

Contos quase feitos de silêncio

GABRIELA KVACEK BETELLA

Lygia Fagundes Telles é paulistana, formada em direito e funcionária pública aposentada; mais que tudo, porém, é essencialmente escritora. Nessa atividade obteve conquistas importantes, como os prêmios Jabuti e Camões, o troféu Juca Pato e a eleição para a Academia Brasileira de Letras. Embora tenha começado a escrever e publicar quase duas décadas antes, o romance de 1954, *Ciranda de Pedra*, é considerado sua obra inaugural, já que estabelece sua maturidade literária. No período de formação dessa maturidade, a literatura brasileira recebia grande afluência de narrativas introspectivas, cuja abordagem gira em torno dos problemas individuais de personagens que habitam as cidades e enfrentam a solidão, os problemas nos relacionamentos humanos, os medos contemporâneos, a falta de liberdade individual e coletiva. A ficção de Lygia não deixa de circular por esse meio, mesclando o realismo, mais proeminente nos romances, com uma vertente moderna do fantástico, que povoa os contos, duas linhas que se entrelaçam graças à inadequação ao real, vivida e muitas vezes sofrida intensamente pelas personagens. Com precisão hábil, Lygia narra suas histórias adequando-as ao estado de suspensão em que algumas situações devem ser mantidas para aguçar a atenção do leitor. Por isso, em sua multiplicidade de sentidos que

levam a um só, algumas delas parecem feitas de silêncio, como escreveu Carlos Drummond de Andrade à autora. Com base nesses pontos, vamos iniciar esta pequena viagem pelos contos de uma das maiores escritoras brasileiras.

***Cup cakes* literários para leitores comedidos e refinados**

*Gravar a intenção para garantir sua permanência — era isso?
O gesto, a careta, o grito podia se perder, mas a palavra
precisava ser guardada como os vaga-lumes que eu caçava e
fechava nas pequenas caixas de sabonete. Teria nascido nesse
tempo o antigo instinto de permanecer, de se valer da arte para
assim ficar. Resistir. A esperança de infinito na nossa finitude.*

LYGIA FAGUNDES TELLES

Em meados do século XIX, enquanto os jornais brasileiros aproveitavam o filão da nova delícia literária — o romance de folhetim —, os primeiros contos produzidos entre nós ganhavam sorrateiramente a atenção do seletor público leitor. Talvez ainda nem fossem contos propriamente ditos, mas apenas textos ficcionais curtos escritos por autores espertos na arte de transportar modos e estilos literários europeus para nosso acanhado meio jornalístico. Entre precursores e inauguradores desse gênero literário discutido e atacado na época, parece que o conto brasileiro amadurece com Machado de Assis.

No prólogo de um de seus últimos livros de contos (*Várias Histórias*, de 1904), o autor de *Dom Casmurro* chega a brincar de definir a utilidade do gênero, aproveitando as críticas que se fizeram a respeito da curta duração das histórias narradas sob a forma de conto: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”.

Embora Machado utilize a ironia para falar da inutilidade de considerar o tamanho do texto, esse critério ainda é um impasse nas reflexões teóricas sobre o conto. Nesse sentido, alguns autores praticantes do gênero se saíram tão bem quanto Machado ao tecer argumentos importantes para a nossa compreensão da necessidade literária da contenção que maximiza os efeitos. Edgar Allan Poe foi pioneiro na exposição que praticamente forjou os mandamentos do conto moderno. Ele acreditava que o conto precisava manter a “unidade de impressão” para que pudesse ser

lido de uma assentada — caso contrário poderíamos interromper a leitura e deixarmos nossa vida invadi-la, destruindo o “efeito de totalidade” que a história poderia nos oferecer. A obra literária que atinge esses propósitos pode ser chamada de conto, mas Poe ainda faz outras observações no que diz respeito ao encadeamento da ação. Segundo o escritor norte-americano, o conto eficiente na unidade é o que revela parte do seu final logo nas primeiras linhas, ou seja, é a obra que tem “o epílogo em vista”. Com tal recurso, a intenção permanece sugestionada e garante o desenvolvimento do texto, mantendo sua unidade e, de certo modo, assegurando a curta extensão.

Lygia Fagundes Telles utiliza o recurso do “epílogo em vista” no conto “Dolly” (de *A Noite Escura e Mais Eu*, coletânea publicada pela primeira vez em 1995), em que faz a narradora, Adelaide, retornar no tempo, com um movimento narrativo muito próximo ao do fluxo da memória. O epílogo em vista pode estar sintetizado na gota de sangue sobre uma luva de crochê, imagem que abre o conto: “Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo”. Essa frase traz elementos físicos e psicológicos da estrutura que sustenta o conto. Adelaide está no bonde, voltando para casa, e aos poucos sabemos de onde ela retorna, o que viu e, especialmente, que tipo de acontecimentos antecederam essa tarde de céu negro. A moça desabafa, relembra seu dia começando pelos motivos mais ingênuos que a colocaram no bonde — ela voltava da Barra Funda, onde fora buscar cadernos que havia esquecido na casa de Dolly. Daí em diante, todo o seu relato recompõe fatos em retrospecto, até conhecermos o que parecia afligir a moça: a terrível visão do cenário da morte. Retomando a narrativa, assim como a agulha de crochê volta na correntinha de pontos para tecer o trabalho, Adelaide antecipa o tempo todo alguns detalhes, que se apresentam como se já fossem conhecidos pelo leitor. Quando retomados em seus lugares próprios, tais detalhes se revalorizam na construção do depoimento, como o desenho maior de uma trama rendada.

