



Amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles

Love, humor and horror in the fiction of Lygia Fagundes Telles

Amor, humor y terror en la ficción de Lygia Fagundes Telles

Ettore Finazzi-Agrò*

Resumo

O artigo pretende investigar a obra narrativa de Lygia Fagundes Telles a partir do dispositivo fantástico presente em boa parte da sua produção. Entre o engajamento político (sobretudo durante e depois do período da ditadura militar) e a sondagem do inconsciente, de fato, a escritora parece não querer escolher, mantendo ambos os elementos como constitutivos da sua ficção. Esta duplicidade é investigada a partir do conto “Seminário dos ratos”, onde a ironia se cruza com a crítica ideológica, identificando nele uma das características principais da sua escrita literária.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles, literatura fantástica, engajamento político.

Abstract

This article intends to analyze the narrative work of Lygia Fagundes Telles through the use of the fantastic as a device present in most of her literary production. Without choosing between political engagement (especially during and after the period of military dictatorship) and the investigation of the unconscious, Fagundes Telles retains both as constitutive elements of her work. This duality is studied in the story “Seminário dos ratos”, where irony is combined with ideological critique, identifying within the story one of the main characteristics of her literature.

Keywords: Lygia Fagundes Telles, fantastic literature, political engagement.

Resumen

El artículo pretende analizar el trabajo narrativo de Lygia Fagundes Telles a partir del dispositivo fantástico presente en la mayor parte de su producción. Entre el compromiso político (especialmente durante y después del período de la dictadura militar) y la investigación del inconsciente, la escritora parece no querer elegir, conservando ambos como elementos constitutivos de su escritura. Esta duplicidad se estudia a partir de la historia “Seminário dos ratos”, en la que la ironía se combina con la crítica ideológica, identificando en ella una de las principales características de su literatura.

Palabras clave: Lygia Fagundes Telles, literatura fantástica, compromiso político.

*But Mousie, thou art no thy lane,
In proving foresight may be vain:
The best-laid schemes o' mice an' men
Gang aft agley,
An' lea'e us nought but grief an' pain,
For promis'd joy!*

Robert Burns, “To a Mouse”

Eu já assisti, pasmado, ao andar furtivo desses ratos, passeando pelo chão empoeirado do inconsciente. Eu já os olhei subir pelas paredes dos edifícios literários, com seu passo cauteloso ou apressado. Eu os vi através dos olhos alucinados de Naziazeno Barbosa na sua

* Professor de literatura portuguesa e brasileira na Sapienza Universidade de Roma, Roma, Itália. [Orcid.org/0000-0001-5589-6375](https://orcid.org/0000-0001-5589-6375). E-mail: finazzi@uniroma1.it

noite acordada e apavorada descrita por Dyonelio Machado;¹ eu os vi circular pelos pesadelos do “Homem dos ratos” relatados por Sigmund Freud. E eles vão voltar no sobrado onde mora – sem demorar, na verdade – o escritor andarilho de “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro” de Rubem Fonseca.² Por que tantos ratos, meu Deus, invadem e corroem o imaginário das pessoas? E por que Drummond, na conclusão do seu famoso poema “Edifício Esplendor”, posto em epígrafe ao “Seminário dos ratos”, volta a evocar os mesmos bichos nojentos? E por que a própria Lygia Fagundes Telles dedica a eles esse conto fulgurante? Acho que posso tentar responder às duas últimas perguntas, ou pelo menos, posso me arriscar a armar uma resposta plausível.

O poeta de Itabira, instalado há alguns anos na grande cidade, aproveita um acontecimento no fundo banal na lógica “desvairada”, de mudança perene, tão típica do universo urbano brasileiro – passando sem solução de continuidade “do novo ao decrépito” –, como é a demolição de um prédio no centro do Rio de Janeiro para aviar uma reflexão, cheia de nostalgia e revestida de luto, sobre tudo aquilo que já se perdeu ou que está se perdendo. Imagens de objetos e retratos de pessoas, que são as próprias pessoas e os próprios objetos, desmanchando-se aos poucos, apagando-se da e na memória, para deixar espaço a um presente sem profundidade e sem destino. Os antepassados silenciosos, os “mortos de sobrecasaca” que não se foram, que restam enquanto figuras carcomidas pelo tempo, olham indiferentes, no poema de Drummond, para as ruínas antecipadas de um futuro já vivido, de um futuro anterior e imutável que se amontoam aos pés deles. Tudo então, no poema, parece animado por uma sensação trágica de perda: o drama de uma lembrança que está se apagando; um corpo “de leite, de ar, / de água, de carne”, que vai, sem remédio, ao encontro do mistério da dissolução e da destruição. Sons e gritos, gestos e sentimentos que o tempo vai rapidamente apagando – mas que ecoam, todavia, nas entranhas do casarão, que circulam ainda pelo esqueleto do edifício prestes a ser derrubado – têm, aliás, observadores perplexos e interessados: aqueles ratos que, numa reviravolta irônica tão típica em Drummond, aparecem no fim do poema:

– Que século, Meu Deus! Diziam³ os ratos.

E começavam a roer o edifício (Andrade, 2012, p. 273).

Agentes da destruição, esses animais hediondos são também portadores de um olhar desaprovador sobre o destino de um mundo que faz da mudança, do progresso, da ânsia pelo novo o programa (supostamente político) de um duvidoso bem-estar a ser alcançado. A crítica (supostamente ética) ao progresso compulsivo, levando para um futuro incerto – ou igual ao presente –, manifesta-se nas palavras desoladoras daqueles que estão se preparando a assolar aquilo que resta do passado.

Lygia Fagundes Telles retoma a imagem forjada pelo seu amigo poeta, mantendo, em seu conto, sobretudo a função avassaladora desses bichos e guardando toda a ironia presente nos versos finais de Drummond. De resto, o texto todo de “Seminário dos ratos” é atravessado por um estilo grotesco, roçando o ridículo, visto que o assunto é a realização de um encontro entre delegados – vindos de vários lugares e com a participação, altamente significativa, de alguns membros do governo dos Estados Unidos – para lutar contra uma misteriosa e incontrolável invasão de ratos: a mansão em que se realiza o seminário é, por fim, invadida e destruída por um bando imenso de roedores que se apoderam do edifício, obrigando os responsáveis políticos da repressão contra eles, ali reunidos, a fugir precipitadamente. A metáfora é muito clara e tem a ver com o engajamento político da escritora durante a época da ditadura (de que *As meninas* já

¹ “São os ratos!... Vai escutar com atenção, a respiração meio parada. Hão de ser muitos: há várias fontes daquele guinchinho, e de quando em quando, no forro, em vários pontos, o rufar... A casa está cheia de ratos” (Machado, 1997, p. 138).

² “Gostava de ratos; em criança criara um rato ao qual se afeiçoara, mas amizade entre os dois se rompera no dia em que o rato lhe deu uma dentada no dedo. Mas continuava gostando de ratos” (Fonseca, 1992, p. 17).

³ Na sua epígrafe ao “Seminário dos ratos”, Lygia escreveu *exclamaram* não sei se por engano ou no intuito de sublinhar o sentimento de desconcerto dos bichos diante de tamanha destruição. Talvez ela citou o texto de cor, confiando no seu conhecimento do poema e do poeta: de fato, em vez de *começavam* ela coloca *começaram*, não mudando, porém, o sentido profundamente irônico da frase de Drummond.

era, de resto, uma prova evidente): publicado em 1977, no momento em que o regime começa a vacilar, mostrando os primeiros sinais da sua queda iminente, diante de uma oposição popular montante, o conto fala, na verdade, da possibilidade de o Brasil se livrar em breve do domínio dos militares. O casarão “todo iluminado” (Telles, 1984, p. 185), ocupado enfim pelos ratos é, nesse sentido, a imagem de um país finalmente clareado pela luz da democracia.

Como se vê, Lygia explora a imagem drummondiana para tecer um discurso sobre a previsível derrubada da ditadura. De fato, os ratos, com o seu instinto destruidor, têm, nesse caso, uma função positiva, liberando o Brasil de um poder opressivo, representado por figuras improváveis (o “Assessor da Presidência da RATESP”, o “Diretor das Classes Conservadoras Desarmadas e Armadas”...) que acabam fugindo de modo desbragado diante da invasão e da tomada de posse do edifício por parte deles. A presença dos bichos, então, não remete para uma situação de perigo iminente ou de drama prestes a desatar, como em *A peste* de Albert Camus, associando-se, ao contrário, a uma perspectiva de vingança contra o poder soberano, assumindo os tons de uma *fábula* no sentido que lhe atribuiu Michel Foucault, ou seja, de “aquilo que merece ser dito” (Foucault, 2009, p. 237-255). A esperança do fim do totalitarismo, então, aparece “marcada por um toque de impossível” porque só assim ela se torna dizível: nesse sentido, o surrealismo do conto de Lygia tem mais a ver com o caráter mágico do *Flautista de Hamelin*, com a história do vingativo e feroz “caçador de ratos”, de que com a inquietante incumbência do trágico, presente no romance de Camus ou no poema de Drummond e simbolizada pela presença desses animais, portadores de epidemias devastadoras ou ocupados em destruir os vestígios do passado, deixando atrás de si um panorama de ruínas.

