é a consciência que o acusa e o tortura com sua “mania de ficar desparafusando o que está parafusado”, aconselha-o a conhecer-se, “enfrentar sua verdade” (TELLES, 1998, p.49).

A partir das recordações do protagonista, o leitor vai construindo aos poucos a história do amor-doação-sacrifício de Rosa, a mulher com quem ele viveu alguns anos, no início de sua carreira como pintor. Essa mulher, filha de biólogos, morava em uma casa que ficava no meio de um jardim<sup>43</sup>, em companhia de um tio velho e surdo. Os dois tinham um amor incomum pelas plantas, num relacionamento místico com os vegetais, sentiam “uma aura se irradiar das plantas” (Telles, 1998, p. 59). Rosa trabalhava em uma farmácia e fazia experimentos com as plantas e ervas: licores, perfumes, chás e unguentos; enquanto o tio dedicava-se inteiramente ao cuidado dos vegetais. Quando o narrador a conheceu, ela estava noiva de um amigo, com quem ele dividia o quarto de uma pensão. Um dia, este amigo teve de viajar repentinamente para sua terra natal, Recife, devido ao falecimento do pai, e pediu ao narrador que avisasse a noiva, pois ela o esperava para o jantar. O narrador atendeu-lhe o pedido, dirigiu-se ao endereço fornecido pelo amigo, enfrentou uma forte chuva e molhou-se todo. Ao ver a casa, as dependências e perceber a força (e carência), a disposição para o trabalho e a dedicação da mulher, calculou logo as vantagens que teria ao instalar-se ali. Fingiu estar resfriado e foi zelosamente cuidado por Rosa, dormindo, nessa noite, em sua casa. Assim, iniciou uma amizade, passando a visitá-la todas as noites. Tempos depois, já estava morando com Rosa. Com isso, a primeira vítima da ambição e do oportunismo do protagonista foi seu amigo, colega de pensão, que muito o ajudou, pagando suas despesas, comprando-lhe tintas para realizar seus trabalhos.

Ao recordar e repensar os acontecimentos passados, o protagonista sugere que em sua trajetória para ascender profissional e economicamente, precisou usar e explorar determinadas pessoas, os laços afetivos e parcerias “foram vistos e tratados como

---

<sup>43</sup>Vera Maria Tietzmann Silva (1985, p. 143) contrapõe a casa de Rosa, “reduto de encantamento e magia” ao “ambiente denso e sufocante da sauna”, interpretando-os como “a antítese mítica do Paraíso e do Inferno”.

mercadorias a serem consumidas e não produzidas” (BAUMAN,2004, p.29). Tem-se a imagem de um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que ao conceber um projeto, trata de executá-lo, utiliza as pessoas para isso e não capitula diante dos obstáculos.

Seus planos e aspirações sócio-econômicos, sua sede de reconhecimento, sua ânsia em enriquecer, foram devidamente satisfeitos; entretanto, à custa do sofrimento e do aniquilamento de outros. Assim, seu relato, seu contar-se é a revelação de um jogo de escamoteamentos que permeava sua vida social.

Ao instalar-se na casa de Rosa, o protagonista dá início a sua trajetória rumo à conquista dos valores burgueses, que arraigadamente introjetou e ambicionou. O amor-doação-sacrifício de Rosa foi muito útil e vantajoso para um pintor em início de carreira. Conseguiu convencê-la a internar o tio mudo num asilo, apesar da grande dor sentida por Rosa, porque o barracão onde o velho dormia, localizado nos fundos da casa, era um bom local para montar seu ateliê. Também a incentivou a largar seu emprego na farmácia para que se ocupasse na fabricação das molduras de que precisaria. Vieram as exposições, o reconhecimento, os prêmios. Rosa não fazia parte da turma de amigos que o aplaudia e participava das comemorações. Excluída dos momentos vitoriosos da vida dele, desprezada, veio a compulsão por comer doces e biscoitos e ela ficou obesa. Acrescente-se a isso a rejeição sexual, o protagonista arranhou amantes.

Numa noite em que Rosa pediu para acompanhá-lo em uma de suas exposições, o narrador desconcertou-se, pois não estava em seus planos levá-la, tinha vergonha dela e para evitar esse constrangimento, embebedou-a. Desta forma, seduziu-a, mantiveram relação sexual e deixou-a dormir, “ou fingindo dormir” (Telles, 1998, p.68) na reflexão feita pelo narrador. Após esse acontecimento, ocorreu a gravidez (acidental) de Rosa, mas o protagonista não queria gastos imprevistos, o aborto era necessário. Concentrado em seus próprios interesses, sua principal preocupação naquele momento era com um prêmio de viagem que havia recebido para um curso em Paris, precisava de dinheiro para prolongar sua estadia na Europa. E a solução apresentada pelo pintor foi vender a casa de Rosa. Ele viajaria e Rosa venderia urgentemente o imóvel, e com o recebimento do dinheiro, ela pagaria o procedimento do aborto e o restante seria para ajudá-lo a manter-se em Paris. A gravidez foi interrompida e com duas semanas depois de o protagonista chegar à Europa, Rosa enviou-lhe uma ordem de pagamento. E ele não teve mais notícias dela, que desapareceu, sem deixar qualquer notícia. Segundo o protagonista, quando ele voltou ao Brasil, tentou localizá-la, entretanto não conseguiu obter qualquer informação sobre seu paradeiro.

É possível inferir que a opção dessa mulher em sumir da vida do protagonista represente a confirmação final de seu amor-doação-sacrifício, pois ela teve a consciência de que, depois daquela viagem, viria uma nova etapa na vida do pintor, e ela conhecendo perfeitamente “seu esquema” (Telles, 1998, p.51) sabia que não teria mais utilidade, seria um estorvo na vida do pintor, para quem valores e sentimentos representavam apenas tolices, sendo o êxito profissional (que não era sinônimo de talento) e financeiro o principal objetivo da vida; assim, antecipou-se e deixou-o livre em sua escalada em direção ao sucesso.

Rosa o amou de forma serena, condescendente, submissa, silenciada. Sem nada exigir, reclamar, ressentir; mesmo querendo ter o filho, cedeu à pressão do aborto. Ela tornou-se os primeiros degraus, que o pintor precisou galgar, na escalada da fama e do sucesso financeiro. Depois, a mulher se retirou, extenuada, obsoleta, anônima. Ao rememorar esses momentos vividos ao lado da primeira mulher, o narrador utiliza mais de vinte vocativos que traçam tanto o perfil, como sugerem as dificuldades e sofrimentos por quais ela passou ao lado dele: Rosa Retratada, Rosa Anêmica, Rosa Laboriosa, Rosa Homeopata, Rosa Frágil, Rosa Manhosa, Rosa Leguminosa, Rosa Mística, Rosa Preconceituosa, Rosa Encandeada, Rosa Adocicada, Rosa Louca, Rosa Obesa, Rosa Obscura, Rosa Risonha, Rosa Particular, Rosa Chá, Rosa Generosa, Rosa Rejeitada, Rosa Tranquila, Rosa Desaparecida.

O pintor conheceu Marina em Paris e novamente percebeu a possibilidade de um bom negócio, “filha única, pai riquíssimo” (Telles, 1998, p. 65). Casou-se com ela sem hesitar, no entanto, a possibilidade de desfrutar plenamente da fortuna do sogro frustrou-se, pois o velho era avarento. Isso o decepcionou, mas não o impediu de conseguir fama e enriquecer.

A vida ao lado de Marina também foi marcada por ressentimentos, desprezo e traições. Uma de suas amantes, Carla, também foi induzida a abortar. Sua ambição por êxito, estabilidade social sempre estiveram acima da necessidade de amar e ser amado. Todas as suas atitudes inserem-se dentro da lógica capitalista, os fins sempre justificando os meios. Para alcançar o sucesso e riqueza fez “todas as concessões, todos os arreglos” (Telles, 1998, p.54), precisou ser determinado, frio, inconformado, calculista e egoísta, sem espaço para parcimônias, adiamentos, renúncias, apegos. E o amor é movimento em direção ao outro, dissolução, descentramento, perda de si e constituição de nova unidade. Envolve perigo, desordem, imprevisto. Ameaças que devem ser combatidas, neutralizadas:

Marina, então não amei? Como você pode dizer isso? Acho que nunca me entreguei totalmente, isso não, sempre ficava uma parte- menor ou maior? – de mim que olhava com lucidez a outra parte possuída. Essa história também de amar o próximo como a mim mesmo, não amei coisa nenhuma. Abstrações bestas, fantasias. Sempre recebi muito mais do que dei, concordo, estou sendo honesto (TELLES, 1998, p. 69-70).

O discurso do narrador parece idealizar e espiritualizar a lembrança e a imagem de Rosa, relacionadas a valores como maternidade, submissão, docilidade, fragilidade, sensibilidade. A segunda mulher, Marina<sup>44</sup>, já surge diante do leitor como uma pessoa mais forte, inconformada, questionadora, porém não menos amargurada.

É possível afirmar que Marina pensou em ser feliz quando casou com o protagonista, mas as sucessivas infidelidades dele desgastaram a relação e a afetividade, “a traição apodrece o amor” (TELLES, 1998, p.54). Não se separaram, apenas se suportaram, conseguiram ficar longos anos casados, mas como “estranhos íntimos”. Ela é quem, segundo Silva (1985, p.144) “empurra o protagonista até as últimas profundezas de sua culpa”, ao insistir para a necessidade de ele analisar-se, concentrar-se, de se conhecer “em profundidade, sem mistificação, sem mentira” (TELLES, 1998, p. 54).

Outro detalhe importante sobre Marina é que na maturidade ela se engaja em um movimento feminista e dirige um jornal<sup>45</sup>. Fato que lhe proporcionou mais firmeza e consciência sobre a opressão sofrida pela mulher, além de dar um sentido a sua vida vazia, pois começou a exercer um trabalho de orientação, educação e auxílio psicológico e moral a outras mulheres “vítimas do sistema” (TELLES, 1998, p.60). A escritora reproduz, ironicamente, a partir das reflexões do protagonista sobre o engajamento da esposa a este movimento, o discurso patriarcal dominante:

Ficou cheia de idéia, a pequena Marina, mudou bastante, ih, como mudou! Líder feminista. Dirige com outras delirantes um jornal, criam núcleos. Todas conscientizadas, muito interessante. Ela e o bando, as caras despojadas de sábias de São falando às criancinhas. Bastante esclarecidas, as moças (...) Depois, ficam

<sup>44</sup>Ainda segundo análise de Silva (1985, p.144) se Marina precipita o protagonista “até as últimas profundezas” do inferno de suas culpas; Rosa é “uma imagem ascendente, como a etérea e distante Beatriz, acenando a Dante com a certeza da redenção”.