Esse conto se esmera nas inversões de acontecimentos, pois o que aparece primeiro (Adelaide, no bonde, vê o sangue na luva) aconteceu depois de tudo o que é narrado. Para Edgar Allan Poe, a inversão é uma estratégia primordial na escrita dos contos. Com ela está assegurado o efeito impactante de determinada cena, que não precisa estar necessariamente no final do texto. Contos como “Dolly” abusam desse efeito em vários momentos, deixando o leitor de sobreaviso, esperando o desenlace chocante de uma situação.

Todavia, há histórias cujo epílogo concentra todo o efeito impactante, à maneira, digamos, mais tradicional do conto, casos em que somente as últimas frases portam a resolução dos fatos. Geralmente, nessa conclusão a surpresa contraria a expectativa do leitor, que, atônito, tenta resgatar nos acontecimentos lidos os dados antes imperceptíveis, apesar de presentes o tempo todo. Podemos notar esse efeito na leitura de “Boa noite, Maria” (de *A Noite Escura e Mais Eu*). Nesse conto, Lygia Fagundes Telles constrói o tétrico fim de uma existência que pedia para não mais sobreviver.

Como autora contemporânea, Lygia revisita suas origens e recapitula algumas etapas da história do conto, aproveitando-as como influência produtiva. O próprio Machado volta enriquecido nas releituras de Lygia. É o que acontece em alguns de seus contos cuja temática gira em torno dos ritos de iniciação, evocando sentimentos e aflições de crianças e jovens que descobrem o lado humano, às vezes maligno, outras apenas angustiante. Exemplos disso estão nas vertentes de “O segredo” (de *A Noite Escura e Mais Eu*), “O jardim selvagem” (publicado pela primeira vez em 1965, em volume com o mesmo título do conto, depois republicado em 1970, em *Antes do Baile Verde*) e “O menino” (cuja primeira publicação pertence ao livro *O Cacto Vermelho*, de 1949, depois encontrado em *Antes do Baile Verde*).

A propósito, o conto “Missa do galo” (de *Filhos Pródigos*, de 1978, e *A Estrutura da Bolha de Sabão*, também de 1978) é um diálogo formal com o conto homônimo de Machado de Assis. Em outras palavras, temos um diálogo entre formas diferentes, porque a mesma história da jovem senhora insinuante é narrada na mesma primeira pessoa sob a mesma perspectiva do jovem Nogueira. O relato aparece, entretanto, com a subjetividade intensificada pelo tempo da narrativa — o presente. Lygia reescreve o conto machadiano, cuja primeira pessoa descrevia a história do ponto de vista do Nogueira adulto, que relembra o acontecimento da noite de Natal quando tinha dezessete anos. Com Machado, o narrador teve tempo para refletir e narrar suas impressões daquela noite. Com Lygia, a narrativa no presente deixa aflorar as emoções de Nogueira com mais intensidade. É interessante observar que, embora narrado pelo protagonista, o conto de Machado tende mais à objetividade, por selecionar os fatos e acrescentar os detalhes de modo organizado, com ajuda da memória e da distância dos acontecimentos. O conto de Lygia tende à subjetividade absoluta, com o relato composto no calor da hora, dando vez ao fluxo de consciência.

Retomando o que Poe dissera a respeito da contenção do ta-

manho, o escritor argentino Julio Cortázar tratou de explicar o conto a partir do limite físico que o gênero implica. Para ele, o contista tem consciência de que não pode desperdiçar tempo, de que não dispõe de extensão horizontal, ou seja, não pode contar com a velocidade de cruzeiro de um romance. Em razão disso, deve trabalhar verticalmente, deve ser preciso na caracterização das personagens, por exemplo, para aprofundar os motivos de suas ações. O ideal de Cortázar para o conto é a condensação de tempo e espaço sob alta pressão espiritual e formal. Sem essa tensão manifestada desde as primeiras palavras, um conto não é bem escrito. Segundo o escritor argentino, para entendermos melhor a diferença entre romance e conto, vale recorrer à linguagem das lutas de boxe: no embate entre leitor e obra o romance ganha por “pontos”; o conto, por “nocaute”.

As teorias de Poe e de Cortázar se assemelham no que diz respeito ao mistério como elemento incorporado ao conto. A produção desses escritores reflete isso. Basta lembrar que muitos contos dos dois autores têm no enigma uma característica constituinte. No caso de Poe, é comum considerá-lo o precursor do conto policial, das histórias de terror e até mesmo da ficção científica. Voltaremos a esse ponto em outro tópico.

Talvez a sensação de nocaute seja oportuna para definirmos o efeito de alguns finais de contos, inclusive na obra de Lygia Fagundes Telles. Um de seus textos mais conhecidos, “Venha ver o pôr do sol” (publicado pela primeira vez em 1958, em *Histórias do Desencontro*, depois integrante de *Antes do Baile Verde*), nos deixa nocauteados com a punição que o personagem Ricardo inflige à ex-namorada Raquel. De certo modo, somos pegos de surpresa, porque esperamos um desfecho macabro, já que o encontro é marcado pelo rapaz num cemitério, mas não sabemos que acontecerá um castigo simples e terrível ao mesmo tempo.