De resto, todo o *Seminário dos ratos* é atravessado por eventos surreais até se tornar, talvez, o lugar textual onde com mais contundência a escritora mistura o onírico e o real, o inquietante e o familiar. Utilizando, justamente, as categorias freudianas de *Unheimlich* (“perturbante”) e de *Heimlich* (ao mesmo tempo, “familiar” e “secreto”) (Freud, 1919/1982, p. 241-274),⁴ podemos de fato acompanhar o desenrolar-se do fio narrativo ligando os contos que compõem o volume. Um volume, aliás, que ocupa uma posição cronológica e ideologicamente central e estratégica na produção de Lygia Fagundes Telles, exatamente pelo fato de alinhar alguns textos onde aparecem fatos e personagens “verossímeis” e outros onde prevalece o elemento fantástico – caráter ambíguo, balançando entre realidade e ficção, que identifica em geral a sua prosa e que já foi assinalado, quase desde o início, por vários críticos.⁵ Ao lado fantástico e inquietante (*Unheimlich*) da sua prosa narrativa, a escritora irá dedicar, aliás, um livro antológico intitulado *Mistérios* (Telles, 1981),⁶ no qual aparecem, não por acaso, diversos contos já incluídos em *Seminário dos ratos* – volume, de resto, onde também a representação, quase minuciosa, do cotidiano guarda um peso notável (estou pensando em contos como “Senhor Diretor”, demorado monólogo interior de uma solteirona dividida entre a repressão dos desejos carnisais e o pesar da sua situação de absoluta e irremediável solidão; ou como “O X do problema”, em que a autora nos mergulha numa situação de marginalidade e pobreza, descrita de forma fortemente realista, utilizando sobretudo o diálogo e se servindo de uma linguagem sem rodeios e sem requintes).

Sendo, então, uma travessia de registros diversos (do grotesco, ao irônico e ao trágico), sendo um livro que passa por experiências narrativas diferenciadas (do conto fantástico ao hiper-realista), sendo, enfim, um volume que junta e coliga assuntos aparentemente muito distantes (da alegoria política até o *insight* doloroso sobre problemas éticos e sociais) – sendo, em suma, uma obra complexa e repleta de sentidos (uma “sátira” talvez, ou seja, uma *saturna lanx* no seu significado originário de “prato cheio”), *Seminário dos ratos* poderia ser considerado quase uma *mise en abîme* de toda a produção narrativa de Lygia, ocupando, aliás, uma posição

⁴ É bom lembrar como o fundador da psicanálise, para ilustrar, nessas páginas, o funcionamento do “inquietante”, recorra mais uma vez às fábulas ou aos contos de terror, analisando, em particular, obras de E.T.A. Hoffmann e de Wilhelm Hauff.

⁵ Para uma bibliografia crítica completa sobre a narrativa de Telles, é indispensável consultar o importante volume que a ela tem dedicado o Instituto Moreira Salles, em seu *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5 (IMS, 1998, p. 112-125).

⁶ Com uma importante orelha escrita por Fábio Lucas.

privilegiada também do ponto de vista temporal. De fato, se é verdade que ela já tinha publicado três volumes de contos, é com *Ciranda de pedra* de 1954 que ela entra, de modo incontestado, no panorama da grande literatura brasileira (como ela própria admitiu, decretando a “morte” das obras anteriores):⁷ *Seminários dos ratos* é publicado 23 anos depois daquele romance e 23 anos antes de *Invenção e memória*.⁸ Uma colocação mediana que, embora seja puramente casual, acaba por carregar aquela coleção de contos de uma função altamente simbólica, enquanto foco de uma estratégia discursiva e laboratório de experiências narrativas que nela se concentram e a partir dela se irradiam no antes e no depois.

De resto, *Seminário dos ratos* é também o último livro publicado antes da morte de Paulo Emílio Salles Gomes, com quem, como todos sabem, Lygia manteve, durante anos, uma relação tanto sentimental quanto intelectual (comprovada, aliás, pela composição a quatro mãos do roteiro do filme *Capitu*). Se é necessário mencionar esse elemento biográfico é porque, numa entrevista, é a própria escritora que evoca a composição contemporânea de *Três mulheres de três PPPês*, por parte de Paulo Emílio, e de *Seminário dos ratos*, durante um período de férias passado em Águas de São Pedro. Citando as palavras da escritora em entrevista: “Nós nos divertimos muito naquela época. Ficávamos o tempo todo escrevendo, tomando água, tomando café – e rindo. Fazia um calor de cão; compramos um ventilador e ficávamos lá à vontade, eu com uma máquina e ele escrevendo à mão” (Telles apud IMS, 1998, p. 42).

A atmosfera em que se dá a prática da escrita parece marcada por aquele *enthousiasmós* que os gregos consideravam fundamental para a composição das obras de arte:⁹ ser “habitado pelo deus” (“endeusado” é, com efeito, a condição de quem é entusiasta) permite a *inventio*, ou seja, através da inspiração musal, a descoberta na Memória – ou, melhor dizendo, na presença numinosa de *Mnemósyne*, mãe das Musas – dos “argumentos” que vão entrar depois na *dispositio*, na estruturação formal da obra. E não por acaso, o livro que Lygia irá publicar em 2000, repleto de elementos disfarçadamente ou declaradamente autobiográficos, ganhará o título de *Invenção e memória*, decretando a função que a combinação dessas duas instâncias reveste na sua existência artística e na sua experiência humana.

A presença de Paulo Emílio e a sua influência na composição de *Seminário dos ratos* não se limitam, porém, à criação dessa situação de proveitoso e alegre endeusamento, visto que ele interveio na “disposição” (na *dispositio*) daquela coleção de contos. Na mesma entrevista, de fato, Lygia declara a certa altura, respondendo a uma pergunta sobre a razão pela qual o livro começa com “As formigas” e acaba com o conto que lhe dá o título:

Eu estava com todos os textos do livro prontos e então perguntei ao Paulo Emílio que contos ele achava que deveriam abrir e fechar a coletânea. Ele respondeu sem hesitar: “As formigas” e “Seminário dos ratos”. E me explicou que gostava muito do clima de mistério e das simbologias desses relatos; abrir com um e fechar com outro daria uma unidade ao livro. Aceitei na hora e o resto foi mais simples organizar (Telles apud IMS, 1998, p. 34).

Com certeza os dois contos aparecem misteriosos e simbólicos, mas acho que o grande intelectual paulista viu neles algo mais do que a simples presença de elementos surreais ou oníricos. Paulo Emílio percebeu que eles apontavam, de fato, para um enquadramento lógico das narrativas, justificando assim a sua posição privilegiada de abertura e fechamento da coletânea, se dispondo assim a emoldurar o conjunto dos contos.

A presença destruidora dos ratos e a sua gloriosa conquista do casarão representam, nesse sentido, a conclusão poeticamente e ideologicamente coerente de uma sequência narrativa se

⁷ “Recuso os meus primeiros livros (as precipitadas apostas) que considero prematuros, começo a contagem a partir do romance *Ciranda de pedra*, publicado no ano de 1954. Esse romance ficou sendo o divisor das águas dos livros vivos e dos outros” (Telles, 2002, p. 125).

⁸ Não considero aqui, nessa partição cronológica, os contos reunidos em *Um coração ardente*, escritos entre 1951 e 1984, embora publicados em livro em 2012. Eu excluiria também *Conspiração de nuvens* (de 2007) que, como *Durante aquele estranho chá* (de 2002) ou *Passaporte para a China* (de 2011), é mais um livro de testemunhos e lembranças de que uma obra narrativa. Obviamente, o limiar entre ficção, depoimento e memória é arbitrário, assim como pode parecer (e, no fundo, é) arbitrário o recorte temporal proposto.

⁹ De resto, um pouco mais adiante, na entrevista que acabo de citar, a própria Lygia, para descrever o estado de alma do casal durante aquelas férias em Águas de São Pedro, declara: “Era um entusiasmo que contagiava!” (Telles apud IMS, 1998, p. 42).

abrindo com duas figuras que têm, também elas, um alto valor metafórico: as formigas, justamente, e o anão. O primeiro conto, como se sabe, narra a história de duas moças, estudantes universitárias e primas entre elas, que alugam um quarto num “velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (Telles, 1984, p. 7). A atmosfera da casa, que se mostra desde o início cheia de mistérios e de prenúncios medonhos, quase como num filme de terror, corresponde, de resto, ao aspecto da dona da casa: “uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna” (Telles, 1984, p. 7). Vestida de “um desbotado pijama de seda japonesa”, ela tem “as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro, descascado nas pontas encardidas” e fuma charutinhos (Telles, 1984, p. 7): uma perfeita megera, enfim, que aparenta provir diretamente daqueles *b-movies* muito em voga, justamente, nos anos 1970. Mas não é apenas o elemento visual aquilo que assusta, já que, para completar o quadro, a casa inteira promana um cheiro esquisito que parece “de bolor”.

Dadas essas premissas, não surpreende que, no quarto alugado pelas duas primas, esteja guardado um “caixotinho” cheio de ossos “miudinhos”, que se descobre não serem de uma criança e sim de um anão – cofre ou ataúde deixado ali por um inquilino precedente, estudante de medicina. Durante a noite, aliás, aparece de improviso um bando de formigas que penetra na caixa e começa a recompor o esqueleto do anão, sumindo de madrugada e ficando invisível durante todo o dia. As duas primas aguentam esta situação por três noites, até quando as formigas não chegam a recompor quase por inteiro o esqueleto do anão: “– Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui” (Telles, 1984, p. 15).

As moças saem correndo da casa, enquanto o mau cheiro vai se tornando mais intenso e um gemido, que pode ser o lamento de um gato ou um grito humano, se leva na noite. Já fora do edifício, uma das duas moças, a narradora do estranho caso, olha para trás: “Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra” (Telles, 1984, p. 15).

Conclui-se assim esse breve conto que parece provir da pena de Edgar Allan Poe e que nos coloca numa atmosfera típica do *gothic novel*.¹⁰ Porém... Porém, como nos diz Lygia, durante a escritura da coletânea ela e o marido riam muito: um clima divertido e risonho que parece contrastar, de forma evidente, com o clima do primeiro conto da coletânea – ou seja, a condição de produção do conto vai, aparentemente, na contramão da condição de constrangimento por ele provocado.