<sup>45</sup>No Brasil, o feminismo apareceu como movimento social organizado em meados da década de 70, em meio à ditadura militar. A publicação do conto data de 1970. As reivindicações feministas no período, como em todos os países onde o feminismo se manifestou, visavam à igualdade de direitos em relação aos homens, igualdade salarial para um mesmo trabalho desenvolvido, direito a creches, etc.

aí se matando ou endoidando (...) Umas perfeitas tontas (...) Fazendo polêmica com suas teorias espetaculosas... (TELLES, 1998, p.52).

Em outro momento, quando reflete sobre o fato de Marina sempre o acusar, deixando-o desorientado, na defensiva, sem conseguir manter diante dela suas mentiras, dispara:

Mas Marina não é minha mãe nem mãe de ninguém, não tivemos filhos. Seria por isso que ficou assim dura? Mas as amigas com filhos, também são do mesmo tipo, agressivas, irônicas. Vai ver, é esse movimento cretino que está cretinizando o mulherio. Não querem machos e viram machonas (...) Nós não sustentamos vocês? Arrumar emprego é se mudar para a rua, merda. É ter enfarte que nem nós, é dizer palavra – mas é isso que vocês querem? Marido, filho, casamento, tudo atirado às traças (...) Mulher-objeto. E o que tem ser objeto? Se é um objeto útil, não estaria cumprindo sua função?(TELLES, 1998, p.60).

Durante a sauna, a auto-análise a que se submete o protagonista, faz com que suas máscaras e dissimulações se dissolvam, desintegrem-se, fazendo com que sinta a necessidade de purificar-se, depurar os “miasmas de lembranças” e “ir se desvencilhando das camadas e camadas que se acumularam”(TELLES, 1998, p.71). O jogo de ocultamentos e desvendamentos, que rege o relato do protagonista, é permeado por dilaceramentos. Ele se questiona se, apesar dos cálculos, de alguma forma não amou Rosa e Marina:

É fácil representar, Marina, mas quero insistir num ponto, não foi só representação, você gosta de nitidez e ninguém é líquido nem sólido: pastoso. As coisas são embrulhadas, até o dragão tem o seu lado, me pergunto agora mesmo, sem cinismo: não era amor? Não acabou sendo amor? Nunca se sabe na hora. Nem depois” (TELLES, 1998, p.72-73).

A dificuldade de estabelecer vínculos afetivos o impedem de construir uma imagem bem delineada de si mesmo. Ele próprio reconhece que a possibilidade de deixar-se levar pelo sentimento foi obliterada pelo desejo frenético de fama e dinheiro:

Ela [Marina] sabe que se a tivesse encontrado como encontrei tantas outras se aventurando em Paris, não a teria levado até a embaixada para o casamento (...) se Rosa tivesse ganho com suas fórmulas, se ficasse aquele tipo de mulher que se

leva pelo braço assim na frente, como um troféu, eu não viajaria sozinho. Nunca amei ninguém a não ser a mim mesmo? Mas se também não me amo, você sabe que vivo fugindo de mim. Ou não?(TELLES, 1998, p.65-66).

O protagonista sempre premeditou obter vantagens pessoais através de jogos amorosos. Mas nem sempre é possível imitar o verdadeiro, a sensibilidade, sem cair nas tramas daquilo que se quer fingir. Sua agônica melancolia revela esse fracasso.

Tentou sempre eclipsar sua fragilidade, seu desamparo através da segurança do imaginário do poder, do dinheiro. De seu passado, revela as mentiras contadas sobre o pai ser professor e de uma irmã de face angelical morrer afogada. Mas diz que não mentiu sobre o amor e a abnegação materna: “Minha mãe era a verdade. Você não quer a verdade, só a verdade, nada além da verdade? Pois minha mãe existiu com seu vestido de andorinhas num fundo azul-noite. Também é verdade que era delicada e que morreu cedo (TELLES, 1998, p.55). Entretanto, sua insistência em perguntar se Marina aceitava a mãe, instala uma dúvida no leitor, se a imagem idealizada da mãe seria uma forma de compensar seu desconforto em relação a uma existência destituída de afeto?

O protagonista está na maturidade, já experimentou plenamente o sabor do orgulho, da virilidade, da soberania, mas, no presente da enunciação, vivencia um exasperante sentimento de fracasso íntimo, de vazio. É significativo o relato em que ele, pressionado por Marina, levou-a para conhecer o local, onde antes fora a casa e o jardim de Rosa; mas, ao chegarem ao lugar, os dois se defrontaram com um edifício sombrio. A imagem que o narrador processa diante deste prédio é sugestiva, pois evidencia o grotesco de suas atitudes do passado: “(...) meu fervor, minha sede de reconhecimento, vinte anos? Tantas as combinações ali à espera. Este caminho? Aquele? O edifício na minha frente era a resposta cor de pó com seus sulcos de goteiras e escarros” (TELLES, 1998, p.49). Imagem em abismo, conforme expressão de Paes (1998), metáfora de seus valores degenerados.

Sente com intensidade as amarguras do desamparo: “A solidão que vem e me toma no seu bico e me larga em seguida, despenco sem ter onde me segurar, nada, ninguém” (TELLES, 1998, p.54).

Falando imaginariamente com Marina, pensa na possibilidade de mudar, de vencer a vaidade, de abraçar outros valores. Entretanto, reconhece que os interesses e os jogos sociais cristalizaram-no, tornando-o incapaz de redirecionar sua vida:

(...) Ô!, Marina. Você também está sorrindo, tem razão, tantas vezes prometi exatamente essas mesmas coisas, tantos projetos. Fidelidade. Disciplina e solidão-

lembra? Verdadeiros delírios de intenções, palavras. Não tem o futuro, não vamos falar em futuro que isso não existe. Só tem agora. Agora. Respondo só por agora (TELLES, 1998, p.75).

Na sauna, além do suadouro físico há um suadouro emocional, psíquico. A autoreflexividade parece entrar em vertiginosa problematização. O suor que escorre do corpo mistura-se às lágrimas: “estou chorando como nunca chorei e quero chorar mais, mais, verter tudo...” (TELLES, 1998, p.71). As lágrimas aparecem como o signo exterior de uma experiência subjetiva que, finalmente, conseguiu elaborar. Deseja dissolver o excesso da gordura (i)moral que o desfigura “até escorrer a camada final” (TELLES, 1998, p.72). Após a angústia da agonia, experimenta um certo apaziguamento, diz no final da sauna sentir-se um “pouco enfraquecido, mas limpo” (TELLES, 1998, p.75).

O protagonista ao sentir-se limpo, estaria reestabelecendo seu estado de apatia, indiferença e vazio diante da desordem subjetiva e da solidão? É relevante ressaltar que o protagonista não se vê como um mau-caráter, mas como alguém endurecido pelas regras do jogo social que, por sinal, não foram por ele estabelecidas.

### 2.3.2 “Helga”

Nesta narrativa, há também a ocorrência de um narrador-protagonista, cujo discurso rege, à semelhança do conto “A Sauna”, um jogo de ocultações e revelações sobre os fatos do passado que, no presente da enunciação, desestabilizam-no psicologicamente e precisam ser rememorados, a fim de buscar compreendê-los à luz de uma pretensa análise do contexto que os deflagram e assim, tentar dirimir ou apaziguar seus sentimentos de culpa.

Percebe-se no relato do protagonista do conto “A Sauna”, ainda que se trate também de um relato seletivo, parcial e subjetivo, que o desvelamento de suas dissimulações resulta da pressão de uma força invasiva (representada por Marina e pela própria consciência do protagonista) que o acusa e o condena, imprimindo no discurso um tom aflitivo, angustiante, possibilitando ao leitor, através dos fios discursivos, vislumbrar uma certa autenticidade na expressão das amarguras e remorsos sentidos pelo protagonista; no conto “Helga”, o protagonista também narra episódios de sua vida, recorrendo à memória dos fatos, conferindo ao relato o seu ponto de vista unilateral, subjetivo; todavia, esse rememorar é pontuado por lacunas, adiamentos, semi-verdades, dúvidas e ambigüidades, que

contribuem para se construir a imagem de um homem de caráter dúbio, oscilante e dissimulado e fazem com que a interpretação da sombria e perturbante interioridade deste narrador se torne uma via de mão dupla.

A narração, ao ensejar a dúvida e a contingência, induz o leitor a problematizar as idéias apresentadas pelo sujeito do discurso e os valores construídos pela linguagem. É a partir deste terreno movediço, fronteiro, ambíguo, que toda a narrativa é construída<sup>46</sup>.

No primeiro parágrafo, o narrador decide antecipar alguns fatos e apresentar a mulher, sem citar-lhe o nome, cuja lembrança e imagem representam o cerne de seus remorsos e de sua angústia. Ao descrevê-la, utiliza uma linguagem que tende à idealização e à romantização da figura da mulher para, repentinamente, ocorrer uma ruptura nesse tom ameno e terno, quando fala, com ironia, de um detalhe que a singularizava:

Ela era uma só. Não havia outra e se quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicletas nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera. Era uma, única, apesar de ter uma só perna, aliás bela como ela toda. Mas é cedo para falar não de sua beleza – que deve ser lembrada sem enfado quantas vezes for necessário – mas cedo para falar sobre a perna que exige explicação. A perna envolve viagem, guerra, a perna vai além... Sem esclarecimento tudo será apenas crueldade (TELLES, 1999, p.37).

Note-se que a última frase “Sem esclarecimento tudo será apenas crueldade” já sugere a intenção do narrador em tecer um discurso que possa de alguma forma minimizar ou, quem sabe, justificar o que ele, ao final da narrativa, considera “seu crime de guerra, pessoal...” (TELLES, 1999, p.43).

A partir do segundo parágrafo, o narrador começa a contar sua história, cujos principais fatos ocorrem um pouco antes e depois da segunda guerra mundial. Em sua apresentação, refere-se a sua dupla identidade: “eu sou Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão” (TELLES, 1999, p.37). Era filho de uma descendente alemã de Blumenau, Santa Catarina, casada com um brasileiro, Paulo Silva. Na escola adotou a identidade de Paul Karsten, pois significava melhor aceitação entre seus pares. Era o ano de 1935 quando começou a viajar para a Alemanha, para “férias, cursos de aperfeiçoamento, amizades e amores”, acrescentando-se a isso os verões em Hamburgo, “nas Casas da Juventude com

---

<sup>46</sup>É relevante lembrar uma frase de Abreu (1996) sobre a obra de Telles: “A verdade é ambígua e escapa o tempo todo, parece dizer Lygia nas entrelinhas de tudo que escreve”.

excursões, piqueniques, bicicletas, cereja e sexo”(TELLES, 1999, p.37). Observa-se toda uma inventiva do narrador em traçar seu perfil como sendo de um jovem aventureiro, livre, irreverente, desprezioso.