Em “O segredo” (de *A Noite Escura e Mais Eu*), também há um final surpreendente, porém o nocaute é interno, especialmente porque o efeito do “segredo” que podemos intuir no fim da narrativa é mais sentimental que aterrador. Provavelmente com mais discernimento que a personagem que se destaca pela coragem de aceitar desafios “de meninos”, o leitor é levado a acreditar que a mulher da casa da rua da Viúva tem de fato um segredo, do qual ela mesma se dá conta no momento em que a menina corajosa revela suas origens. O inesperado para o leitor é o segredo que lhe é comunicado tacitamente, do mesmo modo como a revelação cai na consciência da prostituta.

A revelação de um conto pode ser uma noção que permanece

oculta, só se configura na psique do leitor — e, nesse caso, sua imaginação pode reelaborar os motivos secretos da história. Também são possíveis situações em que acontecimentos a que o leitor não tem acesso são os fatos-chave do conto. A respeito desse segundo caso, outro escritor argentino, Ricardo Piglia, tece considerações interessantes. Para ele, um conto deve contar duas histórias: o conto clássico narra em primeiro plano a história A e constrói em segredo a história B, cifrada dentro da primeira. Assim, temos um relato visível que esconde um relato secreto, mais fragmentário, responsável pelo efeito surpresa quando vem à tona.

Os contos de Lygia cumprem o ritual de desenvolver a tensão para envolver o leitor, surpreendendo-o com a reviravolta que denuncia uma ou mais personagens. O procedimento capaz de inverter a ordem dos fatos para a conclusão de um episódio decisivo moderniza o conto, assim como o aproveitamento máximo do tempo e do espaço e a utilização do enigma, seja por uma história cifrada dentro de outra ou não. Os reflexos da assimilação desses movimentos na obra de Lygia são notáveis, como podemos observar em “Anão de jardim”, de *A Noite Escura e Mais Eu*. Através de um foco narrativo singular (uma estátua), o leitor é apresentado a um mundo humano pouco afetuoso. Um anão de jardim de pedra narra sob sua ótica os acontecimentos da casa em que habita, entre eles o envenenamento de um velho músico pela jovem esposa, que deseja aproveitar a vida com o amante. Antecipada ao leitor desde o início do conto está a morte do anão, que será golpeado pelos homens que estão demolindo a casa vazia. O narrador espera a morte e, para aproveitar o tempo que lhe resta, como uma Sherazade sem esperança, conta o que sabe sobre as peripécias dos moradores da casa, implacável e mordaz, sem sentimentalismo, duro como pedra.

As personagens dos contos de Lygia Fagundes Telles representam instantâneos do ser humano com suas hesitações, dúvidas existenciais, obsessões, ambiguidades. As relações humanas variam em seu amplo espectro, do afeto inesperado à traição. Do mesmo modo, o insólito povoa os relacionamentos de modo sutil, quase escondido entre os fatos da realidade ou inacreditavelmente aparente, como em “O noivo” (de *Mistérios*, 1981), ou pode ser fator preponderante na solidez de uma relação, conforme observamos em “As formigas” (de *Seminário dos Ratos*, 1977). Existem ligações entre personagens, no entanto, solidificadas pelas diferenças de classe, pelo preconceito, pelo racismo e pelo elitismo. Nesses casos, é legítimo pensar nos contos como evidências de um estado de coisas no mínimo desastroso.

dramáticas, ao lado da comédia, que mereceu muitas teorizações em todos os tempos e foi objeto de desfrute para se obter do texto ou da peça encenada uma espécie de purgação. No espetáculo trágico, o espectador vivencia sentimentos e sensações intensos, como o amor, o ódio, a piedade e o terror — e, ao tangenciar emoções, o espectador purifica seu interior. Segundo alguns estudiosos, a tragédia sofreu alterações significativas ao longo dos períodos históricos, especialmente no tocante às causas e consequências das atitudes do herói, que, na maioria dos casos, sofre em sua solidão, que é resultado ou fonte de sua tragédia.

Na tragédia moderna o herói segue em direção ao desastre devido ao caráter humano desregrado. Não há forças do destino agindo sobre ele, a ruína não é um desfecho engendrado pelos deuses, pois a desgraça que impulsiona o efeito trágico está no indivíduo alienado do mundo e de si mesmo. Sem domínio de suas fraquezas, sem sequer ter consciência delas, o herói pode ser engolido pelo mal. No mundo moderno a manipulação do sujeito acontece sob diversas formas, incluindo a dominação social e a psicológica. No primeiro caso, que nos interessa sobretudo, a representação literária foi capaz de destacar em alguns momentos os heróis excluídos e marginalizados para recompor sua tragédia.

Em certos contos de Lygia Fagundes Telles a impotência de algumas personagens constrói a trama na qual pode se desenrolar um efeito trágico. Em “Biruta” (conto do livro *Histórias do Desencontro*, de 1958, republicado em *Histórias Escolhidas*, de 1961) temos uma história de profundo sofrimento, na qual um menino termina privado do único ser com o qual podia trocar afeto numa casa em que era explorado por meio do trabalho. A cadeia de exploração construída no conto impressiona pelo conteúdo histórico que retém. O menino Alonso veio do asilo (nome genérico para abrigo de crianças, velhos e doentes desamparados) para trabalhar na casa de dona Zulu, onde dorme em uma garagem no fundo do quintal e é surrado quando comete algum erro. Vemos a exploração com disfarce de caridade exercida por uma mulher que não gosta de crianças e, contudo, abriga um órfão.