Tudo isso faz surgir a suspeita de que essa espécie de “casa de Usher” ou de “castelo de Otranto” descrito pela autora possa ser lido pelo avesso, pelo viés da ironia: da mesma ironia que vai se tornar evidente em “Seminário dos ratos”, onde temos a ver com outro edifício sinistro e com outro olhar final, lançado de fora e de longe, e que, dessa vez, nos mostra um casarão todo iluminado e não uma casa que parece restituir um olhar vesgo e piscante. A grande diferença entre o primeiro e o último conto da coletânea, nesse sentido, a diferença que justifica a sugestão de Paulo Emílio sobre o caráter complementar ligando os dois, é o papel oposto preenchido pelos bichos repugnantes que invadem as duas casas: por um lado, temos as formigas reconstruindo, às escuras, um esqueleto, pelo outro, os ratos destruindo um edifício de que fica apenas o esqueleto luminoso e claro.

Para entender a natureza e a função central do *Seminário dos ratos* no âmbito da produção de Lygia Fagundes Telles, devemos, então, prestar atenção à disposição dos contos que compõem o livro, refletindo sobre a presença nele de figuras que atravessam a produção inteira da escritora. Os ratos, por exemplo, aparentam ter uma colocação simbólica diferente no conto “Pérolas”, história de uma traição anunciada, em que um homem ancião e doente observa a sua jovem e sensual mulher se vestindo para ir a um jantar onde deveria encontrar o seu hipotético amante. Entre resignado e revoltado, o marido a certa altura implora em silêncio: “Lavínia não me abandone já, deixe ao menos eu partir primeiro...”, para depois protestar: “Não podem fazer

¹⁰ Em vários lugares, aliás, em entrevistas e depoimentos, Lygia menciona E. A. Poe entre os seus escritores preferidos (IMS, 1998, p. 30), assim como declara que a sua infância foi marcada pelas “histórias de terror” (Telles, 2002, p. 87).

isso comigo, eu ainda estou vivo, ouviram bem? Vivo!” (Telles, 1970/2009, p. 15). E aí, de modo aparentemente inconsequente, diz em voz alta:

- Ratos.
- Que ratos?
- Ratos, querida, ratos – disse e sorriu da própria voz aflautada. – Já viu um rato bem de perto? Tinha muito rato numa pensão onde morei. De dia ficavam enrustidos, mas de noite se punham insolentes, entravam nos armários, roíam o assoalho, roque-roque... Eu batia no chão para eles pararem e nas primeiras vezes eles pararam mesmo, mas depois foram se acostumando com minhas batidas e no fim eu podia atirar até uma bomba que continuavam roque-roque-roque-roque... Mas aí eu também já estava acostumado. Uma noite um deles andou pela minha cara. As patinhas são frias.
- Que coisa horrível, Tomás!
- Há piores (Telles, 2009, p. 15).

Para tentar reagir ao possível adultério, o protagonista do conto evoca a presença dos ratos, comparando a suspeita infidelidade da mulher e o seu caso com um hipotético amante à sua juvenil convivência com os ratos, aqui apresentados como bichos furtivos e, ao mesmo tempo, audazes, roendo as bases da casa e, nas entrelinhas, do casamento.

Mais uma vez, como se vê, o rato é o emblema inquietante prenunciando o desabar do *Heim* (da “casa”, justamente), é o bicho representando aquele *Unheimlich* que vai invadir a intimidade do lar, denunciando seus inconfessáveis segredos, tornando patente seu *Heimlich*. Na visão de Freud, a identificação e interpretação desse “familiar estranho” guarda um valor hermenêutico enorme no desvendamento das neuroses obsessivas, apontando justamente para a nossa proximidade ou até intimidade com aquilo que provoca horror ou medo e que, uma vez descoberto e analisado na sua ambiguidade, pode permitir a cura.¹¹ Não acompanhando até o fim o raciocínio do pai da psicanálise, eu diria que Lygia, no primeiro conto de *Seminário dos ratos*, atribui àquelas formigas nojentas e misteriosas, que aparecem de noite e somem de dia, um papel, embora enigmático, de re-construção de uma realidade inquietante, enquanto os ratos do conto final resolvem, através da destruição, uma situação de opressão, de perturbante anomalia.

Não se pode esquecer, de resto, que se as formigas têm como objetivo a reconstrução do corpo descarnado de um anão e como, na produção de Lygia, os ratos aparecem com indubitável frequência, desempenhando funções diferentes, a figura do anão volta, também ela, várias vezes nas obras da escritora e, também neste caso, com significados desiguais. Se, por exemplo, a “ciranda de pedra” do homônimo romance acaba por representar a impenetrabilidade de um círculo de amigos excluindo ou marginalizando a protagonista, no conto “Anão de jardim” de *A noite escura e mais eu* (publicado em 1995), essa figura, balançando entre o *freak* e o *trash*, guarda outro significado, como a própria autora esclarece:

Um anão de jardim para mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade, e a impossibilidade de liberdade. No conto “Anão de jardim” [...] você tem o aprisionamento dele no material de que é feito – pedra – e como ele sabe que vai ser destruído pelas picaretas, pede um corpo de verdade para Deus. Na última versão que dei ao conto, a anão de jardim pede para ser transformado numa serpente para poder picar Pilatos no calcanhar [...]. O anão é um revoltado com o fato de Cristo ter sido condenado e os apóstolos não reagirem (Telles apud IMS, 1998, p. 37).

Se, então, o anão de pedra pede um corpo verdadeiro para fugir à destruição da casa, o anão reduzido a esqueleto é o guardião secreto da casa maldita. Ambos, porém, – assim como os anões dispostos em volta na “ciranda de pedra” – são os portadores não apenas de uma vontade de justiça e de libertação, mas de uma luz de verdade, de um apego ao real contradizendo, em aparência, o seu estatuto *freakish* que os coloca, justamente pela sua natureza *borderline*, às margens da realidade.

¹¹ Não por acaso, no interior do seu estudo sobre *Das Unheimliche*, Freud menciona o caso clínico do “homem dos ratos” (publicado por ele em 1909, com o título *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, isto é, *Observações sobre um caso de neurose obsessiva*).

Essa função simbólica, de resto, aparece desde a pré-história do gênero romanesco. Em *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, com efeito, escrito por Chrétien de Troyes entre 1176 e 1181, conta-se o caso de Lancelote perdido de amores por Genebra que, em sua procura desvairada pela rainha que tinha sido raptada, aceita subir no carro conduzido por um anão:

Et voit un nain sor les limons,
 Qui tenoit come charretons
 Une longue verge an sa main.
 Et li chevaliers dit au nain:
 “Nains, fet il, por Deu, car me di
 Se tu as veü par ici
 Passer ma dame la reïne.”
 Li nains cuiverz de pute orine
 Ne l’en vost noveles conter,
 Einz li dist: “Se tu viax monter
 Sor la charrete que je main,
 Savoir porras jusqu’ a demain
 Que la reïne est devenue” (Chrétien de Troyes, 1969, versos 347-359, p. 11-12)¹²

A humilhante decisão do nobre cavaleiro de subir no carro parece uma capitulação – sempre em nome do amor cortês, levado, porém, aqui, às suas consequências extremas, i.e., levado até à aceitação da “desmesura” e da infâmia –, ao sentido de realidade que o feio anão¹³ representa, em toda a sua sólida e desprezível evidência, em toda a sua pragmática e vil peremptoriedade. Nessa perspectiva, poderíamos concluir, de forma provisória, que o acesso ao ideal ou ao fabuloso deve necessariamente passar pela aceitação do seu contrário: de tudo aquilo que se apresenta marcado pela solidez da pedra, do osso, da baixura e da baixaza em todos os sentidos. A proximidade ao chão determina, em suma, a capacidade do anão de fazer passar (ou de levar além, no sentido originário do verbo *metaphorein*) uma verdade “rasteira” pelas malhas da ficção, dando – através da metáfora, justamente – um sentido “concreto” e racional àquilo que se apresenta como onírico ou aporético (“barrado” ou “sem passagem”, no seu significado ainda etimológico).

O anão vai se tornar, de fato, na obra de Lygia Fagundes Telles, um ser em miniatura em que se miniaturiza a essência do real, como se mostra claramente no conto “Objetos” abrindo *Antes do baile verde* (de 1970). Num diálogo aparentemente tresloucado entre um homem e uma mulher, aquilo de que o personagem masculino tenta convencer a sua esposa é a necessidade de “as coisas” serem olhadas, manuseadas, usadas para se tornarem vivas “como nós, muito mais importantes do que nós, porque continuam” (Telles, 2009, p. 12). Prosseguindo na conversa, os dois relembram a visita a uma loja de antiquário onde compraram uma adaga árabe que o marido considera inútil – “para que serve uma adaga fora do peito?” (Telles, 2009, p. 13), enumerando depois os objetos expostos na vitrina: uma bandeja, um lustre, uma gravura intitulada *Funerais do Amor*, “triste demais”, na opinião da mulher. O homem responde, então, que tinha uma “coisa” mais triste ainda: um anão:

– Tinha um anão na gravura?
 – Não, ele não estava na gravura, estava perto.
 – Mas...era um anão de jardim?
 – Não, era um anão de verdade.
 – Tinha um anão na loja?
 – Tinha. Estava morto, um anão morto, de smoking, o caixão estava na vitrina. Luvas brancas e sapatinhos de fivela. Tudo nele era brilhante, novo, só as rosas estavam velhas. Não deviam ter posto rosas assim velhas.

¹² “E vê um anão sobre os varais que tinha na mão, enquanto carroceiro, uma longa vara. E o cavaleiro [*Lancelote*] diz ao anão: ‘Anão – ele falou – em nome de Deus, diz-me se viste passar por aqui a minha senhora, a rainha’. O vil anão, de desprezível origem, não quis lhe dar notícia alguma, mas lhe respondeu: ‘Se queres subir na carruagem que eu dirijo, vais poder saber, antes de amanhã, o que foi feito da rainha’” (tradução nossa).

¹³ “Boçus et rechigniez” – “corcunda e carrancudo” (Troyes, 1969, versos 5149, p. 157).

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

- Brancas.

- As rosas brancas murcham mais depressa. E fazia calor (Telles, 2009, p. 16-17).