Fez mais três viagens à Alemanha. Na terceira foi envolvido pelo clima pré-guerra e pelo hitlerismo. Engajou-se na tropa alemã, participou de desfiles militares e lutou na guerra. Diz ter conhecido nesse momento “amizade e amor (...) próximos e concretos. E o ódio também abstrato e longínquo, aos judeus, aos comunistas...”(TELLES, 1999, p. 38).

Após o término da guerra, com a Alemanha destruída, a necessidade de sobreviver ditava as regras. Os ‘souvenir’ de guerra eram bem cotados. Assim, vendeu seu capacete e seu punhal com a cruz suástica a um funcionário brasileiro, de quem recebeu a informação de que sua situação jurídica no Brasil era delicada. Considerado pela justiça um traidor, se voltasse, provavelmente seria preso e condenado. Devido a este fato, decidiu continuar a viver como Paul Karsten na Alemanha e tentar enriquecer de alguma forma, aproveitando-se do caos pós-guerra.

Estabeleceu-se em Dusseldorf, cidade industrial no sudeste da Alemanha. Passou a comercializar os ‘souvenir’ de guerra (capacetes e punhais) e outras mercadorias como “cigarros, chocolate, leite em pó e outras latarias, mas tudo muito reduzido” (TELLES, 1999, p.40). Nessas contingências, em que sobressaem a precariedade das condições de vida e a luta pela sobrevivência, conheceu Helga e seu pai Wolf, um alemão de quarenta anos, envelhecido precocemente pela violência e sofrimento imposto pela guerra. Este alemão fora rico e perdera o resto da família por ocasião de um bombardeio na cidade de Hamburgo, que também causara a mutilação de Helga. Em Dusseldorf, Wolf já tivera mais duas farmácias, também destruídas por bombardeios. Segundo o narrador “outra prova de que tivera dinheiro [Wolf] foi a magnífica perna ortopédica que comprou para a filha, daquelas que durante a guerra eram reservadas para heróis excepcionais, membros graúdos do Partido Nacional Socialista ou oficiais superiores” (TELLES, 1999, p.41).

Quando Paul Karsten conheceu Wolf e a filha, o alemão era dono de uma pequena farmácia, um “casebre de madeira enegrecida, toscamente erguido no meio das ruínas do sudeste industrial de Dusseldorf” (TELLES, 1999, p. 40). O protagonista resgata a imagem de Helga atrás do balcão, que lhe tocou profundamente, “foi sua beleza o que de início me impressionou. E depois seu recato, sua doçura naquele mundo de fim de mundo” (TELLES, 1999, p.40). Passou a frequentar a farmácia, vendendo para a moça leite em pó e veneno para rato. Conseguiu aproximar-se mais de Helga e do pai. Num domingo, convidou a jovem alemã para um passeio, indo depois jantar na casa dela. Nessa noite, Wolf falou de

seus planos de traficar penicilina com a ajuda de um oficial americano. Segundo o pai de Helga, três meses de tráfico eram suficientes para acumular uma pequena fortuna. Entretanto, a maior dificuldade era a não disponibilidade do capital inicial. Paul ficou totalmente seduzido por esse plano. A possibilidade de fazer fortuna rapidamente o deixou perturbado, tão ansioso a ponto de interferir em seus negócios, que começaram a declinar. Todas as vezes que ia até a casa de Wolf era para falar sobre esse assunto. Numa dessas noites, resolveu pedir Helga em casamento. Casaram-se e, na madrugada de núpcias, o protagonista fugiu para Hamburgo, levando a perna ortopédica de Helga. Com a venda desta, conseguiu o dinheiro para dar início ao tráfico de penicilina; seis meses foi o tempo suficiente para torná-lo um homem rico.

Vale ressaltar que o protagonista, desde o início de seu relato, promove sempre uma suspensão dos acontecimentos, para centrar-se na figura de Helga, realçando seus atributos, descrevendo-a como uma moça bela, tímida, recatada, doce, ingênua, frágil. Há sempre a insistência do protagonista em mostrar enlevo e elaborar um discurso afetuoso, saudoso, melancólico, ao referir-se à moça. Mas, parece enovelar-se na própria linguagem, pois ao reiterar seu fascínio pela beleza de Helga, afirma não se lembrar qual perna a alemã perdera, se a direita ou a esquerda. Para justificar tão grande deslize, utiliza em sua defesa, o discurso autorizado de seu analista: “Acha meu analista que os esquecimentos parciais são frequentemente formas sutis de autopunição” (TELLES, 1999, p. 38). Como sentisse remorso pelo mal cometido contra Helga, ocorreria o recalque dos fatos que o perturbavam psiquicamente<sup>47</sup>. É bom lembrar que, por três vezes no decorrer da narrativa, o narrador refere-se a seu analista, sugerindo que as lembranças tornaram-se tão perturbadoras que precisou de ajuda médica para elaborar e expressar seus conflitos psíquicos.

Outro indicador da dubiedade de seu discurso é quando se recorda que certa vez ao olhar para Helga, imaginou-a “plantada numa perna só, apoiada em muletas ou numa bengala, dando saltos penosos...” (TELLES, 1999, p.42), demonstrando uma certa morbidez e sadismo cínico.

Ao longo do enredo, as aparências e máscaras do protagonista se desfazem e se repõem, muitas vezes, reorganizando ou contornando seu discurso. Por exemplo, após ter contado quase todos os fatos devidamente localizados no tempo e no espaço, até mesmo

---

<sup>47</sup>Lucena em sua tese de doutorado, *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2008, p.35), analisa o conto Helga utilizando como referencial teórico a psicanálise freudiana. No capítulo intitulado “Esquecimento e recalque”, Lucena afirma que é num “movimento pendular de lembranças e esquecimentos que se estrutura Helga”. Paul, em seu discurso, “isola as lembranças agradáveis (...) sempre na tentativa de encobrir e ‘esquecer’ o furto, algo revelado apenas no desfecho, quando precisa encarar o passado de forma mais aberta”.

com riquezas de detalhes, como os rótulos da lata de leite e de veneno para rato, a cor do esmalte das unhas pintadas do único pé de Helga, utiliza o seguinte artifício, antes de relatar o fato principal, o roubo da perna mecânica da moça, talvez na intenção de sugerir um clima de abalos subjetivos:

Como é difícil reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo. Mas ordenar os sentimentos é para mim totalmente impossível. Revivo o tempo de contemplação de sua beleza [de Helga] e depois os instantes de fundo desejo” (TELLES, 1999, p. 42).

O relato do protagonista implica uma construção ficcional, aquilo que ele propõe como versão de sua história, os simulacros, as imagens, as representações recalçadas que ele (re)cria no contar-se<sup>48</sup>. Desta forma, a personagem vai construindo a sua trajetória e suas relações, acreditando ser a interpretação de seu ser, de seus sentimentos, de seus desejos. Paul/Paulo procura, através da narrativa, reviver a história, de forma a convencer e convencer-se do que (deseja) acredita(r) ter acontecido. A linguagem que, a princípio era um instrumento de rememoração, de revelação, torna-se um dispositivo de velamento e de desconstrução do próprio protagonista<sup>49</sup>, configurando-se aos olhos do leitor a imagem de um homem, cujo discurso emoldura a ambivalência de seu caráter.

Segundo o protagonista, Helga surgiu em sua vida envolvida por um clima de fascínio, atraído que fora por sua beleza, sem estar relacionado com o desejo; e por um clima de estranhamento, pois, as impressões do narrador, indiretamente, contrapõem a beleza harmoniosa da moça e a dissonante perna mecânica.

O protagonista afirma que “Foi só numa segunda fase que relatei a beleza de Helga com o desejo” (TELLES, 1999, p.41). E quando ocorreu essa segunda fase? Depois de ouvir os planos do velho Wolf sobre o tráfico de penicilina? Desejo por um corpo ou por uma perna, cujo valor comercial o lançaria rumo à satisfação do desejo que o animava: ficar rico. Helga passou a ser objeto de uma afetividade, não dirigida à pessoa, mas à coisa que carregava, portadora de um valor outro. É significativo o que diz o narrador, depois que ouviu atentamente os detalhes do plano do pai da moça:

<sup>48</sup> Ana Maria Medeiros da Costa (1998, p. 7) denomina esse ato de contar-se de “ficção do si mesmo”.

<sup>49</sup> Esse processo nos remete ao cogito de Lacan (1964) “penso onde não sou, logo sou onde não penso”, que reitera a idéia de que o inconsciente é um saber que o sujeito veicula, mas ignora (Cf. Nasio, 1993, p.23)

O velho se ramificava em considerações mas minha atenção se concentrava em Helga, a doce Helga que eu já beijara naquela tarde. Foi então meio distraidamente que ouvi o que ele disse? **Pois sim. Naquela noite e no dia seguinte não pensei noutra coisa** (...) E o capital? Via o velho diariamente e ficávamos falando, falando... E o capital? Foram dias de tanta inquietação, a tal ponto fiquei seduzido pela idéia que meu pequeno negócio começou a declinar. Via o velho e via Helga, com ela também falava demais e de repente falei em casamento (TELLES, p. 1999, 42, grifo nosso).

Essa confissão do narrador parece indicar que o fascínio por Helga adquiriu um novo sentido, o laço do frio interesse, num cálculo cínico e leviano.

Ao relatar esses fatos, o protagonista encontra-se no Brasil. É agora Paulo Silva Filho, um homem rico que supostamente vive atormentado por esses fantasmas do passado, a traição cometida contra Helga e seu pai<sup>50</sup>. Daí a figura do analista, a quem em certos momentos é dada voz, através do discurso indireto, que tem a função de ajudá-lo a elaborar e manifestar, sem recalques, seus ‘traumas’ psíquicos<sup>51</sup>. É importante ressaltar que o discurso do protagonista instiga o leitor a pressentir a inconfiabilidade de seu relato, intensificando as desconfianças quanto à sinceridade do arrependimento do narrador por ter cometido a dupla traição, pois há uma estratégia discursiva em atenuar, moldar, disfarçar o ato covarde e desumano: “Sem esclarecimento tudo será apenas crueldade”, “Por enquanto é preciso dizer como foi possível acontecer o que aconteceu” (TELLES, 1999, p. 37 e 38). Mais ambíguo ainda é o fato de ele afirmar “Não poder voltar para o Brasil decidiu minha sorte de continuar Paul Karsten o tempo suficiente para enriquecer e nunca mais ter paz. Não por ter enriquecido...” (TELLES, 1999, p.39). Essa construção discursiva intrincada, permite fazer um questionamento: se o enriquecimento se deu graças à venda da perna mecânica de Helga, em que se sustenta seu suposto desassossego?