Alonso aparece na abertura do conto transportando e lavando uma bacia pesada e cheia de louça — trabalho pesado demais para um menino. Ele se distrai com o ca-

TRAGÉDIA. Uma das formas mais antigas de teatro, suas origens estão ligadas à tradição poética e religiosa da Grécia antiga, provavelmente em torno do século VI a.C. Para Aristóteles, que definiu os gêneros literários pela primeira vez em sua *Poética* (escrita provavelmente entre 325 e 323 a.C.), a tragédia é a imitação de uma ação séria e completa em si mesma, com certa amplitude, linguagem trabalhada de modo diferente em suas partes e ação que se desenvolve por meio de personagens na cena, que não narram. A tragédia grega normalmente recriava os mitos na frente do espectador. Portanto, todos podiam intuir seu desfecho, já que o mito constitui o destino do herói trágico. Ésquilo, Sófocles e Eurípedes foram os principais dramaturgos gregos que se utilizaram da estrutura clássica da tragédia e imprimiram nela suas inovações.

O caminho da tragédia se diversificou nos últimos séculos. Alguns dramaturgos preferiram destacar o impacto da cena em si, enquanto outros se preocuparam com o caráter literário das peças, ou transformando-as em pura poesia, ou reinterpretando os mitos gregos, ou ainda representando as tragédias sociais do presente. O efeito da catarse dos heróis trágicos sobre os espectadores sempre se manteve como objeto de discussão. A tragédia antiga tinha como fio condutor o destino, imposto pelos deuses, ignorado pelo herói, enquanto a tragédia moderna não possui nenhuma transcendência, pois o herói moderno se encaminha para o desastre por causa de seu caráter positivo ou negativo. A crise de consciência, de identidade e da psique dão forma ao turbulento mundo trágico moderno, regido pela hesitação e pela ambiguidade das ações, impensáveis no mundo grego.

chorrinho Biruta, enquanto outras descrições nos impressionam: tinha “bracinhos” e “pulsos finos”, além de “mãos de velho” com imaginação de criança, pois conversava com o cãozinho. A criada Leduína apressa o trabalho, pois está acima dele na hierarquia da casa, e o leitor descobre que é véspera de Natal. Todos têm suas festas para ir, e Alonso jantará sozinho as sobras do dia, com as quais esquentava as mãos frias do trabalho. As tintas melodramáticas não carregam o conto, se pensarmos que cada detalhe intensifica a representação, os fatos da realidade e os efeitos sobre o leitor, que, compadecido, pode expurgar alguma culpa histórica.

Em meio à narrativa presentificada pela terceira pessoa e vivificada em momentos de discurso indireto livre, alguns flashes do passado intercalam o final do dia de Alonso. São histórias de travessuras do Biruta, a quem o menino se dirige com ingenuidade sábia pedindo que cresça logo e se torne um cachorro sossegado, pois naquele momento mais se parecia uma criancinha. Biruta explode a meninice que Alonso não pode ter. Naquela casa não poderia haver crianças, e não haveria. Dona Zulu dá um jeito de enganar Alonso com uma mentira sobre um menino que se alegraria com o cachorro, e leva Biruta embora quando parte para sua festa. Sozinho, quando sabe da verdade através de Leduína (que não consegue reproduzir totalmente o comportamento dos patrões), chora junto ao presente de Natal que comprara para Biruta. Nos tempos do asilo, Alonso recebia caridade e presentes no Natal.

“A confissão de Leontina” (publicado pela primeira vez em *O Cacto Vermelho*, de 1949, republicado em *Histórias Escolhidas*, de 1961, em *Filhos Pródigos*, de 1978, em *A Estrutura da Bolha de Sabão*, de 1978, e em *Contos Escolhidos*, de 2005) é um longo relato de muitas peripécias da protagonista. A estrutura é meio novelesca, são muitas tristezas que se acumulam numa vida: a moça inocente acaba na prisão sem imaginar que está ali porque fizeram recair sobre ela a culpa dos outros, que praticam os verdadeiros males do mundo. Leontina não entende a complexidade da sociedade em que vive, então relembra o passado para recuperar alguma integridade, para costurar o próprio eu. A memória traz de volta o tempo em que os fatos pareciam mais lógicos, ainda que fossem raros momentos de diversão ou frequentes acontecimentos sofridos. A violência física e psicológica ressurgiu na espontaneidade do relato, como a indagar a situação presente sobre os rumos de uma vida cheia de sonhos, necessidades e manipulações. Leontina é usada por várias pessoas com as quais conviveu, e sua desgraça mascara o abuso de poder, a atitude hipócrita tanto

do seu primo, médico rico que veio de um passado humilde como o dela, como do velho que lhe dera um vestido em troca de favores sexuais e termina assassinado pela moça de conduta duvidosa.

Na coletânea *Seminário dos Ratos* há pelo menos dois contos em que o leitor se aproxima dos marginalizados e suas desventuras: “Pomba enamorada ou uma história de amor” e “Senhor diretor”. Nessa vertente, as escolhas do enredo distorcem o ser humano, que passa a ser algo que não existe como tal. Em *Antes do Baile Verde*, um conto se contrapõe a esses: “Natal na barca”, que representa um momento de crença na capacidade humana de renovação de esperanças e de sentimentos de confiança, que purificam as dores. A história de um verdadeiro milagre de Natal poderia ser vista como narrativa-espelho de “Biruta”, graças à coincidência de época festiva em que se passam os contos. Também pode ser o contrário dos relatos em que predominam o esvaziamento e a abstração das relações. Embora se localize no mundo conturbado pela falta de meios, “Natal na barca” é escrito para reafirmar a existência, com o milagre final inexplicável para a narradora, que só imagina o rio (que surge como metáfora da renovação da vida) pela manhã: “verde e quente”, como os seres vivos devem ser, sempre.