Nesse diálogo aparentemente surreal vêm à tona elementos que permitem desvendar o sentido profundo da presença e do emprego da imagem do anão na prosa de Lygia Fagundes Telles. Se, com efeito, é verdade aquilo que, na sua magistral análise de “Objetos”, revelou Silviano Santiago (1998, p. 108), atribuindo ao marido do conto uma função idealista (“louco, sonhador, impotente, suicida”) e à mulher dele um papel realista (“trabalhadora, lúcida, agressiva, sobrevivente”) – se, então, esses dois personagens encarnam instâncias opostas, a dupla interpretação “anão de jardim vs anão morto” acaba por tornar clara a razão pela qual a escritora usa (em *Ciranda de pedra* e nos contos “As formigas” e “Anão de jardim”) essa figura *freakisch*, balançando entre as duas interpretações: por um lado, o anão de pedra é a imagem da solidez e da razão “agressiva”, pelo outro, o anão morto representa o ideal “impotente” que deve ser atingido e reconstruído pela obra paciente das formigas.

As duas funções, porém, acabam por deslizar uma dentro e através da outra, criando aquela hibridação de sentidos, apontada ainda por Silviano Santiago, que é tão típica da prosa da escritora: o anão morto, exposto na vitrina, pode ser comparado ao anão de pedra que quer se libertar da sua natureza de objeto, se tornando humano, e, pelo contrário, o anão no seu féretro, sendo humano, é mostrado como um objeto entre tantos outros objetos. Nessa ótica de persistência da ambiguidade e percorrendo a emaranhada produção narrativa de Lygia Fagundes Telles, o defunto e grotesco anão de *smoking* poderia ser o mesmo cujo esqueleto é guardado no “caixotinho” da lúgubre pensão descrita em “As formigas” e o seu féretro poderia ser também a caixa que a mulher de “Objetos” fecha “com um baque metálico”, assim como as formigas que entram no corpo rachado do anão de jardim poderiam ser as mesmas que já tinham aparecido no conto homônimo de *Seminário dos ratos*¹⁴ – criando uma vertigem de referências e de trocas, de distanciamentos e de cruzamentos, em que o sentido se encobre/descobre num “jogo de cebra-cega” (Santiago, 1998, p. 99) nos levando, na perda, ou pelo menos, na obnubilação de qualquer “gramática da ficção”, até o âmago da poética da escritora.

Poética labiríntica, de fato, construída ao longo dos anos e das experiências (e dos experimentos) até desembocar numa cifra estilística própria e inconfundível, baseada, justamente, na contínua procura de um afinamento impossível entre a voz do autor e a voz do narrador, entre o tempo da escrita e aquele da narração, entre intimidade e realidade, entre, enfim, memória e invenção. Nessa contínua variação do ponto de vista e do registro ficcional, nesse deslizamento incessante de tempos narrativos e vivenciais, a escritora nunca outorga ao leitor o acesso ao segredo da existência (e do seu contrário, da morte que ronda sempre nas páginas de Lygia), mas *ex-põe* o mistério da vida e da morte, habitando sempre o limiar entre o onírico e real, entre a razão e a loucura, entre a paráfrase e a exposição direta dos fatos. *Ex-por* significa nesse sentido se colocar fora de si mesma ficando presa nesse fora, ou seja, significa tornar evidente a fratura que parte o indivíduo em vários fragmentos (reais e/ou fantásticos, vividos e/ou sonhados), que apenas uma leitura *a posteriori* consegue precariamente remontar, como num *puzzle* complexo e nunca completo.

Como outros, bem mais qualificados, antes de mim, acho nesse sentido que é no conto “A caçada” que se exprime de forma mais acabada esse desdobramento do sujeito artístico: temos a ver, mais uma vez, com uma loja de antiguidades onde um homem olha, tomado por um sentimento confuso de atração e medo, uma tapeçaria muito gasta pelo tempo em que se representa uma cena de caça. Ele tem uma estranha sensação de *déjà vu*:

¹⁴ A certa altura, em “Anão de jardim”, reaparecem, de fato, as formigas: “Sei que foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor. Então as formigas foram subindo pelo meu corpo e vieram (em fila indiana) me examinar. Entraram pela fresta, bisbilhotaram o avesso da pedra e depois saíram obedecendo à mesma formação, além de disciplinada a formiga é curiosa e essa curiosidade é que a faz eterna” (Telles, 1995, p. 196).

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? (Telles, 2009, p. 69).

A vista da cena representada na tapeçaria provoca, então, um moto, ao mesmo tempo, de reconhecimento e de alheamento – efeito, aliás, típico do *déjà vu*, como foi magistralmente sublinhado por Henri Bergson no seu ensaio “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance”,¹⁵ retomado e ampliado, para uma reavaliação complexa e completa da nossa relação com o tempo histórico, num importante volume de Paolo Virno (*Il ricordo del presente*) em que esse fenômeno é vinculado à coexistência entre percepção e lembrança.

Do mesmo modo, o protagonista do conto adverte a cisão entre o “*agora* potencial” e o “*agora* real” (Virno, 1999, p. 30), sem conseguir distinguir a cena remota que ele vê representada no quadro e aquilo que está vivendo na atualidade ou que já viveu e de que, confusamente, tenta se lembrar. Essa inquietante sensação o leva, de fato, a se interrogar sobre a complicada relação entre presente e passado, entre experiência e memória: “Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? ‘Que loucura!... E não estou louco’, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. ‘Mas não estou louco’” (Telles, 2009, p. 71).

Louco não, mas certamente obcecado pela imagem olhada e pelo seu espelhar-se nela, o homem volta mais uma vez para a loja, onde o desenho da tapeçaria se torna, no seu entender, sempre mais nítido, obrigando-o a se interrogar sobre a sua relação com ele:

O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embaçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando entre as árvores? [...] E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? [...]. E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? (Telles, 2009, p. 69-70).

Arrastado por essas dúvidas, o protagonista se aproxima sempre mais da cena representada até ser engolido por ela e, ao mesmo tempo, até se apoderar da paisagem: a tapeçaria o atrai como uma memória sepultada e ele a assume dentro de si, no seu presente, até perceber que ele entrou na cena da caçada. É uma espécie de êxtase que se desenrola num tempo estático:

Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado (Telles, 2009, p. 72).

Esse instante congelado em que não existe ainda uma distinção clara entre a realidade e a sua representação, entre passado e presente, entre sujeito e objeto (como já acontecia, justamente, em “Objetos”), é exatamente o momento suspenso produzido pelo *déjà vu*. Nas palavras de Paolo Virno:

Se tudo já aconteceu, nada vale a pena. Qualquer ação é uma réplica, ou melhor, uma citação extraída de um roteiro inquestionável. Mas o que nos prescreve, em concreto, esse roteiro? Quais são os atos que estamos sempre a ponto de repetir? Como se articula o imperioso passado a que devemos nos conformar na nossa existência de epígonos? Impossível de responder. [...] Somos obrigados a reproduzir algo, mas algo indefinido, um não-sei-que cujo conteúdo apuramos só depois de o ter reproduzido (Virno, 1999, p. 30, tradução nossa).

Eis então como a reflexão sobre o valor histórico do presente lembrado se cruza com o gesto fundador do artista, delimitando a sua capacidade de habitar, ao mesmo tempo, a dimensão do “atual” (da prática) e do “intempestivo” (da ficção), numa ambiguidade sem saída. Se

¹⁵ O estudo de Bergson apareceu pela primeira vez na *Revue philosophique* em dezembro de 1905. Ele o incluiu, depois, no seu *L'énergie spirituelle* (Bergson, 1919).

movimentando entre *factum* e *fictum*, em suma, o autor atua num âmbito em que a criação é sempre re-criação do lido ou do vivido, memória dentro da invenção, mais uma vez, e vice-versa.

É possível evocar a propósito de “A caçada”, embora se deslocando longe do contexto expressivo e temporal do conto de Lygia e se colocando numa perspectiva, por assim dizer, inversa, um filme como *The Purple Rose of Cairo*, em que um ator sai da tela entrando na realidade, mas o intuito ideológico e o clima psicológico do texto são totalmente outros daqueles do filme de Woody Allen – e, de resto, a narrativa acaba de forma bem mais trágica:

Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! “Não...”, gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração (Telles, 2009, p. 72).

Essa morte sem porque, essa morte absurda e irracional, colocada ainda dentro e fora do quadro (o homem tenta se agarrar à tapeçaria dentro da qual ele já está, de fato, incluído), parece a conclusão de um pesadelo não fosse o fato de que ele já tinha passado por um pesadelo em que se via morrer, dessa vez preso numa rede, no fundo de um fosso onde se mexiam “serpentes enleadas num nó verde-negro” (Telles, 2009, p. 71). O sonho, portanto, antecipa aquilo que vai acontecer de verdade, numa verdade que parece um sonho.

A lógica do conto, nesse sentido, remete para si mesma, num circuito de “réplicas” e de “(auto)citações”, para usar os termos de Virno, em que o tempo fica preso numa espécie de eterno retorno. E nesse círculo (ou ciranda) sem saída, aquilo que parece aflorar é uma certa ideia de literatura ou, mais em geral, do fazer artístico que conota a produção de Lygia Fagundes Telles: a hipótese que entre escrita e vida – e entre a fronteira última da escrita e a instância mortal – não existem distinções nítidas, mas confins porosos, como fluidos são os limiares entre o sonhar e o acordar, entre loucura e lucidez, entre aquilo que está fora do quadro (ou da tapeçaria) e aquilo que está dentro dele. Como Silviano Santiago, mais uma vez, esclareceu: “Na criação literária de Lygia, a escrita da memória e o texto da literatura confluem aflitivamente para o lugar entre, aberto pelo contar direito e o contar mentiroso, para a brecha ficcional, abrigo e esconderijo do narrador” (Santiago, 1998, p. 100).