Outra estratégia para mitigar, disfarçar, ocultar seus desejos egoístas e levianos se dá quando o narrador, numa posição defensiva, recorre ao artifício da dupla personalidade: “Paul Karsten cometeu seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas

<sup>50</sup>A crítica literária divide-se quanto ao sentimento de culpa e arrependimento manifesto pela personagem Paul Karsten/ Paulo Silva. Vera Tietzmann Silva (1985, p.142) sublinha que “não há a mínima sombra de emoção ou de arrependimento na confissão do narrador, que soa insincera, vazia”; para Alfredo Leme de Carvalho (2003), a personagem encobre, mente e manipula conforme seus interesses; já Suênio Campos de Lucena (2008, p.47) questiona esse ‘fingimento’ da personagem, “É visível a sensação de mal-estar revelada lenta e sofregadamente à medida que lembra; por isso seu relato é importante por se basear na busca de libertação e eliminação da culpa”.

<sup>51</sup>O analista, em função da escuta, surge como a figura de um decifrador de enigmas, portador de um saber, o de interpretar e de (re)construir a história do analisando, deformada pelos recalques e traumas. Auxilia o analisando no sentido de tornar conscientes os conteúdos inconscientes, dando-lhe uma explicação de algo que ele desconhece a respeito de si mesmo, proporcionando-lhe, assim, um alargamento da compreensão de seu psiquismo e aprofundando seu autoconhecimento.

fora do lugar e com a pessoa errada” (TELLES, 1999, p.43), o jovial e aventureiro soldado alemão, treinado aguerridamente para combater, que viveu e experimentou (inclusive praticou) as atrocidades da guerra e precisou sobreviver tenazmente durante o caos pós-guerra. E, infelizmente, esse traço belicoso foi introjetado pelo jovem alemão, “Só mai tarde, depois da guerra, descobri dentro de mim que aprendera a lição” (idem, p. 38). O protagonista parece querer insinuar que as circunstâncias históricas determinaram esses acontecimentos, tanto ele como Helga foram vítimas dessas contingências.

E agora, no presente da enunciação, o outro, o Paulo Silva Filho, o pacífico brasileiro, é quem experimenta os tormentos do remorso, as angustiantes dilacerações por ter sido tão frio contra a mulher que amou. E a maneira de exorcizar seus fantasmas “foi tornar-se um cidadão exemplar”, mas logo em seguida, o protagonista fala, despretensiosamente, de seu desmascaramento, reproduzindo as palavras do analista: “Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas” (TELLES, 1999, p.43) e “Quanto ao amor por Helga, afirma o analista que não passa de um recurso autopunitivo que resolvi imaginar” (TELLES, 1999, p.42). Se ele imaginou sentir amor por Helga, não ocorreria o mesmo com o remorso, a culpa, o arrependimento? O fato de ter ficado rico não suplantaria qualquer outro sentimento?

Ao invés de validar sua versão dos fatos, o narrador apenas consegue ressaltar o caráter ficcional, indeterminado e impreciso de sua recriação. As rupturas e malabarismos com a linguagem parecem indicar que o protagonista se esquiva da incômoda experiência de olhar para si próprio, de silenciar, apenas ouvindo as diversas tonalidades de suas ambições, de suas conquistas, de seus equívocos, evitando assim, confrontar-se diretamente com seu individualismo e narcisismo. Essa ambigüidade no discurso do narrador, sobre a qual apenas se pode fazer inferências e propor leituras, é o que garante à ficção e às personagens lygianas sua riqueza, pois estas surgem vivas e verossímeis aos olhos do leitor.

## 2.4 AMOR-DEGRADAÇÃO-MORTE

Nesta última série analisar-se-ão os contos “Os Objetos” que aparece na obra *Antes do Baile Verde* (1970) e “Lua crescente em Amsterdã” que faz parte do livro *Seminário dos Ratos* (1977).

Na cultura ocidental a idéia do amor, muitas vezes, emoldura-se com uma dimensão trágica e uma dimensão transcendental. A primeira potencializa o lado destrutivo

do amor, envolvendo conflito, poder, sujeição, degradação; a segunda avalia a idéia de que é por meio do amor que um indivíduo procura um sentido para a vida e se defende do desamparo existencial e da ansiedade provocada pela morte.

Amor e morte são as forças relacionadas à criação e à destruição, intimamente ligadas à experiência humana, traduzindo essencialmente o conflito da existência, os dois extremos ao mesmo tempo inconciliáveis e complementares: o impulso de manutenção e perpetuação da vida e sua aniquilação inevitável<sup>52</sup>.

O tema do amor associado ao da morte talvez seja dos mais universais e antigos na história da literatura. Da mitologia e tragédia gregas, passando pelos pares amorosos consagrados como Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, até aos nossos dias, o amor é visto como a força que nos incita a enfrentar as contingências da vida, mas também provoca as dores mais difíceis de suportar e a iminência da destruição de uma parte ou mesma da totalidade de nós próprios. Eros e Thanatos, as duas faces da mesma moeda, pois a morte está sempre à sombra do amor.

É com o movimento romântico que o tema do amor e da morte adquire relevância: o amor como possibilidade de vida e de transcendência. A idéia de morte resulta ou do desencanto amoroso, ou da falta ou da impossibilidade de concretizar as demandas do sentimento amoroso, o qual se inscreve sempre como impasse, já que é de sua privação, da incerteza quanto à possibilidade de relação, de recobrimento e correspondência que se mantém.

Octavio Paz (1994) afirma que os românticos nos ensinaram a viver, a morrer, a sonhar e, sobretudo, a amar. No seu entender, os românticos não nos ensinaram a pensar, mas a sentir. O amor não comporta a razão, mas o irracional, a fantasia e o sonho; tece destinos, dirige escolhas, caminhos, traz a saúde física e psíquica, ou a contamina, degrada-a. Para o homem ocidental, o amor romântico ainda surge como um ideal a ser conquistado (ou consumido).

Tanto o amor que se dispõe, a princípio, a envolver, capturar o objeto amoroso, a subjugar-lo; como o amor que se projeta para a experiência da alteridade e se mantém e se reforça durante a vida, está longe de ser uma das realizações das personagens criadas por Telles. Nos enredos construídos pela autora, os sujeitos ficcionais vivem suas relações afetivas desvirtuadamente. Seus conflitos sintetizam toda a problemática da sociedade contemporânea, em que o sentimento amoroso está totalmente destituído de seu estatuto

---

<sup>52</sup>Freud denominou essas duas forças conflitantes e inerentes ao psiquismo humano de pulsão de vida (representada por Eros) e pulsão de morte (representada por Thanatos).

sagrado, pois os relacionamentos amorosos são fadados a terminar e esse fim é extremamente próximo e potencial. E o rescaldo é um sentimento de estranhamento - personagens desconstruídas de si, do mundo e das pessoas com quem se relacionam - um desejo frustrado, um sofrimento irreparável, aos quais as personagens se submetem ou são submetidas sem nenhuma resistência aparente. A evasão, através da morte, nas narrativas lygianas, não resulta tão somente do desencanto, da falta ou da impossibilidade amorosa, mas da não aceitação da finitude e do caráter efêmero do sentimento amoroso, do seu esvaziamento.

A escritora, em seu terno ceticismo, sugere-nos, através de suas tramas, que o tempo corrói os sentimentos, dissolvendo-os e fazendo nascer o tédio. E o amor, a solidão, a loucura e a morte se entrelaçam à vida, separados por linhas tênues. E mesmo o ato de morrer por/pelo amor se configura, em suas narrativas, sorratamente irônico e contraditório, de maneiras diferentes: término da existência, suicídio, homicídio, destruição, ruína<sup>53</sup>. São narrativas que reforçam a reflexão de como são paradoxais os sentimentos, como é conflituosa a trajetória existencial do ser humano. Retomamos aqui uma afirmativa feita anteriormente<sup>54</sup> de que o discurso amoroso de Telles reescreve ou inscreve a luta contínua entre as pulsões de vida e de morte, conduzindo-nos, através de suas tramas, aos interstícios de um sentimento que se apresenta como lacunar, ambíguo, e mesmo estéril, envolto em névoas, as quais encobrem os abismos em que se lançam os que desejam amar e ser amados.

#### 2.4.1 “Os Objetos”

No conto em questão, um narrador heterodiegético, numa focalização externa, acompanha as duas personagens da trama, o casal Miguel e Lorena, mostrando suas ações e reproduzindo os diálogos que os dois estabelecem. Esses diálogos, cheios de implicitudes e subtextos, remetem a objetos presentes no espaço doméstico, os quais se revestem de densos significados e indiciam os conflituosos sentimentos experimentados, principalmente pela

---

<sup>53</sup> No conto “O Jardim Selvagem”, a personagem Ed morre, não se sabe ao certo se foi suicídio, eutanásia ou um homicídio praticado pela própria esposa Daniela; em “Venha Ver o pôr-do-sol”, Ricardo ao sentir-se rejeitado, supostamente assassina a mulher que o desprezou, Raquel, deixando-a trancafiada num jazigo; em “Apenas um Saxofone”, pode ter ocorrido também o suicídio do jovem que tocava saxofone; em “Um coração ardente”, Atos, personagem que no conto aparece como sendo filho do narrador-protagonista, suicida-se aos vinte anos, ao saber da morte da noiva.

<sup>54</sup> Cf. p.37.

personagem masculina, possibilitando ao leitor vislumbrar seus estados psicológicos e recuperar o não dito, o interdito.