Quando o inesperado se harmoniza com o realismo

*Vós nada compreendereis
e eu nada poderei explicar-vos.*

RIMBAUD

O leitor dos contos de Lygia escritos durante os anos 1980 e 1990 pode associar certos enredos e desfechos ao universo do suspense contemporâneo, gênero que saiu dos livros e multiplicou a intensidade de tensão quando se estabeleceu nas telas de cinema e televisão. Normalmente a ficção da autora é apontada como um dos exemplos de literatura fantástica, o que nos faz pensar imediatamente em autores contemporâneos como Stephen King, em seus numerosos contos, especialmente os de *Pesadelos e Paisagens Noturnas*, obra precursora de uma série de televisão e de outros exemplos literários, bem como de adaptações e roteiros originais para diversas obras audiovisuais. Muitas das histórias de King constroem uma verdade muito próxima ao real, mas o caráter estranho dos acontecimentos predomina e os destaca da vida cotidiana.

Também é possível lembrar, no âmbito nacional, os contos fantásticos de Murilo Rubião, escritor mineiro que foi um dos únicos praticantes da narrativa fantástica no Brasil. As histórias de Rubião retratam um universo insólito baseado no conflito entre a racionalidade moderna e o absurdo das forças primitivas e das situações irracionais em que se inserem (e por vezes se perdem) as personagens no mundo (a)normal.

Contudo, se quisermos encontrar os modelos fantásticos de Lygia, temos de recuar um pouco mais no tempo e citar dois outros escritores: Edgar Allan Poe, que já mencionamos como teórico do conto, e sobretudo Henry James, escritor cujo nome se tornou conhecido do público leitor graças à sua vertente fantástica, que assumiu um teor assustador, povoada de aparições. A sutileza do sobrenatural (por vezes simplesmente ignorado, como se não houvesse algo estranho no episódio) na ficção de James nos faz perguntar qual a necessidade de tantas descrições horripilantes da narrativa fantástica posterior, para não mencionar o excesso de sangue nos filmes de terror.

O fantástico, gênero que divide os limites com o estranho, o insólito e o maravilhoso, possui nos estudos literários inúmeras considerações e definições. Existem estudos competentes em estabelecer paralelos entre os mais famosos praticantes em todas as culturas, desde tempos remotos — se levamos em conta as formas antigas de literatura que exploraram o fantástico nas suas formas mais elementares, puramente imaginativas, com elementos colhidos das mitologias, das lendas e das narrativas populares — até nossos tempos de intensa revisitação ao sobrenatural, aos meios ocultos neste e em outros mundos.

Vladimir Propp estudou sistematicamente o folclore ao longo do século xx e estabeleceu as leis gerais da gênese e da composição do conto maravilhoso. Segundo o teórico russo, essas manifestações culturais conservam formas extintas de vida social de sociedades muito antigas, mas como fenômenos literários não estão condicionadas a sistemas sociais. Por isso, alguns motivos que aparecem nos contos maravilhosos — como a presença de dragões e fadas, por exemplo — podem ser explicados através dos vestígios de mitos, ritos e costumes de culturas diferentes, agrupados como uma espécie de mosaico de peças antigas, geradas por contextos que não existem mais, todavia perpetuados através dos tempos, de um conto a outro. Isso acontece porque, antes da literatura propriamente

O estudioso russo **VLADIMIR PROPP** foi seguidor de um dos mais considerados grupos acadêmicos, os formalistas, que desenvolveram na década de 1920 estudos literários e linguísticos baseados na aproximação à forma do texto, descartando o conteúdo humano (emoções, ideais, ações etc.) como elemento literário significativo. Na análise formalista, a estrutura da sentença pode ser desmembrada em elementos analisáveis. Propp analisou os componentes dos enredos de contos populares ou folclóricos para identificar neles os elementos narrativos, reduzindo-os a formulações específicas. Assim, cada categoria de conto, segundo Propp, segue uma espécie de fórmula, cuja sequência possui 31 funções ou partes, que poderíamos associar às peripécias de uma história. Também determinou sete tipos de personagens na centena de contos que mapeou. Propp nasceu em 1895, em São Petersburgo, e morreu em 1970.

dita, a oralidade era elemento intrínseco às narrativas populares, e sua habilidade de projeção nas formas literárias subsequentes pode ser confirmada através da influência que exerceram as fontes folclóricas sobre vários escritores contemporâneos.

Há duas possibilidades de movimento nas histórias em que o absurdo e o irracional predominam. Tais características podem ser manifestações do mundo objetivo que vai se alterando, enquanto o ser humano permanece inalterado. Outra situação é a irracionalidade dentro do indivíduo, enquanto o mundo é invariável. O escritor pode escolher uma ou outra iniciativa, dependendo de onde pretende introduzir as imagens e situações absurdas. Na interpretação, sobra para o leitor promover a relativização em vários sentidos e questionar a normalidade do absurdo ou a excentricidade do normal. Somente a realidade múltipla e de difícil compreensão dos nossos tempos aceita a representação literária que convoca o irracional. Se já não é possível tratar a realidade com segurança, os contos fantásticos como os de Lygia Fagundes Telles investem na casualidade do real, na permanência do estranho, na trivialidade do insólito. Portanto, as situações mais cotidianas ganham aspectos no mínimo inusitados, como um lapso de memória levado ao extremo da descrição e da duração (“O noivo”), ou no anão de jardim que narra os fatos que circundaram sua permanência numa casa (“Anão de jardim”). Nos mundos de Lygia tudo parece ser crível, até que fatos incríveis começam a construir a descrição do meio. Em “Seminário dos ratos” (do livro homônimo de 1977), no entanto, algo de absurdo aparece logo no início do conto: ratos e homens em sociedade ou, digamos, em organização formal labiríntica, próximo ao que o leitor vive na realidade das repartições públicas. Algo de kafkiano constrói essa história.