Citando, aliás, justamente “A caçada”, o grande crítico e escritor mineiro acrescenta que:

A voz narrativa ganha peso ao oscilar entre a verdade e a mentira, a memória e a imaginação, o feminino e o masculino, a sanidade e a loucura, o humano e o animal. Ela muitas vezes se deixa contaminar por uma segunda narrativa, exterior a ela [...]. Na contaminação, perfazem as duas vozes narrativas uma única. Tudo o que é uno é duplo, tudo o que é duplo é uno, daí o gosto pelas ambiguidades (Santiago, 1998, p. 100-101).

O gosto, eu diria talvez, pelo *neutro*, ou seja, por aquilo que (segundo a etimologia) não é nem uma coisa nem a outra e é as duas coisas ao mesmo tempo: é este o âmago da poética de Lygia, nos seus embates com uma realidade que não a satisfaz e com um sonho que fica sempre suspenso no território à parte do inconsciente.

Misturar as duas dimensões significa produzir textos que não podem ser rotulados nem como totalmente realistas nem como puramente fantásticos, mas que tecem e retecem o véu transparente sob o qual se esconde e se revela a verdade peculiar da ficção. “A invenção fica sendo verdade quando se acredita nela?” pergunta-se a escritora, numa entrevista concedida a Edla van Steen (Santiago, 1998, p. 100), se e nos colocando uma questão sem resposta, ou melhor, cuja resposta está dobrada na própria pergunta. A autonomia da arte fica presa nessa argamassa, nesse espaço pegajoso e neutro que não tem saída ou cuja única saída possível é, por um lado, o abandono ao devaneio puro e, pelo outro, a entrega a um impuro realismo: embora a escritora tenha, de vez em quando, experimentado esses extremos, acho, todavia, que aquilo em que ela sempre tem acreditado é o valor de verdade (de veracidade e de verificabilidade) que a ficção possui e a possibilidade que toda verdade tem de se revelar pela vertente ficcional. Nesse entremeio que se abre entre o “contar direito” e o “contar mentiroso”, mencionado por

Silviano Santiago, vamos encontrar sempre a arte narrativa de Lygia, adepta de uma verdade que não tem a ver com a Verdade absoluta, com a Verdade com maiúscula e sim com os seus feitos precários, com a sua deriva que é apenas – e assombrosamente – ficção.

De resto, muitas vezes as suas narrativas têm um desenvolvimento aparentemente linear que a certa altura se suspende, deixando espaço a uma realização que fica ali no fundo, escondida e perversa: ainda uma pergunta sem resposta e uma resposta escondida no próprio ato de perguntar. Em vários momentos da sua obra Lygia, de fato, nos mergulha numa situação que, embora tenha ainda laivos de mistério, apresenta um caráter verossímil que parece pretender uma solução lógica. Quando, porém, a tensão narrativa aparenta chegar ao seu *acmé*, o conto acaba, virando assim pelo avesso a lógica da narrativa policial, em que quando vamos descobrir o criminoso, desfazendo o seu *álibi* (o seu estar justamente, segundo a etimologia, *alhures*, estando, na verdade, perto do lugar do crime) e reconectando os dois planos discursivos (o acontecido que os personagens contam e aquilo que de fato aconteceu) a narrativa acaba (enquanto a leitura é obrigada, às vezes, a voltar atrás, para descobrir onde a verdade foi desviada, onde se encontra o engano).

Pelo contrário, Lygia coloca a solução do enigma fora da cena e quando a verdade deveria se manifestar, mergulhamos na dúvida. Estou pensando, por exemplo, ao conto “Meia-noite em ponto em Xangai”, incluído ainda em *Antes do baile verde* – coletânea, como se vê, cheia de pistas para entender a poética da escritora, como o será, depois, também *Seminário dos ratos*. Trata-se da história de uma cantora que, depois de um concerto muito bem-sucedido na China, se espelha nua na casa de banho antes de mergulhar na banheira. Da própria banheira chama em voz alta um servidor chinês para que lhe traga o seu cachorro, mostrando-se sem vergonha ao jovem criado. Depois dessa cena em que se acumula uma evidente tensão erótica, a cantora veste a bata e sai da casa de banho para atender ao seu agente que acaba de entrar no apartamento. Ela recebe com displicência os elogios exagerados do seu amigo e quando ele, num tom malicioso, afirma que ele desejaria “ser esse escravo para de vez em quando levar a toalha à madame”, ela responde:

Não queira ser isso, meu caro... Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu pequinês? É bom assim, fico tão à vontade (Telles, 2009, p. 86-87).

Diante dessas afirmações desumanas, equiparando o sujeito a um simples objeto ou a um animal, poderíamos esperar uma reação violenta por parte do “escravo”, acrescentando à tensão erótica o desejo de vingança e a reafirmação da sua identidade viril.

Temos assim, preparada de modo essencial, a cena do crime, provida, aliás, daqueles prenúncios que são típicos do romance policial e que transparecem, por exemplo, nesse diálogo entre a cantora e o seu agente:

- Stevenson, você disse que a perfeição dura um minuto...
- Shakespeare, madame, Shakespeare.
- Tenho medo de ter alcançado já o meu minuto (Telles, 2009, p. 88).

Estamos, em suma, à véspera de um desfecho brutal, acabando com a perfeição corporal e canora da mulher. Com efeito, depois de se ter despedido do agente e de ter ordenado ao servidor chinês de apagar todas as luzes do quarto e de avisar na portaria de não perturbar durante toda a manhã seguinte, ela se estende “molemente” numa poltrona. Na penumbra do apartamento, todavia, ela ouve ruídos sinistros e, assustada, exclama:

- Wang, deixe de ser idiota e saia imediatamente, está me ouvindo? Vamos! Saia!
- O silêncio era agora tão compacto que os ruídos da rua já não conseguiam penetrá-lo. O cachorro rosnou mais uma vez, lambendo a pata. A mulher foi se encolhendo, agarrada aos braços da poltrona. Cravou o olhar esgazeado no retângulo negro do céu. Encolheu-se

mais ainda, cruzando os braços. Limpou as mãos pegajosas no brocado da bata. Susteve a respiração (Telles, 2009, p. 89).

Assim o conto acaba, deixando em suspenso, ou melhor, colocando no silêncio que vem depois do fim da narrativa o acontecimento que deveria ser supostamente essencial: a agressão violenta por parte do servidor, esperada e, talvez, merecida. O crime, nesse sentido, é preparado mas fica fora do texto – assim como num outro conto da mesma coletânea, “Venha ver o Pôr do Sol”, assistimos à preparação do delito de uma mulher por parte de um amante abandonado, que vai a enclausurar numa capelinha dentro de um cemitério abandonado, deixando-a, depois, aprisionada nesse cubículo: dela se ouvem, quando ele se afasta, apenas os gritos “semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado”, para se tornarem, no fim, uivos “abafados como se viessem das profundezas da terra” (Telles, 2009, p. 143-144).

A morte violenta contorna, enfim, a narrativa, mas não entra nela ou entra apenas como ruído de fundo, porque aquilo que conta é a criação do suspense e a espera de uma conclusão violenta; é a exibição das causas e a expectativa do crime, mais do que a descrição dos efeitos e a realização do delito. Poderíamos, nesse sentido, evocar mais uma vez o nome de Edgar Allan Poe (pense-se apenas em textos como “O Poço e o Pêndulo” ou “O Barril de Amontillado”) como modelo desses contos de Lygia, mas diferentemente do grande escritor americano, ela “joga” com a atmosfera de terror sem completar o gesto, se subtraindo ao desfecho, ou melhor, deixando a possível conclusão ao leitor.

No espaço virtual, suspenso entre a escritura e a leitura, é que vamos encontrar, nessa perspectiva, o sentido da poética de Lygia: sentido misterioso porque tudo aquilo que deveria acontecer não acontece e, pelo contrário, pode acontecer aquilo que não é esperado. Se, de fato, nos romances policiais (e também em “Os Assassinos da Rue Morgue” do próprio Poe) o leitor é compelido a descobrir uma verdade escondida, dobrando a leitura até desfazer o álibi, nas narrativas da escritora a verdade fica, por contra, dobrada para sempre nesse lugar duvidoso que vai da escrita à fruição, frustrando qualquer expectativa de chegar a uma solução do enigma.

Escreveu Ludwig Wittgenstein, nas suas *Pesquisas filosóficas (Philosophische Untersuchungen)*, que muitas vezes “nós esperamos isto e somos surpreendidos por aquilo” (Wittgenstein, 1967, § 326, p. 141, tradução nossa), decretando assim a não coincidência entre o esperado e a sua realização ou, dito de outra forma, apontando para o caráter sempre surpreendente daquilo que acontece e que, muitas vezes, se afasta dos nossos desejos ou das nossas expectativas. Sobre a espera e/ou a esperança e sobre o efeito de surpresa em relação a elas, Paul Valéry tem, aliás, palavras ainda mais esclarecedoras e contundentes: “Toda surpresa retroage e transforma em sonho ou quase-sonho aquilo que era. A pessoa se torna como alguém que, logo depois de acordar, percorre estupefato o seu sonho, na fronteira” (Valéry apud Bompiani, 2011, p. 11, tradução nossa).¹⁶

Como no *déjà vu*, então, assim na dialética falha entre a expectativa e a sua realização aquilo que vige é um tempo parado ou invertido. E se em “A caçada” vai se tornar real aquilo que já, hipoteticamente, aconteceu e que é, todavia, inesperado, em “Meia-noite em ponto em Xangai” vai talvez acontecer, vai se tornar hipoteticamente real aquilo que é esperado. E o álibi, em vez de ser por fim apagado, é assumido como núcleo indecifrável de uma verdade que é sempre *alhures* em relação ao *aqui* do tempo ficcional:

- Que horas são?
- Meia-noite em ponto em Xangai.
- E em Londres? – perguntou ela (Telles, 2009, p. 86).