Nesse conto, repete-se a situação de dois outros já analisados “Eu era mudo e só” e “A chave”, em que um casal encontra-se numa sala e conversa sobre fatos aparentemente triviais. Os diálogos estabelecidos adquirem um tom patético e opressivo, dimensionando o drama vivido pelo protagonista, Miguel, que deixa transparecer fragilidade emocional e perturbação psíquica. A esposa, Lorena, que estava sentada, confeccionando um colar, mostra-se um tanto distante, impassível, compenetrada no trabalho. Ele, diante da fria sobriedade da mulher, encena um comportamento que se assemelha ao de uma criança, tentando capturar a atenção da mãe. Relembra os hábitos infantis de soprar canudo de mamoeiro para fazer bolhas de sabão e comer pasta de dente; também faz uma série de perguntas ao manusear certos objetos (um globo de vidro, um anjo dourado, uma adaga), aponta para outros e discorre sobre o valor e a utilidade deles:

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, porque continuam. O cinzeiro recebe a cinza e fica cinzeiro, o vidro pisa o papel e se impõe... (TELLES, 1999, p.12).

É importante destacar o olhar de cada personagem direcionado aos objetos<sup>55</sup>, pois este já traduz a ambivalência que marca o modo de ser e agir de cada um. Enquanto para Lorena, os objetos representam apenas “bugigangas”; para Miguel, são personificações da capacidade humana de subjetivar o mundo, atribuindo às coisas existentes uma essência, uma existência, um sentido, um destino. A partir desses modos distintos de experienciar o mundo físico, é possível afirmar que Lorena tem um comportamento mais racional e prático, e o narrador alude metaforicamente a essa peculiaridade ao registrar que, durante o ato de confeccionar o colar, a mulher descartava as contas que apresentavam o furo obstruído. Miguel parece mais emotivo, sensível e suscetível a dilemas existenciais. Em vista disso, o olhar de Miguel lançado aos objetos supõe um contato, um encontro, uma descoberta,

---

<sup>55</sup> Segundo Calvino (2005, p.47) “a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que um objeto é sempre um objeto mágico.”

acionando vislumbres epifânicos. E é através desse olhar que o leitor pode ler esses objetos como metáforas dos desencontros, conflitos e frustrações, em que se transformou a relação do casal.

Em contraponto ao discurso infantilizado do marido, Lorena assume um tom maternal, às vezes manifestando paciência com ele, procurando responder às suas perguntas com tolerância e objetividade, dentro da lógica que ele instaura (emotiva, fantasiosa), como, comumente, fazem as mães diante da curiosidade das crianças:

- (...) Que é que era verde como o mar e seus peixinhos?
- O vestido que a princesa mandou fazer para a festa.
- Como um campo de flores. Para que serve isto, Lorena?
- É um peso de papel, amor.
- (...)
- (...) Quais as funções de um anjo?
- Sempre ouvi dizer que anjo é o mensageiro de Deus.
- (...)
- (...) Chamar a adaga e o anjo de bugigangas, que é isso? O anjo vai correndo contar pra Deus.
- Não é um anjo intrigante – advertiu [Lorena], encarando-o (TELLES, 1999, p.11-13).

Em outros momentos, repreende o marido por suas atitudes desajeitadas e intempestivas:

- Cuidado, querido, você vai quebrar os dentes!
- (...)
- (...) Pois saiba o senhor que muito mais importante do que sermos amados é amar, ouviu bem? É o que nos distingue desse peso de papel que você vai fazer o favor de deixar em cima da mesa antes que quebre, sim?
- (...)
- (...) Por que você não ficou comportadinho? Hum... (TELLES, 1999, p.11, 13-15).

Mais patéticas ainda são as atitudes em que Miguel tentou cravar os dentes na bola de vidro, encostou os lábios na face da imagem do anjo, soprou três vezes e murmurou algumas palavras, tateou-lhe as feições e depois revelou à mulher ter confidenciado ao anjo que ela não o amava mais; a mulher nega essa verdade, porém diante do irremediável, ele chora, “de costas para ela e inclinado para o abajur” (TELLES, 1999, p.13).

Sentindo intensamente o arrefecimento da relação afetiva e a dolorosa tensão entre as lembranças das pequenas e efêmeras realizações e as frustrações constantes, faz uma declaração aflitiva e fatídica:

Os objetos só têm sentido quando têm sentido, fora disso... Eles precisam ser olhados, manuseados. Como nós. Se ninguém me ama, viro uma coisa ainda mais triste do que essas, porque ando, falo, indo e vindo como uma sombra, vazio, vazio. É o peso de papel sem papel, o cinzeiro sem cinza, o anjo sem anjo, fico aquela adaga ali fora do peito. Para que serve uma adaga fora do peito? (TELLES, 1999, p.13).

Miguel elabora uma espécie de questionamento sobre os motivos de permanecer ali, naquela vida sem perspectivas afetivas. Configura-se, assim, aos olhos do leitor a tensão, o conflito da trama: diante do esmaecimento do amor de Lorena, Miguel percebe a inutilidade de sua vida, agora vazia e minimamente gratificante com relação aos sentidos da existência. A vida se tornou apática e definha com a anemia das paixões, criando uma sensação de desconforto, fragilidade e tumulto interior. Seria ele também a conta obstruída, inútil para Lorena, precisando ser substituída por outra?

Outra atitude expressiva (ou agônica) do desalento da personagem, verifica-se quando colocou o globo de vidro sobre os joelhos, cercou-o com as mãos em concha, bafejou sobre ele, dizendo ser uma bola de cristal, na qual via o futuro, uma cena especificamente. Nesta, Lorena conversava com o pai dela, alegando, sem convicção, que Miguel havia melhorado, mas o pai discordava, afirmando não haver mais esperança e aconselhava-a a interná-lo; de repente, Miguel surgia na sala de cabeça para baixo, porque havia plantado uma bananeira e não conseguira voltar. Lorena ao indagar sobre esta cena imaginada pelo marido, pergunta qual tinha sido a reação do pai. Miguel responde que ele abaixou a cabeça para não ver mais e ela não havia achado graça nenhuma no comportamento irreverente do marido, como antes achava.

Logo após Miguel ter relatado sua visão, proporcionada pela suposta bola de cristal, e falar que seu comportamento cômico, de ‘plantar bananeira’ não tinha agradado Lorena, ela retruca: “- Fico sempre com medo que você desabe e quebre o vaso, os copos. E depois, cai tudo dos seus bolsos, uma desordem” (TELLES, 1999, p.15). Essa fala permite ao leitor inferir que esse tipo de comportamento de Miguel era já freqüente. Tudo parecia estar às avessas no seu íntimo, como se o esvaziamento do amor redundasse também no

esvaziamento da consciência, da sanidade e ativasse o processo de desestruturação psicológica de Miguel.

Na memória de Miguel desponta a lembrança de outros objetos, vistos na loja de um antiquário grego, quando, em excursão, viajaram para outro país: um lustre cheio de pingentes de todas as cores que balançavam com o vento e uma gravura “Os Funerais do amor”, a qual descreve com precisão:

Era um cortejo de bailarinos descalços, carregando guirlandas de flores, como se estivessem indo para uma festa. Mas não era uma festa, estavam todos tristes, os amantes separados e chorosos atrás do amor morto, um menino encaracolado e nu, estendido numa rede. Ou num coche? Tinha flores espalhadas pela estrada, o cortejo ia indo por uma estrada. Um fauno menino consolava a amante tão pálida, tão dolorida...” (TELLES, 1999, p. 16).

E para completar a cena profética diz lembrar-se de um caixão na vitrina contendo um anão<sup>56</sup> de verdade, morto, “de smoking”, “luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas [brancas] estavam velhas”(TELLES, 1999, p. 16)). Esse recuo, pela evocação dessas pungentes e desconcertantes imagens, matéria simbólica, representa também antecipações, pois é possível estabelecer, no presente da narração, analogias entre essas imagens com o conflito vivido pela personagem, a qual experimenta amargamente o malogro do sentimento amoroso. O choro dos amantes pode sugerir o fim da ilusão da intensidade e eternidade do amor, a dolorida frustração diante de sua fragilidade e efemeridade, “um menino encaracolado e nu”. O tempo pode desbotar sua cor; acelerar sua degradação (as rosas velhas no caixão do anão), arrefecer as relações entre os amantes, nulificando o sentido deste sentimento.

Diante da constatação de que o amor de Lorena feneceu e transmutou-se em um morno afeto, misto de tolerância e enfado, uma corrosiva melancolia invade o ser de Miguel. É ilustrativa a cena em que ele coloca afetuosamente as mãos na cabeça da esposa e ela desvencilha-se rápida, num gesto de antipatia. Dessa maneira, o homem sente-se esvaziado pela presença invasiva, constrangedora, de um sentimento outro, que se transformou em

<sup>56</sup> Silva (1985, p. 79) ao analisar a figura do anão na ficção de Telles, argumenta; “Assim como o centauro, ser mitológico sem equivalente real, congrega em si a natureza humana e a animal ao mesmo tempo, o anão parece reunir características de menino, pela estatura reduzida, e de homem, pelo desenvolvimento das demais faculdades. Essa ambivalência aparece claramente no anão do antiquário, vestido de smoking, porém alçado com infantis ‘sapatinhos de fivela’; repete-se no quadro exposto em que Cupido ‘era um menino encaracolado e nu’, não obstante ter como companheira uma mulher, ‘a amante tão pálida, tão dolorida’; e em Miguel, marido de Lorena, que mantém conversações próprias de criança”.

condição de sofrimento: “Ele inclinou a cabeça para o peito e assim ficou, imóvel, os olhos cerrados, as pálpebras crispadas” (TELLES, 1999, p.16).

Miguel convidou a esposa para tomar um chá com biscoitos. Ela aceitou prontamente o convite. Dispôs-se a fazer o chá, e como os biscoitos haviam terminado, ele ofereceu-se para ir comprá-los. Lorena mandou que ele pegasse o dinheiro na bolsa dela. Antes de apanhar o dinheiro, Miguel retirou da bolsa da mulher um lenço e aspirou-lhe o perfume. Entrou no elevador, evitando o espelho<sup>57</sup>. Lorena, ao ver o lugar vazio, onde ficava a adaga, gritou do apartamento, perguntando pelo objeto. Ele lhe confirmou, já no elevador, ter levado o punhal. Ao passar pelo porteiro, “apressou o passo na direção da rua” (TELLES, 1999, p.17). Mais uma vez, confirma-se o recorrente final em aberto dos contos de Telles. Apesar de não se consumir, explicitamente, a tragédia sugerida no final do conto, os fatos insinuam uma tendência ao cometimento do suicídio, pois a sutileza da escritora faz ecoar nos ouvidos do leitor a frase de Miguel, “para que serve uma adaga fora do peito?” (TELLES, 1999, p.13) e provocar outras associações: para que serve um corpo sem arrebatador mais o desejo amoroso? Assim, o contrário da vida, não seria a morte, mas a nulificação dos sentidos da existência, sem amor e desejo não há mais o élan para participar das construções, peripécias e realizações do viver.