São conhecidos vários gêneros capazes de sustentar temas sobrenaturais, como o maravilhoso, o estranho, o realismo maravilhoso, o fantástico e, se quisermos complicar mais, o surrealismo literário. Seria problemático separá-los aqui porque todos apresentam motivos ou personagens cuja lógica não obedece à experiência comum. Há quem sustente diferenças entre o fantástico e o maravilhoso baseando-se na relação entre sobrenatural e natural nas narrativas. Outros provam a contiguidade entre esses dois gêneros, mesmo que cada um deles apresente soluções diferentes para os fenômenos. De qualquer modo, o fantástico na literatura é medido pela recepção, isto é, pelo efeito que suscita no leitor. Esse efeito é a dúvida entre a explicação natural e a explicação sobrenatural para os eventos narrados, com o agravante de atra-

palhar a noção de realidade e verossimilhança. Todas as alusões, sugestões, fatos oblíquos e subentendidos concorrem para essa dúvida.

O maravilhoso, *grosso modo*, não faz diferença entre o real e o imaginário. Parecer verdadeiro não é meta do relato; por isso, ele conta fatos impossíveis de se realizar na realidade e não faz questão de se referir ao absurdo como tal. Contos maravilhosos, em geral, portam um universo irreal que não é questionado, embora não possa existir de modo algum no mundo concreto, como a magia presente em tantas histórias mais antigas. Entre elas, podemos citar as lendas e sagas germânicas recolhidas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm no século XVIII, diretamente da memória popular, que preservava narrativas medievais. Trata-se de um universo fechado, que não tem comunicação com nossa zona de sentido — o mundo real e o mundo imaginário não trocam informações nesses relatos. No conto fantástico, esses meios se comunicam: a narrativa tenta explicar racionalmente os fatos estranhos, aumentando a incerteza sobre o que é e o que não é real.

O auge da literatura fantástica se localiza nos séculos XVIII e XIX, especialmente na Alemanha, Inglaterra e França, e sua prática é atribuída como resposta ao racionalismo, que, nascido do Iluminismo e da superioridade cultural burguesa e pregando a dessacralização da vida, ameaçava servir de justificativa para a dominação de vários povos. Nesse contexto, a literatura de autores como o alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), o inglês H. G. Wells (1866-1946) e o francês Júlio Verne (1828-1905) foi capaz de incorporar conhecimentos científicos para apontar o perigo do racionalismo otimista. Daí a necessidade de o discurso fantástico incorporar o ordinário real e o acontecimento excepcional juntos. Em meio a esse contraste, a essa ambiguidade e incerteza, o protagonista hesita, transitando pelas ordens do real e do sobrenatural, conforme observamos em vários contos de Lygia Fagundes Telles. Porém, a obra da autora não foge às inquietações modernas, visto que traz pontos de contato com uma literatura fantástica em que o medo (elemento-chave na narrativa fantástica tradicional é substituído pela perplexidade, assim como o sobrenatural e o transcendente não atravessam a realidade como fantasmas atravessam paredes. As vertentes mais modernas do fantástico deixam uma brecha para o leitor espiar uma realidade profundamente humana ao ultrapassar fachadas triviais, prosaicas, cotidianas.

Não é só de fantasmas, morte e susto que vive o sentimento do fantástico. A tensão psicológica gerada por algumas narrativas

nos perturbam tanto quanto a expectativa causada pela ambientação fantasmagórica de certos contos de Henry James. Novamente podemos citar “O noivo” e também “O encontro” (publicado pela primeira vez em *Histórias do Desencontro*, de 1958, e republicado em *Histórias Escolhidas*, de 1961, *O Jardim Selvagem*, de 1965, e em *Mistérios*, de 1981), que mostram situações aparentemente banais que serão minadas pela hesitação dos protagonistas: no primeiro caso pelo esquecimento de uma pessoa e, no segundo, pela sensação da iminência do perigo. Nos dois contos, o significado dramático da hesitação parece não condizer com a situação trivial em que se manifesta. O leitor mergulha nessa ambiguidade sem se dar conta dela, preso ao sentimento cruel pela racionalidade.

Libertando Ulisses

*Mas o que é trair? Trair é sair da ordem.
Trair é sair da ordem e partir para o desconhecido.*

MILAN KUNDERA

Normalmente somos encorajados a entrar no universo da literatura com argumentos instigantes: “a leitura é uma viagem extraordinária”, “somos transportados a outros mundos”, “fazemos uma viagem inesquecível”, “ultrapassamos as fronteiras conhecidas” etc.

Não raro, os incentivos descrevem experiências semelhantes às aventuras, ressaltam a vivência de acontecimentos inéditos na vida dos até então ingênuos leitores e pregam o nosso legítimo direito de atravessar, com a imaginação, os domínios da realidade e, por que não dizer, das regras estabelecidas em nosso mundo e sobre a nossa conduta. A verdade é que através da leitura de histórias ousadas, marcadas pelas façanhas aventureiras ou psicológicas, tais como as do gênero policial, misterioso, do terreno do suspense ou do terror, somos levados ao menos a questionar alguns valores, posições, atitudes, conceitos e normas de nosso meio. A identificação ou o estranhamento entre leitor e elementos da narrativa (narrador, personagem, enredo) proporciona reflexões proveitosas ou, no mínimo, uma experiência inusitada, detestável ou deleitosa.