Pergunta que fica, evidentemente, sem resposta, já que é exatamente nesse *álibi*, nesse estar *alhures*, nessa discrepância espaciotemporal, nessa *hora* duvidosa, suspensa entre duas dimensões (o espaço normal e normativo – marcado pela hora de Greenwich – e o espaço-tempo “exótico”), que se joga o destino da narrativa e da sua impenetrável verdade. Retomando as considerações de Valéry, enfim, é “na fronteira” que se sustenta o sonho acordado dos

¹⁶ Valéry, Paul. *Cahiers*, I. Paris: Gallimard, 1973, p. 1289.

personagens de Lygia: sonho que se pode tornar pesadelo ou sublimação da realidade, ficando, porém, sempre a meio caminho entre aceitação irônica e recusa assombrada daquilo que já aconteceu e que volta a nos perseguir como um destino inelutável.

Nessa situação duvidosa, nesse limiar entre duas dimensões se encontra, por exemplo, o protagonista do conto “A mão no ombro”, ainda do *Seminário dos ratos*: um homem que passeia sem rumo num jardim silencioso e desconhecido, perseguido por uma presença misteriosa que ele imagina ser a própria Morte. Descobrimos a certa altura que essa cena – “como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário” (Telles, 1984, p. 119) – é, na verdade, apenas um sonho, mas quando o protagonista acorda ele se convence de que o pesadelo foi, de fato, uma premonição. Cumpre mesmo assim, para tentar afastar o medo da morte, os gestos costumeiros: tomar café, barbear-se, folhear o jornal, fumar um cigarro e aspirar o perfume dos jasmims – “os pequeninos prazeres”, “os pequeninos objetos” (Telles, 1984, p. 125). Saindo de casa, porém, ele vai se reencontrar no mesmo jardim do pesadelo: “Um jardim inocente. E inquietante como o jogo de quebra-cabeça que o pai gostava de jogar com ele: no caprichoso desenho de um bosque estava o caçador escondido” (Telles, 1984, p. 125).

Estamos, como se vê, perto da atmosfera e do significado de “A caçada”: também aqui, temos uma realidade sonhada e um sonho se tornando real, num vai-e-vem entre duas dimensões que, na verdade, definem a estranha relação entre vida e morte. O protagonista de “A mão no ombro” tenta fugir – tanto na situação onírica quanto no pesadelo que vai vivenciar depois de acordado – desse lúgubre caçador, emblema e portador do Fim. Por isso ele procura se posicionar, ao mesmo tempo, dentro e fora do quadro, até ser absorvido, todavia, pela cena sonhada/vivida:

Não era absurdo? Isso da realidade imitar o sonho num jogo onde a memória se sujeitava ao planejado. [...] Sentiu o braço tombar, metálico, como era a alquimia? Se não fosse o chumbo derretido que lhe atingira o peito, sairia rodopiando pela alameda, descobri! Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez, escapei acordando. Agora vou escapar dormindo. Não era simples? Recostou a cabeça no espaldar do banco, mas não era sutil? Enganar a morte saindo pela porta do sono. Preciso dormir, murmurou fechando os olhos. Por entre a sonolência verde-cinza viu que retomava o sonho no ponto exato em que fora interrompido. A escada. Os passos. Sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se (Telles, 1984, p. 128-129).

O tema da Morte e da sua relação misteriosa com aquilo que podemos ainda chamar de sonho (embora seja, mais exatamente, uma projeção fantasmática daquilo que vai realmente acontecer ou que já aconteceu), assume um papel importante na prosa de Lygia Fagundes Telles, tanto assim que ele volta num outro conto angustiante como “A fuga”, incluído em *A estrutura da bolha de sabão* – onde também a narrativa que dá o título ao volume é atravessada e concluída por uma sensação de Fim iminente.

Em “A fuga”, de fato, o protagonista que tenta fugir “daquela COISA medonha que ficara lá atrás” (Telles, 1991, p. 67), é, na verdade, alguém que já morreu e que, num devaneio horrorizado e assustador, tenta se afastar do caixão onde jaz o seu corpo, até se encontrar definitivamente “lá dentro”. *A estrutura da bolha de sabão*, de resto, é o primeiro livro publicado depois da morte Paulo Emílio Salles Gomes e – sem querer, obviamente, criar um espelhamento direto entre a experiência real da autora e a sua produção ficcional – podemos, todavia, atribuir ao dado biográfico a responsabilidade de uma atenuação da ironia ou da distância com que Lygia trata da assuntos relacionados com a Morte.¹⁷ Como se sabe, aliás, esta coletânea teve uma gênese bastante peculiar, visto que se a ideia de coligar alguns contos dispersos nasceu em 1973, a escritora decidiu publicá-los apenas em 1978 com o título *Filhos pródigos*. Quando em 1986 ela recebeu a tradução francesa da obra, intitulada *La structure de la bulle de savon*, a autora achou que esse nome (que correspondia àquele do último conto e que era, aliás, o título originário do volume) era o mais adequado, acrescentando no breve prefácio da edição de 1991: “Há em grego a palavra Ananke: o fado. O destino. Eis que o livro acabou reaparecendo com o mesmo nome que lhe foi dado naquele ano remoto” (Telles, 1991, p. 7).

¹⁷ O livro, de resto, é dedicado “A Paulo Emílio, que gostava das minhas ficções”.

Na origem desse livro e nas palavras que introduzem à edição definitiva, podemos entrever não apenas a presença inelutável da Necessidade (que é a tradução mais exata da palavra *Anánke*), mas também a importância do Acaso, de tudo aquilo que se inscreve entre expectativa e realização, e que torna *A estrutura da bolha de sabão* um livro “surpreendente”.

Porque, de fato, a surpresa é apenas o estado de suspensão entre aquilo que sabemos desde sempre ser o nosso destino e a nossa tentativa de fugir a ele: como os protagonistas de “A mão no ombro” e de “A fuga” (como, aliás, o Ivan Ilitch de Tolstoi; como o personagem do conto “La espera” de Borges, incluído em *El Aleph*), cada um de nós é consciente que aquilo que nos aguarda é a Morte e, todavia, esperamos que quem morre seja sempre um “outro”, em relação ao “eu” que realmente chega ao seu fim. Porque a Morte é o impensável que está inscrito em todo pensamento, é o inexperimentável que faz parte da nossa experiência cotidiana – porque, enfim, a existência é fatalmente, nos termos de Heidegger, um “ser para (e pela) morte”.¹⁸

Como a bolha de sabão, observada pelo personagem de “Objetos” e estudada pelo cientista de “A estrutura da bolha de sabão”, a vida é a perfeição prestes a explodir, a se desfazer no Nada-que-é. Não por acaso, por um lado, o Miguel do primeiro conto acaba se suicidando (embora esse crime fique, mais uma vez, fora do texto), cumprindo assim o seu Fado, atendendo à *Anánke* que o obriga a tornar real aquilo que é apenas esperado; e, pelo outro, o físico que estudava a estrutura perfeita da bolha se torna um corpo degradado que morre: em ambos os casos, é como se a realidade aérea do nosso “estar no mundo” desmoronasse na pesada impossibilidade de continuar existindo. Tudo se cumpre, porém, como é costume na narrativa de Lygia, para além da escrita: porque o fim (a morte, o assassinato, o suicídio) não é representável, ou melhor, é o indizível que se diz continuamente, é o inter-dito que se mostra e se esconde na linguagem sem nunca poder ser expressado – senão no inexprimível para o qual toda linguagem aponta.

Na brecha que se abre entre aquilo que poderia ser dito e aquilo que, de fato, se diz, se instala, aliás, uma certa propensão à metafísica da Palavra – assumindo como modelo (não explicitado) o *incipit* do Evangelho de São João, no seu intento teogônico de ligar a virtualidade do Verbo à evidência da Carne. Como escreveu José Paulo Paes:

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 da 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 os ficcionistas-poetas como Lygia Fagundes Telles – interessa menos ver aquilo que se mostra do que aquilo que reluta em mostrar-se (Paes, 1998, p. 82-83).

Entre os ficcionistas-poetas aos quais alude o grande poeta-crítico, poderíamos, a meu ver, nos lembrar de outra grande escritora como Clarice Lispector, justamente pela propensão, que ela compartilha com Lygia, de apontar para o lugar neutro onde a palavra encontra o silêncio, sendo fecundada por ele.

Na distância evidente que separa, tanto do ponto de vista estilístico quanto dos conteúdos, as duas escritoras – ligadas, aliás, por uma forte amizade e por uma espécie de cumplicidade, que só o desaparecimento de Clarice interrompeu¹⁹ – é possível, de fato, entrever a mesma inquietação metafísica conjugada com um surpreendente apego à realidade (ao mundo natural, aos objetos, aos bichos e às pessoas em carne e osso). O exemplo mais evidente dessa estranha mistura de atração pelo divino e de atenção extrema ao real é obviamente, no caso de Clarice, *A paixão segundo G.H.* onde a descoberta da barata no lugar mais secreto da casa (do *Unheimlich*, mais uma vez, sobrevivendo dentro do *Heim*) leva a mulher, protagonista do romance, a um questionamento total e arrasador da sua identidade, diante daquele “absoluto natural”, daquele Neutro, mais uma vez, que

¹⁸ Para além das reflexões de Martin Heidegger contidas em *Ser e Tempo*, no âmbito da produção filosófica sobre o tema da Morte cabe, pelo menos, ressaltar a aula de Emmanuel Lévinas, “La mort d’autrui et la mienne” (2002, p. 25-30) e o estudo magistral de Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977). Não por acaso, o livro de Jankélévitch começa justamente pela análise do romance de Lev Tolstoi *A morte de Ivan Ilitch*.

¹⁹ Veja-se pelo menos, a respeito, o depoimento de Telles intitulado “Onde estivestes de noite?” (2002, p. 15-22).

o inseto representa. E também nesse caso, essa experiência extrema se coloca fora da linguagem e do sentido, num supra-senso que exclui a possibilidade de ser dito em palavras:

O mundo independia de mim – esta era a conclusão a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. – – – – – (Lispector, 1979, p. 175).