#### 2.4.2 “Lua crescente em Amsterdã”

Este conto apresenta um diferencial em relação aos outros já analisados, pelo fato de se enveredar por caminhos fantásticos<sup>58</sup>, linha bastante explorada por Telles, em que há a irrupção do insólito, do irracional e do onírico.

Novamente, tem-se um narrador heterodiegético, condutor do relato, com focalização oscilando entre externa (apresentação das ações e transcrição das falas das

---

<sup>57</sup>LAMAS (2004, p.145) ao reportar-se ao simbolismo do espelho no conto *O Noivo*, esclarece: “No imaginário da humanidade, o espelho pode representar o reflexo da verdade e da sabedoria. Durand (1989), na análise de diversas imagens literárias de vários autores, observa que seriam ‘sensíveis à vertente íntima, tenebrosa e por vezes satânica, da pessoa, a esta ‘translucidez cega’ que o espelho simboliza, instrumento de Psique, e que a tradição pictural perpetua’(p.68)”.

<sup>58</sup>Paes (1998, p.82) ao comentar a dimensão fantástica que, por vezes, instaura-se nas narrativas de Telles, ressalta que “Na vertente fantástica da obra de ficção de Lygia Fagundes Telles, o desencontro, amiúde, registrado pelo sismógrafo da premonição, entre o natural e o sobrenatural, o verossímil e o inverossímil, abre uma fresta metafísica que a sutileza de sua arte desdenha alargar. Mesmo porque, por essa fresta, só se pode olhar com os olhos da imaginação, e a olhos que tais - sabem-no bem os poetas e ficcionistas-poetas como Lygia Fagundes Telles – interessa menos ver aquilo que se mostra do que aquilo que reluta em mostrar-se”.

personagens) e interna (apresentação dos sentimentos e pensamentos das personagens), por isso alternam-se o discurso direto e o indireto livre.

O enredo também apresenta uma ação mínima: um casal chega a um jardim<sup>59</sup> da cidade de Amsterdã, na Holanda, para passar a noite e pretende acomodar-se num banco de pedra. O rapaz e a moça parecem aventureiros viajantes, cujos recursos financeiros se esgotaram por completo, e estão famintos, maltrapilhos e sujos. Uma menina loura surgiu comendo uma fatia de bolo e ficou observando-os. A jovem, desesperada de fome, através de mímicas, pede-lhe um pedaço. A menina não entendendo a língua dos desconhecidos, correu assustada. Ao tentar chamar a criança, o rapaz observa que a “alameda de areia branco-azulada” (TELLES, 1998, p. 95), por onde ela viera e retornara correndo, bifurcava-se em duas, contornando o pequeno jardim redondo. A partir deste fato são estabelecidos os fios discursivos, que vão tecer o emaranhado de desencontros, conflitos e frustrações em que se debatem as personagens.

A bifurcação da alameda em torno do jardim suscita no rapaz a evocação de imagens, que se configuram como índices do conflito da narrativa:

- Um abraço tão apertado – ele disse. – Acho que este é o jardim do amor. Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo, apesar de mármore, todo inclinado para a amada seminua, chegava a enlaçá-la. Mas as bocas a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele abaixasse... A aflição que me davam aquelas bocas entreabertas, sem poder se juntar. Sem poder se juntar (TELLES, 1998, p. 95-96).

Amantes de mármore, petrificados, são as imagens que figurativizam a visão do sentimento amoroso como um desejo erótico sempre impedido, e prenunciam a situação do casal, que vive uma relação de dimensão frustrada, incapaz de perpetuar o desejo amoroso. Tema recorrente na obra da escritora, o desencontro amoroso, conduz as personagens a um aviltamento físico e psíquico, confirmando-se, assim, as palavras de Lucas (1990, p. 64) sobre o desdobramento deste tema na obra da Telles, “há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso”.

É possível inferir que a princípio houve uma construção de projetos, um movimento dos dois jovens em direção a sonhos, como o amor incondicional, o companheirismo e a liberdade. Algo especial foi entrevisto, possibilidades foram abertas,

---

<sup>59</sup>Silva (1985, p. 54) ao analisar este conto, ressalta a presença de elementos recorrentes na obra de Telles, os quais conformam seu mitoestilo, como o jardim, a alameda, a estátua e o banco de pedra.

mas o resultado final é marcado pela frustração, pelo total esvaziamento do sentido do afeto, da entrega:

Qual era a Ana verdadeira, esta ou a outra? A que jurou amá-lo na terra, no mar, no braseiro, na neve, debaixo da ponte, na cama de ouro.  
- Você disse que seria a menina mais feliz do mundo quando pisasse comigo em Amsterdã, lembra? (TELLES, 1998, p 97 e 98).

No presente da enunciação, a moça sente-se atormentada pelo desconforto, pela fome e pela sujeira que tomou conta do seu corpo e do seu ser:

- O banco é frio, quero minha cama, quero minha cama- ela soluçou e os soluços fracamente se perderam num gemido. - Que fome. Que fome.  
- Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você.  
- Quando foi que eu fique assim imunda, fala! (TELLES, 1998, p.96 e 98)

Os dois jovens estão ao relento, sem ter um lugar para alojarem-se, famintos, rotos e sujos, enrijecidos afetivamente, sem direção, não conseguem ter uma idéia razoável, formular qualquer plano ou ação, que possa livrá-los do caos no qual mergulharam. Cada um se tornou um fardo para o outro, já que houve o esboroamento de seus afetos, de seus anseios. A aventura do amor levou-os a um estado em que há o comprometimento, o padecimento do corpo e da consciência. E todo esse processo de degradação física e emocional é explicado pelo rapaz nos seguintes termos: “- Nos sujamos quando acabou o amor” (TELLES, 1998, p.98). Esse dilaceramento físico das personagens pode ser interpretado como uma metáfora para a inevitável corrosão do sentimento amoroso. O amor quando se extingue não deixa rastros positivos.

É bom notar que o comportamento da moça aproxima-se um pouco do comportamento da personagem feminina do conto anterior, pois suas atitudes são mais imediatistas (e instintivas), voltadas para a superação do desconforto físico que a tortura. Entretanto, seu discurso, às vezes, é entrecortado, difuso, sem coerência, fazendo-nos pensar também num processo de desestruturação psíquica, como a da personagem Miguel, como se o esgotamento do amor instaurasse um clima de alucinação:

- Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. Meus cachorros gostavam de coração de boi, eram enormes. Não vai fazer um ensopado com seu coração, não vai? (TELLES, 1998, p.97).
- E onde estão os outros? Para a viagem? Você não disse que era aqui o reino deles?- perguntou ela dobrando o corpo para a frente até encostar o queixo nos joelhos. – Tudo invenção isso de Marte ser pedregoso, deserto. Uma vez fui lá, queria tanto voltar. Detesto esse jardim.
- Olha minhas unhas. Será que aqui também dão comida em troca de sangue?
- Uma droga de comida. Aquela de Marrocos- disse ela esfregando na areia a sola da sandália (TELLES, 1998, p. 99).

É possível também estabelecer uma aproximação entre o protagonista do conto “Os Objetos” com o de “Lua crescente em Amsterdã”, quando o narrador, aderindo à perspectiva da personagem, através do discurso indireto livre, delega ao rapaz um discurso, em que se pode inferir certa sensibilidade, emotividade:

Sob a camiseta de algodão transparente, os pequeninos bicos dos seios pareciam friorentos. E não estava frio. Foram escurecendo durante a viagem, ele pensou. Qual era a Ana verdadeira, esta ou a outra? A que jurou amá-lo na terra, no mar, no braseiro, na neve, debaixo da ponte, na cama de ouro. Não queria nada, apenas comer. E, mesmo assim, sem aquele antigo empenho do começo. Gostaria também de sair dançando, a música leve, ele leve e dançando por entre as árvores até se desintegrar numa pirueta. Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. Só o coração pesando- não era estranho? De onde vinha esse peso? Das lembranças? Pior do que a lembrança do amor, a memória do amor (TELLES, 1998, p.97- 98).

Novamente, a dissolução do projeto amoroso conduz as personagens à miséria, à nudez, ao nada, restando-lhes apenas a apatia, a indiferença, num fluxo que se encaminha para um estado de letargia e degeneração: “A voz dela também mudara: era como se viesse do fundo de uma caverna fria. Sem saída. Se ao menos pudesse transmitir-lhe esse distanciamento. Nem piedade nem rancor (TELLES, 1998, p.99).

Com a consciência de que o amor findou, a moça pergunta: “o que acontece quando não se tem mais nada com o amor?”, ao que o rapaz responde: “Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa”(TELLES, 1998, p.100). O término do amor pode gerar a transmutação do ser. Na condição de transformar-se em outra coisa, o rapaz não gostaria de voltar a ser gente, pois “teria que conviver com as pessoas e as pessoas...”, preferia ser um passarinho de penas azuis. A sutil modulação da frase sugere que a diluição

do sujeito em algo não humano é uma forma de aniquilar a consciência do desencanto, da frustração, do sofrimento, advinda das relações humanas. Ela retruca que nesse estado, nunca a teria como companheira, ficaria satisfeita em ser uma borboleta<sup>60</sup>. E o vento soprou<sup>61</sup>, a menina loura retornou procurando os dois jovens, “alongou o olhar meio desapontado pela alameda também deserta” e viu algo curioso, “agachou-se para ver melhor o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra” (TELLES, 1998, p.100).

Neste final, o narrador, sutilmente, introduz o elemento fantástico, pois diante deste fato, o leitor hesita se houve realmente um zoomorfismo, ou se está diante de uma cena apenas percebida através do olhar de uma criança. Seja como for, o narrador não descreve objetivamente as metamorfoses, apenas as sugere, intensificando o efeito de mistério, de absurdo e de perplexidade do ser. É revelador o uso da expressão “disciplinada voracidade” para sublinhar o frio e minucioso modo de aniquilamento do outro, o qual pode ser lido/visto como um ato de sadismo/masochismo, atividade/passividade, poder/submissão. A decomposição do amor e do desejo resultou na desumanização, na irrupção da violência instintiva, animal. Se os nexos da relação humana foram rompidos, em um mundo regido pela esterilidade dos sentimentos, e o outro não pode mais fertilizar o desejo amoroso, colorir o olhar, metamorfosear o lado grotesco da vida em beleza; e ao tornar-se frágil e inútil, condenou-se à morte.