Nesse sentido, os contos de Lygia Fagundes Telles são exemplos de literatura original, ou seja, nosso papel como receptores termina enriquecido, nunca apaziguado com a realidade que nos

cerca. As histórias criadas pela autora, que já foi chamada de grande dama da literatura brasileira do século xx, remexem muito mais em nossas entranhas do que nos vestem com sedas e linhos.

Psicólogos e outros estudiosos dos impulsos humanos sustentam que atitudes como a traição são naturais do nosso comportamento. Por outro lado, procedimentos autorrestritivos como a fidelidade seriam condicionados por um modelo cultural, a ponto de serem fortemente assimilados como valores cultuados.

Parte do canto xii da *Odisseia* de Homero possui uma oportuna analogia com esse uso da contenção em sociedade. Nessa altura de suas peripécias, o herói Ulisses atravessa uma região habitada por sereias; querendo ouvir o canto delas, ordena aos companheiros que o mantenham amarrado ao mastro da embarcação em que navegam. Também manda os homens tamparem os ouvidos com cera, para que não escutem a devastadora melodia que costumava conduzir os homens à morte. Dessa forma, Ulisses não evita ser hipnotizado pelas vozes sedutoras, porém consegue se manter firme e resistir à tentação. Ainda tem o cuidado de pensar em seus companheiros. O herói de Homero realiza o desejo demasiadamente humano de conhecer ao menos parte do que poderia ter ocorrido com aqueles que sucumbiram ao canto das sereias. Seguro no mastro, Ulisses prova o gosto de sair da ordem sem se atirar no desconhecido. Não divide o prazer (ou o tormento) com seus homens, mas garante que nenhum deles será seduzido e morto.

Talvez o desempenho de Ulisses nesse episódio sintetize uma forma de sagacidade, um modo de obter o conhecimento proibido, um meio de despistar a rigidez de um sistema. Se as perguntas não são respondidas, pelo menos o contato com o incógnito é provado. De acordo com uma interpretação contemporânea, o canto xii da *Odisseia* exemplifica um mecanismo social muito eficiente. As autorrestrições podem nos ser muito eficazes como pré--compromissos contra ou estimuladores de determinados sentimentos e atitudes. “Estar prevenido é tudo!”, preconizava Hamlet. Paradoxalmente, assim como Ulisses, nós preservamos nossa sanidade e nossa liberdade de decisão através da medida previdente, que requer compreensão, lucidez e inteligência.

Com seus contos, Lygia nos revela o lado mais radical da existência quando suas personagens se batem contra uma complexa perda de identidade, de direitos, de consciência, assim como nos dá o gosto de vivenciar as insólitas experiências das frágeis personagens seduzidas por objetos, solitárias, em busca de identidade, do passado, a caminho da morte. Somos atraídos pelo texto de

modo análogo ao da personagem de “A caçada” (de *O Jardim Selvagem*, de 1965, republicado em *Antes do Baile Verde*, em 1970, e nas coletâneas *Mistérios*, de 1981, e *Meus Contos Preferidos*, de 2004), que é atraída por uma tapeçaria antiga da parede de um antiquário. Por algum tempo nos sentimos parte integrante dos contos. Amarrados aos nossos mastros, gritamos como Ulisses ao som do canto sedutor das sereias e atravessamos o texto a salvo, sem sucumbir ao magnetismo de nossa própria condição nem ao fascínio da situação misteriosa. Encaramos nossa (des)humanidade e provamos emoções como a compaixão e o medo.

Tendemos a pensar que essas experiências de leitura revivem a experiência da escrita, quando o princípio era o medo. Lygia conta que “no chão da infância” ela aprendeu a contar histórias, na maioria versões das que ouvia, histórias de terror. Quando começou a inventar, à medida que relatava o medo diminuía, talvez porque se transferia para os receptores, no início os ouvintes da menina que descobrira o meio de se libertar através da criação artística. Mais tarde, como testemunha e participante de seu tempo e de uma sociedade com vícios (alguns intoleráveis) e raras virtudes, a escritora conseguiu seguir sua vocação e lutar com sua melhor arma, que apreende a realidade e liberta: a palavra.

LEITURAS SUGERIDAS

Sobre contos e o conto fantástico

MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO, Vladimir Propp. Forense Universitária. O estudo de Propp, embora concentrado num corpus de cem contos de magia russos e sem pretensão de extrapolar essas conclusões para outros gêneros, explica um fato que perturbava os folcloristas: a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos em povos que dificilmente poderiam ter mantido contato entre si.

VALISE DE CRONÓPIO, Julio Cortazar. Perspectiva. Este livro apresenta deztoite ensaios, em “Alguns aspectos do conto”, o escritor comenta o estranhamento do fazedor de ficção diante do mundo.

TEORIA DO CONTO, Nádía Battella Gotlib. Ática. A autora destaca o percurso do conto — desde suas origens remotas até sua afirmação como gênero literário — e mostra a maneira como grandes escritores e contistas flagraram a vida cotidiana de sua época.

FORMAS BREVES, Ricardo Piglia. Companhia das Letras. Ricardo Piglia é um dos mais importantes romancistas argentinos da atualidade. *Formas breves* reúne onze textos que combinam ficção e reflexão, num estilo cativante e despretensioso, acessível tanto aos interessados em crítica literária quanto ao leitor comum.