É a bem conhecida conclusão da *Paixão segundo G.H.* onde aquela “fresta metafísica” – a que aludia José Paulo Paes em relação à prosa de Lygia – é preenchida pelo inexprimível do gesto silencioso de adoração.

Poderíamos dizer que, no comum apego ao elemento transcendente, a grande diferença entre a poética de Clarice e a de Lygia consiste exatamente nessa sondagem tateante do mistério da existência (e da sua representação), que a primeira continua interrogando até o fim, até a exaustão da linguagem, enquanto a segunda deixa em suspenso a interrogação, fazendo com que a possível resposta balance no espaço incerto entre escritura e leitura, entre a voz e a escuta. O sobrenatural, enfim, se naturaliza sem perder a sua carga transcendente em Clarice e o natural desemboca numa dimensão supra-real (ou para além do real) em Lygia: mulheres, ambas, que conhecem o peso inconsistente da escrita e que, todavia, *sentem* (percebem com todos os sentidos) a obrigação absurda de escrever, para tornar evidente o mistério do existir e do nosso “ser para a morte”. E, nessa perspectiva, entendemos melhor a análise de Silviano Santiago:

Guiada por dedos, lábios, olhos, ouvidos e nariz, que vão à luta e se engrandecem ou se frustram diante de obstáculos intransponíveis, a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia, por sua vez, o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos (Santiago, 1998, p. 98-99).

É justamente essa “sensualidade cultivada pelo narrador” que “obscurece o conhecimento que possa ter do mundo e favorece o conhecimento que venha a ter de si mesmo” (Santiago, 1998, p. 98) o princípio sobre o qual Lygia constrói a sua prática ficcional: numa extroversão em relação ao mundo que se torna introversão, sondagem íntima sobre si mesma e aproximação passional ao Outro.

Sensualidade, aliás, que encontramos também em muitos textos de Clarice (e com mais evidência nos contos incluídos em *A via crucis do corpo*), mas mergulhada numa atmosfera de desconfiança em relação à possibilidade de perceber através dos sentidos e de exprimir efetivamente em palavras o mistério do viver. Por isso, a sua inquietação e a sua indagação saem de uma análise atenta de si mesma para se abrir ao mundo, num movimento igual e contrário ao de Lygia: Clarice tenta entender o mistério do ser a partir do mistério do “ser-se” (“a vida se me é”), enquanto a escritora paulista parte da sua relação imediata com as coisas e os seres para se (e nos) abrir ao mistério daquilo que fica além ou atrás do real; daquilo que se esconde no questionamento do “eu” em relação ao mundo. A “caligrafia firme” de Lygia conduzindo o leitor pelos “diversos caminhos e encruzilhadas onde ele circula”, se reflete, assim, pelo avesso, no estilo tateante e interrogativo de Clarice, que nos leva pelos devaneios de um pensamento irregular e nos abandona, desamparados, nas encruzilhadas da existência. Os problemas são, enfim, quase os mesmos, mas expostos, por um lado, de modo a nos conduzir para um lugar *entre* (entre a escritura e a leitura, entre a memória e a invenção...); levantados, por outro lado, num *aquém* em relação à palavra que os diz e que se resolve apenas num *além*, numa ultrapassagem e supressão de toda possibilidade de falar.

A riqueza da literatura brasileira – e, em especial, da literatura feminina – do século passado poderia ser medida também a partir dessas duas figuras incontornáveis que introduzem, no universo da ficção, instâncias fundamentais tratadas sem alarde, num tom quase sussurrado em que a voz, sempre audível, nunca chega a exceder os seus limites, nunca assume um timbre desafinado. De fato, ainda Silviano Santiago escreveu, a respeito de Lygia, juntando três contos dela:

O sopro da menina que inventa a bolha de sabão é o sopro da contista que escreve sobre a estrutura da bolha de sabão e é o sopro do saxofonista que, no conto “Apenas um

saxofone”, inventa a música que, por sua vez, é escutada pela narradora (no caso, também leitora) e comparada a uma bolha de sabão (Santiago, 1998, p. 109).

Nessa metáfora da bolha de sabão e, sobretudo, do “sopro” que a faz, por instantes, existir e levantar-se, voando, sobre as coisas e os casos da vida e da morte, podemos, a meu ver, encontrar uma resposta à nossa interrogação sobre a prosa de Lygia Fagundes Telles, também ela translúcida e, ao mesmo tempo, opaca, estourando, enfim, sem deixar rastros senão aquela suspeita de perfeição que ela, precariamente, encerra.

Retomando ainda a ideia de uma irrupção mascarada do elemento transcendente, avançada por José Paulo Paes, nos encontraríamos assim nas paragens de um pensamento meta-ficcional, mais uma vez ligado à reflexão sobre as relações entre *phoné* e *lógos*: pensamento muito antigo e que envolve, justamente, a noção mediana e mediadora de *pnéuma*, “espírito” mas também “sopro”. Comentando a frase de Platão “pela via onde o *lógos* me leva como um sopro, lá eu devo ir” (Platão, *República*, II, 349d), um intérprete moderno escreveu:

Tocado como um instrumento musical pelo espírito cuja voz lhe sopra no coração e pulsa no seu respiro, o poeta sabe que aquele *lógos* é apenas a tradução nas palavras dele da indizível *phoné*. E se faz *flatus vocis*, atravessando o espaço desértico onde “Nada ainda é dito”, onde “Nada se pode dizer”: se torna discurso-em-sopro (Bologna, 1992, p. 31, tradução nossa).

Tudo isso, portanto, tem a ver com a questão da “inspiração” sobre a qual Lygia volta, a meu ver, com frequência, construindo contos em que, falando aparentemente de outra coisa, ela questiona de fato, de forma meta-textual, a própria origem do “contar inspirado”. É o caso, por exemplo, de “Apenas um saxofone”, incluído em *Antes do Baile Verde*, onde encontramos este parágrafo:

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 do 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, 2009, p. 33).

Aquilo que se apresenta como lembrança de um amor perdido guarda, todavia, no interior dele, a nostalgia por um “som” puro, por um “sopro” inspirado e inspirador que não pode ser recuperado: “Onde, meu Deus? Onde agora? Tenho também um diamante do tamanho de um ovo de pomba. Trocaria o diamante, o sapato de fivela, o iate – trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone” (Telles, 2009, p. 35).

A saudade, de que esse conto é feito, é a saudade por um tesouro imaterial perdido: aquilo que resta e que sobra é apenas a nostalgia por um “sopro” musical, por uma voz inspirada que só na reinvenção memorial consegue ser atingida na sua harmoniosa e inefável perfeição.

No atravessamento da obra narrativa de Lygia Fagundes Telles nos deparamos, então, com uma gama muito ampla de instâncias (tanto físicas quanto metafísicas) e de questões (tanto textuais quanto meta-textuais), de assuntos e personagens (tanto reais quanto fantásticos) remetendo porém, todos, para um núcleo problemático que, no meu entender, se encontra inteirinho e indevassável na obra cronologicamente central da sua produção narrativa. Como num movimento ao mesmo tempo centrípeto e centrífugo, *Seminário dos ratos* remete, pela sua heterogênea homogeneidade, para os livros que o antecedem e seguem, sendo, todavia, o lugar textual onde todas as experiências narrativas se adensam e se coalham, encontrando a sua oculta razão de ser. Respondendo a uma pergunta que Clarice Lispector lhe fez, numa entrevista que se deu, justamente, logo depois do lançamento do *Seminário dos ratos*, Lygia assim descreveu, de fato, os textos que compõem aquela coletânea:

São contos que giram em torno de ideias que me envolvem desde que comecei a escrever. A solidão. O amor e o desamor. A loucura e a morte enfim, tudo isso que aí está em redor. Com humor, às vezes, sou do signo de Áries, recebo a energia do Sol. E de Deus, o que vem a dar no mesmo, tenho paixão por Deus (Telles, 2002, p. 174).

A resposta parece direta e simples, envolvendo, contudo, nas suas dobras, não só a complicação e a complexidade imagética do seu universo ficcional, mas também a emaranhada relação que a autora manteve, ao longo de toda a sua produção, com a inspiração. Se, de fato, “simples” é, etimologicamente, aquilo que é “dobrado uma vez” (*sym-plex*), na simplicidade dessa resposta é possível entrever a ambiguidade de uma escrita balançando sempre entre cômico e trágico, entre liberdade e necessidade, entre, enfim, natural e sobrenatural.

Querendo, todavia, chegar ao verdadeiro nó em volta do qual se dobra ou se enrosca a prosa narrativa de Lygia Fagundes Telles, acho que não podemos senão reportar o seu trabalho literário à necessidade constante de testemunhar. E isso, aliás, corresponde ao papel que a própria autora sente como fundamental na sua tarefa de escritora: “- Testemunhar o seu tempo - respondi a um jovem que me perguntou qual é a função do escritor. Volto para a minha máquina de escrever e peço a Deus que me ajude” (Telles, 1980, p. 37).

O ofício difícil, concreto e duro da testemunha, então, se combina sempre com a metafísica da inspiração, com o estado aéreo do “endeusamento”, com o caráter aleatório do “entusiasmo”: aparentemente dois extremos que se tocam, num empenho constante em misturar a voz grossa e indignada de quem depõe em nome e por conta daqueles que não têm palavra com a voz sussurrada, soprada no ouvido pelo deus. Num importante ensaio, essa duplicidade é muito bem explicada:

Lygia Fagundes Telles acredita fortemente na capacidade crítica da literatura, na sua contínua tentativa de designar a realidade experienciada. Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, mas também se expor aos movimentos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das casualidades a desviar planos individuais, aceitar a nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento (Régis, 1998, p. 88).