---

<sup>60</sup>Carrozza (1992, p. 143) comentando o final deste conto, assinala: “Vale a pena mencionar ainda que, segundo vários pesquisadores, a palavra ‘borboleta’, proveniente do grego, significa ‘psique’, e o símbolo ‘pássaro’, na mitologia grega, ligava-se ao deus Eros”; possibilitando interpretar-se a metamorfose dos dois jovens como “uma luta em que o lado físico do amor, representado pelo ‘passarinho’ (equivalente a uma carga erótica), sobrepuja o lado psíquico (a alma, a mente), na imagem da ‘borboleta’

<sup>61</sup>O vento seria o elemento que supostamente introduziria a dimensão fantástica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra ficcional de Telles tem como objeto de referência o homem, suas escolhas, seus anseios, suas dúvidas, suas contradições, suas paixões. Desta forma, a dimensão dialógica da obra com a realidade em que se insere é capaz de instigar em seu leitor reflexões sobre as possibilidades de entendimento da vida, de sua dinâmica, de seu vir a ser.

A escritora tece um discurso poético para revelar a angústia das personagens quando se perdem nos labirintos da vida, com seus emaranhados de caminhos: o amor, a solidão, o medo, a morte; e a procura, agônica, do fio de Ariadne para sair deste labirinto. Portanto, é sobre buscas, desencontros, perdas e consciências afetadas que Telles constrói o seu universo ficcional.

Conforme a proposta de estudo, desenvolvida nesta dissertação, que operou uma divisão em séries para a análise das representações da experiência amorosa nas narrativas lygianas, verificamos que estes percursos se chocam, atraem-se e, sobretudo, dialogam entre si. Por exemplo, o conto “Apenas um Saxofone”, que faz parte do percurso Amor-estranhamento-fragmentação, poderia também ser incluído na série Amor-egoísmo-culpa, assim como “A Chave” poderia integrar a série Amor-estranhamento-fragmentação.

E, apesar de tratar-se de um enfoque intimista, introspectivo, as narrativas não deixam de estabelecer um diálogo com as instâncias sociais, culturais e políticas. É possível refletir, através da leitura e análise dos contos, como a experiência do amor, intrigante e múltipla, foi mitigada pela sociedade contemporânea. O amor surge contaminado na base pelo egoísmo e é corroído pelo tempo, o qual lhe imprime novas necessidades e interesses, desfigurando-o com as marcas de mutilação e de inautenticidade que acompanha a trajetória existencial do homem na sociedade capitalista. Assim, A experiência amorosa torna-se um emaranhado de conflitos, desencontros e frustrações. A autora desconstrói a idéia de unidade, de constância do ser humano e também de que o amor é seu projeto máximo de realização, completude e felicidade.

Valores tão almejados como estabilidade social aliada à correspondência amorosa, não proporcionam a sensação de plenitude social e existencial aos personagens, como se verificou nos contos “Eu era Mudo e Só” e “Uma História de Amor”, pois os

protagonistas continuaram em conflito consigo mesmos, experimentando um profundo sentimento de mal-estar. A procura íntima das personagens termina frustrada, seja pelo medo de entrega afetiva e amorosa, seja pela impossibilidade de completude do sujeito. Seguem-se a isso, a amargura e a sensação de impotência.

Nos contos, “A Chave” e “Apenas um Saxofone”, aparecem personagens fraturadas pela experiência da busca, da perda ou do encontro/desencontro dos seus objetos de desejo. Elas sofrem de uma espécie de nostalgia da “metade perdida”, que uma vez encontrada, não foi possível ocorrer o ‘encaixe’, o ‘tamponamento’ de suas lacunas, pois algo impediu o processo de união, de entrega, de doação. Essas personagens permanecem seres de falta e de desejo, essencialmente insatisfeitas em busca de objetos, incapazes de proporcionar, ao menos, a ilusão da satisfação plena.

Em “A Sauna” e “Helga”, as personagens masculinas conseguiram conquistar poder e dinheiro graças ao sacrifício feminino, a reificação da mulher é clara, assim como seu valor comercial. Os valores priorizados pelos protagonistas, essencialmente mercantilizados, anularam a concorrência da afetividade, potencializando aspectos egoístas e mesquinhos nas relações intersubjetivas. Desta forma, a independência econômica e a liberdade que esta promete, parecem eximi-los da busca por afeto, de experimentar a emoção do encontro e cumplicidade com o outro, reificaram a si mesmos e aos outros sem se darem conta disso.

Em “Os Objetos”, tem-se a temática da angústia e da confrontação com a morte, pois o protagonista, não aceitando o caráter efêmero e frágil do amor, submete-se a um sofrimento intenso, incontornável, sem nenhuma resistência aparente. O esvaziamento do amor da companheira representou o mesmo esvaziamento de todos os sentidos da existência, pois sem a ilusão do amor, não há como justificar a vida. Em “Lua crescente em Amsterdã”, as personagens também se defrontam com o desalento diante da ruína do amor e do desejo e, oprimidas, passam a viver o clima do absurdo, de estranhamento e frustração diante do outro, agora visto como o responsável pela nudez, aviltamento e degradação em que se debatem. Daí o impulso ao aniquilamento do outro. O amor, em seu avesso, carrega em si o potencial destrutivo do ser.

É relevante ressaltar que, em todos os contos, observa-se uma constante tensão entre aquilo que as personagens desejam – e raramente alcançam- e as frustrações que o princípio de realidade impõe, intensificando o sentimento de cansaço, de impotência e de ressentimento em relação à vida. Em todas as narrativas, os sujeitos ficcionais têm a consciência de que o futuro é vazio, o presente se traduz em ruínas, pois é atravessado por

um passado irrecuperável, obrigando-os a aceitar passivamente a melancolia, a solidão e a infelicidade.

Embora a desilusão seja marcante no modo como o amor é apresentado nos contos, é possível afirmar que os arranjos amorosos constituem ainda uma espécie de investimento na esperança de evitar o desamparo, o que possibilita a manutenção constitutiva do desejo. Ainda que desiludidos, as personagens são capazes de desejar. Poder amar e desejar implica a ousadia de enfrentar os riscos de lançar-se ao outro, redescobrimo-o na sua radical e temida singularidade. E essa aventura é ímpar, mesmo que, no final, precipite a um abismo ou transforme-se numa rota de fuga ou perdição.

Outro ponto a destacar é que as tramas e as caracterizações das personagens não só elaboram representações das relações amorosas, mas também imagens do feminino e do masculino. Em “Eu era Mudo e Só”, “A Chave”, “Uma História de Amor”, “Os Objetos” e “A Sauna”, as personagens masculinas expõem, sem reservas, sua perturbante e sufocante emotividade, fragilidade e desamparo. A autora, ao mesmo tempo que constrói figuras de homens fragilizados emotiva e psiquicamente, desconstrói o protótipo masculino de ser o sexo menos sensível, menos vulnerável à emoção e a arrebatamentos. Em oposição a esses homens frágeis, aparecem mulheres mais racionais, lúcidas e determinadas em suas atitudes, como Fernanda, personagem do conto “Eu era Mudo e Só; e Lorena, do conto “Os Objetos”<sup>62</sup>. Essas representações espelham as profundas crises de identidade que marcam os gêneros e se acentuou a partir de meados do séc. XX, perdurando até os dias atuais. No contexto de crise de uma ordem burguesa patriarcal, Telles, que viveu intensamente essa conjuntura, como testemunha e partícipe dessas condições sócio-históricas, capta, registra e representa os conflitos da construção social das identidades de feminino e de masculino. É possível afirmar que a autora, comprometida com uma vivência feminina, oferece aos leitores uma contrapartida às projeções masculinas de imagens femininas.

Considerando-se ainda essas personagens masculinas, observou-se que apresentam uma instigante complexidade psíquica e mostram-se como sujeitos ficcionais, humanos, intensos, pulsantes em suas emoções, desejos e medos recalcados, contrariando, em nosso ver, uma consideração feita por Fábio Lucas (1990, p.65) ao referir-se às personagens masculinas da obra de Telles. Segundo este estudioso, os perfis masculinos

---

<sup>62</sup>Santiago (1998, p.108-109) analisando as personagens Miguel e Lorena, do conto *Os Objetos*, sublinha: “São personagens magistralmente híbridos que endossam e, ao mesmo tempo, questionam os papéis (humanos, sociais, econômicos...) que a cada um deles são emprestados pela voz da tradição”.

construídos pela escritora não apresentariam contornos tão precisos, sinuosos e vibrantes como as personagens femininas

O texto literário é portador de uma riqueza ímpar, pois permite ampliar, aprofundar, restaurar, transformar ou deformar as concepções que se tem sobre a vida, o homem e a sociedade. Apresenta-nos o humano em suas variadas formas, claras ou nebulosas, definidas ou ambíguas. A leitura de uma obra literária de qualidade pode permitir uma abertura ao mundo e ao outro, ao mesmo tempo interrogar e transformar as crenças implícitas com as quais abordamos a vida. Desta forma, conclui-se que as narrativas do fracasso amoroso de Telles figurativizam o cansaço, a exaustão e a descrença do homem contemporâneo diante das promessas de eternidade de uma vida harmoniosa, completa e feliz. E ao criar sujeitos ficcionais, dando voz a seu desamparo, a seus desajustes, a suas contradições, instiga o leitor a refletir sobre as complexas teias dos relacionamentos afetivos na contemporaneidade, em que a contingência, a precariedade e a ambivalência estão muito mais presentes nas articulações e construções do discurso amoroso do que se quer de fato admitir. O amor já não é visto exclusivamente como a finalidade última do ser humano, como uma necessidade ou uma obrigação, mas arremessa o sujeito a confrontar-se com uma experiência limitada, parcial, finita, sem encontros transcendentais ou promessas de completude.

Enfim, o discurso literário de Telles dá um contorno à “matéria indecisa da vida” (COELHO, 1971, p. 149), ilumina as sombras que afetam a trajetória humana e projeta o mal que a sociedade impregna aos indivíduos, não pela tessitura objetiva dos fatos, mas pelos fios da ficção, que alinham, entrelaçam e tecem uma pulsante rede de significações. Sem dar lições de moral, de ética ou de política a seus leitores, Telles, com sua consciência e emoção criadora, pode ajudá-los a pensar enquanto experimentam o prazer de ler.