POEMAS E ENSAIOS, Edgar Allan Poe. Globo. O livro apresenta um Poe menos conhecido: o poeta e ensaísta. Além de “O corvo”, o volume reúne outros tantos poemas e cinco ensaios sobre o fazer poético deste que é considerado um dos maiores nomes da literatura universal.

AS HISTÓRIAS DO CONTO MARAVILHOSO, Vladimir Propp. Martins. Propp define os estudos do folclore como uma disciplina histórica, mas lhes aplica uma variedade de métodos que lhe permite chegar a uma visão de conjunto das narrativas folclóricas e dos mitos.

INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA, Tzvetan Todorov. Perspectiva. Partindo de uma revisão da Teoria dos Gêneros, o autor transporta o leitor ao âmago do fantástico, definindo-o pelo preenchimento de três condições — uma, ligada ao mundo das personagens, outra, a uma hesitação entre o natural e o sobrenatural, e a terceira, em que se exige escolher um entre os vários modos ou níveis de leitura.

Outros contistas

50 CONTOS DE MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria Machado de Assis.

Companhia das Letras. Antologia indispensável com o melhor dos contos do grande escritor brasileiro.

FICÇÕES, Jorge Luis Borges. Companhia das Letras. Obra que trouxe o reconhecimento universal para Jorge Luis Borges, graças, entre outros motivos, ao caráter fora do comum de seus temas, abertos para o fantástico, e à inesperada dimensão filosófica do tratamento.

O ALEPH, Jorge Luis Borges. Companhia das Letras. Publicado em 1949, *O aleph* é considerado pela crítica um dos pontos culminantes da ficção de Borges.

CONTOS FANTÁSTICOS DO SÉCULO XIX, Italo Calvino (org.). Companhia das Letras. Histórias de mistério, terror e suspense de 26 autores selecionados por Italo Calvino. A antologia inaugura — ao lado de *47 contos de Isaac Bashevis Singer* — uma coleção de livros de contos que irá publicar narrativas curtas de grandes autores da literatura mundial, vertidas para o português por tradutores e escritores brasileiros consagrados.

AS ARMAS SECRETAS, Julio Cortazar. José Olympio. Este livro reúne cinco contos fantásticos, entre eles “O perseguidor”.

HISTÓRIAS DE CRONÓPIOS E FAMAS, Julio Cortazar. Civilização Brasileira. Um dos livros legendários do escritor argentino. Esta coletânea de contos é uma introdução privilegiada ao mundo inesgotável de um dos maiores escritores do século.

A VOLTA DO PARAFUSO, Henry James. L&PM. Obra que se tornou um modelo da narrativa do terror psicológico.

PESADELOS E PAISAGENS NOTURNAS, Stephen King. Objetiva. Coleção de histórias selecionadas pelo autor, escritas em diferentes épocas.

HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS, Edgar Allan Poe. Companhia das Letras. Mestre do terror e do suspense, Edgar Allan Poe foi precursor da literatura de mistério e poeta admirado por Baudelaire. Neste livro, organizado e traduzido por José Paulo Paes — que também assina a introdução —, estão alguns de seus contos mais conhecidos.

MURILO RUBIÃO — OBRA COMPLETA, Murilo Rubião. Companhia das Letras. Exponente máximo da literatura fantástica brasileira, cujos textos anteciparam-se ao gênero literário que anos depois revelaria autores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar.

ATIVIDADES SUGERIDAS

- Para apresentar o efeito da inversão dos acontecimentos na narrativa, “desmontar” alguns contos após a leitura e restabelecer a ordem cronológica dos fatos, para depois compará-la com a ordem oferecida pela narrativa, que escolhe o que vai ser lido e conhecido primeiro pelo leitor. A atividade pode desvendar algumas decisões da autora capazes de aumentar o efeito de suspense, de impacto, de dramaticidade.
- Propor a leitura dos contos agrupados em pelo menos duas temáticas, independentemente de sua localização na linha cronológica ou coletânea:
 - Contos em que predomina a situação fantástica ou sobrenatural. Nesse caso, vale a pena reforçar alguns conceitos sobre o gênero.
 - Contos cujo conteúdo social é elaborado de modo que representem problemas da nossa conjuntura. Aqui convém destacar as condições que oprimem determinados grupos sociais em nosso passado histórico e hoje em dia.
- Comparar o conto “Missa do galo”, de Machado de Assis, com a versão homônima de Lygia Fagundes Telles, ressaltando o tempo da narrativa e a utilização da primeira pessoa nos dois contos.
- Sugerir a leitura de outros autores que desenvolveram o gênero fantástico nas mais diversas vertentes: Edgar Allan Poe, Henry James, Murilo Rubião, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar. Estabelecer comparações com a obra de Lygia Fagundes Telles e elaborar comentários sobre os diferentes estilos e as diversas formas assumidas pelo gênero.
- Propor a leitura do conto “A volta do parafuso”, de Henry James, e exibir os filmes *Os inocentes*, de 1961, dirigido por Jack Cady, e *Os outros*, de 2001, dirigido por Alejandro Amenábar, no intuito de discutir aspectos da adaptação e da presença do texto no audiovisual e, principalmente, detectar as marcas da sutileza do sobrenatural e as questões formais que permanecem instigantes até hoje.

- Analisar as personagens dos contos de Lygia Fagundes Telles, especialmente as femininas, para detectar abordagens do comportamento da mulher ao longo do século xx e também para observar a importância do olhar feminino nos contos cujo ponto de vista é o de uma mulher.