Assim, ler, compreender e analisar uma obra literária é uma aventura cheia de desafios, porém, pode nos ajudar a tornarmo-nos menos vulneráveis e mais sensivelmente capacitados para entender/enfrentar o jogo de forças que regem o sentimento amoroso e a própria vida, na qual prazer e dor, alegria e tristeza, certezas e incertezas se confrontam constantemente.

O amor é, de fato, tema eterno e fascinante.

## REFERÊNCIAS

### Da escritora:

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

\_\_\_\_\_. *Histórias de desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

\_\_\_\_\_. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seleta*. Organização de Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

\_\_\_\_\_. *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1991.

\_\_\_\_\_. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. *Oito Contos de Amor*. São Paulo: Ática, 2000.

### Sobre a escritora:

ATAÍDE, Vicente de Paula. *A narrativa de ficção*. São Paulo: Mc Graw Hill, 1974.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: *Lygia Fagundes Telles*. n.5. Instituto Moreira Salles. São Paulo: Pancrom, 1998.

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

COELHO, Nelly Novaes. Encontro com Lygia e O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. Prefácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. Lygia e a condição humana. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 67, mar. 1987, p. 35-59

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

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

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

\_\_\_\_\_. Mistério e magia: contos de Lygia Fagundes Telles. In: \_\_\_\_\_. *A face visível: crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo, Conselho estadual de Cultura, 1973. p. 143-146.

\_\_\_\_\_. Com açúcar e com afeto. *Revista EntreLivros*, Ano 3, n. 29, set. 2007, p.32-34.

OLIVEIRA, Kátia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Pancrom. n. 5, 1998, p.70-83.

\_\_\_\_\_. Entre a nudez e o mito. In: \_\_\_\_\_. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995, p. 41-50.

PEREIRA Junior, Luiz Costa. O mostruário da vida interior. In: *Revista Língua Portuguesa*, Ano II, n.22, ago. 2007, p. 48-50.

RÉGIS, Sonia. A densidade do aparente. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Pancrom. n. 5, 1998, p. 84-97.

\_\_\_\_\_. O amor tatuagem da escrita. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática, 1996.

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Pancrom. n. 5, 1998, p. 98-111.

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

**Gerais:**

BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

\_\_\_\_\_. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2004.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997, p.9.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. Ed. 4º reimp. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.47.

CANDIDO, Antonio. O personagem no romance. In:\_\_\_\_\_. et all. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Coleção Debates. Literatura, v.1, p.51-80.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981. (Manuais de estudo)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Ana Maria Medeiros. A Ficção do si mesmo. In: *Literatura e Psicanálise*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Ano VIII, n. 15, Nov.1998, p. 7-14.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COUTINHO, Afrânio (dir). *A literatura no Brasil*. Co-direção [de] Eduardo de Farias Coutinho. 5. Ed. Vers. Atual. São Paulo: Global, 1999, p. 45-63.

FERNANDES, José Fernandes. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia. Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1986.

FREUD, Sigmund. Cinco lições de Psicanálise. Contribuições à Psicologia do amor. *Pequena Coleção das Obras de Freud*, extraída da *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Durval Marcondes e J. Barbosa Corrêa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1973.

FROMM, Erich. *A Arte de Amar*. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiara, 1964.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s.d.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios, v.2.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LEITE, Lygia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). 10 ed. São Paulo: Ática, 2001. Série Princípios, v.4.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do vazio*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

LOPES, Maria Madalena de Freitas. *Conceito de Amor em psicanálise*. São Paulo: Hacker Editores: CESPUC, 1997.

MOISÉS, Massaud. O Conto. In: \_\_\_\_\_. *A Criação Literária*. Prosa. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

MOURÃO, Rhéa Silva. *Os caminhos do existencialismo no Brasil*. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 1986, p. 20-40.

NASIO, Juan-David. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

\_\_\_\_\_. *O Prazer de ler Freud*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Àtica, 1988. Série Fundamentos, v. 31.

PAZ, Octávio. *A Dupla Chama, Amor e Erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

SARTRE, Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. In: Coleção *Os Pensadores*, XLV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

## DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

ABREU, Caio Fernando. A primeira-dama da literatura. *Zero Hora*, 06 jan. 1996. Disponível em:

<[HTTP://portalliteral.terra.com.br/ligia\\_fagundes\\_telles/bio\\_biblio/sobre\\_ela/reportagens.html?biobiblio](http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/reportagens.html?biobiblio)>. Acesso em: 20 mar. 2009.

BRASIL, Ubiratan. Lygia Fagundes Telles agora na companhia das Letras. Portal Literal, 12 set 2009. Disponível em:

<[HTTP://www.literal.com.br/blogs/lygia\\_fagundes\\_telles\\_agora\\_na\\_companhia\\_das\\_letras](http://www.literal.com.br/blogs/lygia_fagundes_telles_agora_na_companhia_das_letras)>. Acesso em: 12 set. 2009.

ENTREVISTA com Lygia Fagundes Telles. *O Estado de São Paulo*, em 21 dez. 2009. Entrevista concedida a Sonia Racy. Disponível em:

<[www.literal.com.br/artigos/direto\\_da\\_fonte\\_entrevista\\_com\\_lygia\\_fagundes\\_telles](http://www.literal.com.br/artigos/direto_da_fonte_entrevista_com_lygia_fagundes_telles)>. Acesso em: 28 dez. 2009.

GASTÃO, Ana Marques. Lygia, dissecadora de desencontros. *Diário de Notícias*, 14 mai. 2005. Disponível em: <[HTTP://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id\\_599176](http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id_599176)>. Acesso em: 12 set. 2009.

HAMA, Lia. Todos dizem eu te amo. In. *Aventura na História*, Ed. Abril. Disponível em: <[www.historia.abril.com.br/comportamento/amor-todos-dizem-eu-te-amo-434652.shtml](http://www.historia.abril.com.br/comportamento/amor-todos-dizem-eu-te-amo-434652.shtml)> Acesso em: 15 jan. 2010.

LIMA, Susana Moreira de. Em busca do eu no som da memória: envelhecimento feminino e dor na escrita de Lygia Fagundes Telles. *Fazendo Gênero* 8 – Corpo, Violência e Poder, Florianópolis, 25 a 28 ago. 2008. Disponível em: <[www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/arq\\_8/inter\\_pg\\_133\\_138.pdf](http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/arq_8/inter_pg_133_138.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2009.

LUCENA, Suênio Campos de. Alguns Temas em Lygia Fagundes Telles. *Interdisciplinar*, ano 3, v. 5, n. 5, jan – jun 2008. Disponível em: <[www.posgrap.ufs.br/periodicos/..5/INTERS\\_PG\\_155\\_168.pdf](http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/..5/INTERS_PG_155_168.pdf)>. Acesso em: 03 jul. 2009.

LUCENA, Suênio Campos de. *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <[www.teses.usp.br/teses/Esquecimento\\_e\\_lembranca\\_em\\_lygia\\_fagundes\\_telles/Tese\\_SUENIO\\_CAMPOS\\_DE\\_LUCENA.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/Esquecimento_e_lembranca_em_lygia_fagundes_telles/Tese_SUENIO_CAMPOS_DE_LUCENA.pdf)> Acesso em: 27 abr. 2010.

LUCENA, Suênio Campos de. *Qual o Segredo de Lygia Fagundes Telles?* Disponível em: <[www.literal.terra.com/lygia\\_fagundes\\_telles/Novidades\\_Lygia/Mais/texto\\_de\\_su%EAenio\\_Camos->](http://www.literal.terra.com/lygia_fagundes_telles/Novidades_Lygia/Mais/texto_de_su%EAenio_Camos->)> Acesso em: 05 jul. 2009.

LYGIA Fagundes Telles se prepara para escrever um novo romance. *Veja São Paulo*, Perfil, por Carlos Graieb, em 06 ago. 2008. Disponível em: [http://vejasp.abril.com.br/revista/edição\\_2072/lygia\\_fagundes\\_telles\\_se](http://vejasp.abril.com.br/revista/edição_2072/lygia_fagundes_telles_se)>... Acesso em: 03 abr. 2009.

PAES, José Paulo. A arte refinada de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S. Paulo*, 23 dez. 1995. Disponível em: <[HTTP://portalliteral.terra.com.br/lygia\\_fagundes\\_telles/bio\\_biblio/sobre\\_ela/reportagens.html?sobre\\_ela](http://portalliteral.terra.com.br/lygia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/reportagens.html?sobre_ela)>. Acesso em: 20 jan. 2010.

REEDIÇÃO das Obras de Lygia Fagundes Telles. *Jornal da Companhia das Letras*, São Paulo, abr. 2009. Disponível em: <[www.revistalusofonia.wordpress.com/.../reedicao\\_das\\_obras](http://www.revistalusofonia.wordpress.com/.../reedicao_das_obras)>. Acesso em: 29 jul. 2009.

REGIS, Sônia. Literatura e conhecimento. *Galáxia*, n.1, São Paulo, 2001. Disponível em <[HTTP://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1056/693](http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1056/693)>. Acesso em: 18 jan. 2010.

RITER, Caio. A Memória da dor: imagens e recorrências em Lygia Fagundes Telles. *Ciências e Letras*, Porto alegre, n.34, p. 105-118, jul./dez. 2003. Disponível em: <[www.fapa.com.br/cienciaseletras/revista34/art09.pdf](http://www.fapa.com.br/cienciaseletras/revista34/art09.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2009.

RUFINO, Maria Cecília. *A Representação do Amor em contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: [www.qprocura.com.br/.../A\\_representação\\_do\\_amor\\_em\\_lygia\\_fagundes\\_telles.html](http://www.qprocura.com.br/.../A_representação_do_amor_em_lygia_fagundes_telles.html) Acesso em: 31 jul. 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Eu crio um livro como uma colcha de retalhos. *Leia*, São Paulo, n.91, maio/1986. Entrevista concedida a Ana Lúcia Vasconcelos. Disponível em <[HTTP://portalliteral.terra.com.br/lygia\\_fagundes\\_telles/bio\\_biblio/sobre\\_ela/reportagens.html?biobiblio](http://portalliteral.terra.com.br/lygia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/reportagens.html?biobiblio)>. Acesso em: 08 jan. 2010.

VEIGA, José J. Veiga. Uma viagem luminosa. *Folha de S. Paulo*, 14/01/1996. Disponível em: [HTTP://literal.terra.com.br/ligia\\_fagundes\\_telles/bio\\_biblio/sobre\\_ela/artigos/imprensa\\_artigos\\_viagem\\_luminosa.shtml?bioblio](http://literal.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_viagem_luminosa.shtml?bioblio). Acesso em: 03 ago. 2009.