E a mesma estudiosa acrescenta pouco depois:

A literatura é o lugar do ensaio de um sujeito complexo (a entidade autor/leitor), onde ele fala e, ao mesmo tempo, sendo falado, ouve. Se a literatura diz algo é porque nela falam e dessa fala ela é testemunha. [...] Lygia Fagundes Telles é conduzida pelo desejo de testemunhar a experiência humana em seu perene ensaio para a vida, e a vontade a faz realizar, no discurso de invenção, a magnitude desse drama humano com tal mestria que, cativados, acabamos cúmplices de suas personagens (Régis, 1998, p. 91-92).

A escritora então, instalando-se entre a voz e a escuta, se propõe como testemunha tanto da realidade social que a rodeia quanto da tragédia humana que nos envolve e que nos leva até os limites misteriosos e indecifráveis da existência. Apenas nesse entremeio, nesse limiar entre a denúncia “política” da opressão por parte de um Poder absurdo e incontestável (ou incontestável justamente pela sua absurdidade) e a constatação “passional” (ou seja, marcada pela *com-paixão*) do nosso trágico, comum estar no mundo sem pertencer a ele, Lygia pode descobrir a fórmula paradoxal de uma escrita que tenta falar em nome e por conta daqueles que vivem às margens da sociedade e do ser, despojados de toda dignidade humana, sobrevivendo na vergonha e no medo:

Considero o meu trabalho de natureza engajada, ou seja, comprometido com a nossa condição nesse escândalo das desigualdades sociais. Quase peço desculpas ao leitor quando ele me faz perguntas sobre a criação literária - ah, sempre o mistério que não tem explicação, nem o mistério nem o ser humano. Participante deste tempo e desta sociedade, tento mostrar as chagas desta sociedade - é o que posso fazer. Então fico assim constrangida quando se queixam, eu devia passar mais esperança para o leitor, não? Pergunto agora, é possível ser otimista diante de tamanha crueldade? de tamanho desamor? (Telles, 2002, p. 90).

A ficção é vista, então, como a tentativa de ficar fiel ao compromisso com “a nossa condição”, tanto social quanto humana, mas ela é também um “mistério” provocando constrangimento à escritora, ciente de que ela nunca chega a dizer plenamente o drama vivido pelos outros (pelos marginais, pelos esquecidos, pelos oprimidos, por aqueles que não têm voz...).

Lygia enfrenta, em suma, aquele que pode ser pensado como o paradoxo do testemunho que assim foi definido por Giorgio Agamben: “o testemunho é uma potência que se dá realidade através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que se dá existência através de uma possibilidade de falar” (Agamben, 1998, p. 136, tradução nossa). Com efeito, quem testemunha é legitimado a falar apenas em nome e por conta de quem não tem (mais) voz, ou seja, daquela que Agamben define a “testemunha integral”: a pessoa/não-pessoa que não pode (mais) contar a experiência pela qual ela tem passado. Não por acaso, a escritora, depois de ter reafirmado a natureza engajada da sua ficção, pede desculpa ao leitor pela sua incapacidade de dar respostas sobre o gesto criativo, sobre a incidência efetiva da prática artística no âmbito social e humano. E o constrangimento dela parece corresponder ao embaraço e à vergonha do *superstes* (do sobrevivente em relação ao *testis*) que se dá conta de poder testemunhar apenas o Impossível vivido pelos outros (a morte, a carência sem remédio, a miséria e o desamparo...); de poder, enfim, apelar apenas para o “mistério”, reafirmando o intervalo e a não coincidência entre o *fato* (o acontecido) e o *ato* (a representação daquilo que aconteceu; a *performance* como organização ficcional da heterogeneidade e da natureza indizível de uma experiência extrema).

Assim mesmo, ela continua ciente de não conseguir se furtar ao seu papel de escritora comprometida com a realidade trágica que a rodeia, apontando, por isso, para uma possível solução do impasse em que se encontra:

Ainda assim, sei que muitas vezes recorro ao humor. A salvação no humor. Meu pai era um jogador viciado na roleta. Fichas. Eu jogo com as palavras. Hoje nós perdemos, ele dizia, mas amanhã a gente ganha. Este livro não deu certo? Vamos apostar no próximo (Telles, 2002, p. 90).

A literatura como jogo e como risco, então, costurada ou atravessada pelo “humor” que consegue contornar a impossibilidade do testemunho graças à ironia, ao olhar enviesado sobre uma realidade que não pode ser assumida por completo pela prática artística e que deve, por isso, ser colocada em perspectiva, descontando a sua insuficiência performativa na consciência de estar “jogando” com as palavras.²⁰

Escrever de viés, de um lugar entre sério e cômico, para chegar a assumir um papel fundamental: o de ultrapassar a fronteira entre autor e leitor para poder testemunhar a dor, a solidão e o desamparo sem ficar preso na impossibilidade de falar, mas confiando naquilo que se diz *entre* ou *através* das palavras:

Apostar no escritor, esse escritor que pode estar desesperado e ainda assim não vai desesperar o leitor, ao contrário, pode até passar-lhe algum idealismo. Algum sonho. O escritor que pode ser um demente e, no entanto, vai afastar o leitor da demência. Ou do vício. O escritor que pode ser um triste mas vai fazer rir o leitor, olha aí o humor. O escritor que sendo um solitário, será a companhia daquele que está na solidão (Telles, 2002, p. 90-91).

O jogo sério da literatura guarda então, para Lygia Fagundes Telles, um valor catártico, indo na contramão não apenas do estado de alma do escritor, mas também do sentido aparente do texto. De fato, se o autor pode passar “algum sonho” ao seu leitor e se os sonhos são da natureza daqueles que encontramos em “A caçada” ou em “A mão no ombro”, o seu caráter de pesadelos ou de prenúncios de morte poderia, nessa ótica, ser lido pelo avesso, numa infração ou numa reviravolta constante da significação, que diz respeito ao valor salvífico e até terapêutico da escrita (e da leitura).

Não se pode, evidentemente, inferir disso que toda a produção narrativa de Lygia deveria ser lida pelo avesso e que onde encontramos a tragédia devemos descobrir, nas entrelinhas, a comédia, mas se poderia, isso sim, instilar a dúvida de que, como no caso que já apontei do *Seminário dos ratos*, a prosa da escritora esconda segredos que apenas uma interpretação não preemptória nem prescritiva, mas continuamente reversível, aberta de modo incessante para outras hipóteses hermenêuticas, pode eventualmente patentear – cientes, justamente, do caráter

²⁰ Sobre a importância do humor (ou melhor, do *sense of humour*) e sobre o seu estatuto complexo, se pode ler também o que Telles escreveu em *A disciplina do amor* (1980, p. 22-23).

ilusório (que, como se sabe, vem do latim *in-ludere*, “brincar com (e dentro de)”, mas também, “zombar”, “enganar”) da literatura. A linearidade do desenvolvimento narrativo e o caráter transparente da estrutura significante (a “bolha de sabão”, mais uma vez) rebentaria, assim, deixando atrás de si apenas um novelo ou uma mancha pegajosa de significados a serem sem fim polidos e destrinchados – ficando longe, por isso, de qualquer norma ou gramática da representação e se atendo, ainda e sempre, à perspectiva apontada por Silviano Santiago de uma sobreposição ou de um cruzamento constantes entre o “contar direito” e o “contar mentiroso” que abrem para um “lugar ficcional híbrido e espaçoso”, riscado por “um emaranhado de linhas” (Santiago, 1998, p. 102).

A questão que resta, talvez, é como conciliar tudo isso, de forma lógica, com a função testemunhal que Lygia atribui a si mesma enquanto escritora: ou seja, se a assunção de uma realidade disfórica ou até trágica por parte da autora está sempre vinculada a uma “suspeita do avesso”, a uma dimensão discursiva “egoísta e auto-suficiente” (Santiago, 1998, p. 102), à virtualidade, enfim, de uma leitura irônica ou até bem-humorada dos dramas sociais e humanos, como levar a sério o seu engajamento e a sua vontade de testemunhar uma condição marcada pela desigualdade ou pela incumbência do Fado? Acho que a resposta só possa ser encontrada, mais uma vez, naquele entremeio entre a possibilidade de dizer uma verdade que não se possui (ou que não pode ser colocada em palavras) e a impossibilidade de denunciar que só se torna instantaneamente efetiva através da árdua e intermitente possibilidade de falar em nome e por conta daqueles que (já) não podem. Nessa “inseparável intimidade” entre o virtual e o contingente, nesse ponto ilocável onde “um possível vem a existir” se relacionando com a impossibilidade (Agamben, 1998, p. 137, tradução nossa), é que se coloca, precariamente e teimosamente, a testemunha, reafirmando continuamente a posição liminar do sujeito, suspenso entre “o que é” e “o que pode (vir a) ser”:

Me alinhei ao lado dos humildes e descobri que não era bastante humilde para ficar junto deles, falsa a minha curvatura, falso o meu despojamento. Me alinhei ao lado dos fortes e vi que não era suficientemente forte para sustentar por mais tempo aquela arrogância [...]. Teria que subir acima desse rolo, pisar nele – ah, meu Deus, mas era isso o que eu queria? Não, também não era isso. Quis ficar só para ser verdadeira, agora queria apenas ficar só e então sonhei que era uma rainha num coche desgovernado [...]. Mas quem me detesta tanto assim para me atacar até no sonho? quis saber e nesse instante vi minha imagem refletida no espelho (Telles, 1980, p.14).

Acho que toda a produção de Lygia Fagundes Telles nos fala – nessa perspectiva solidária e, ao mesmo tempo, solitária, em que o “eu” se espelha apenas na sua angustiante e envergonhada incapacidade de testemunhar –, de um mundo cambaleante e incerto, onde ao escritor não resta senão assumir uma posição também ela duvidosa e enigmática, expressa, porém, sempre através de uma “caligrafia firme” que nos conduz nos meandros da realidade (histórica, social, humana...) exprimindo, na oscilação entre o humor (e o afastamento irônico a respeito dos trágicos acontecimentos por ela contados) e o amor (e a com-paixão em relação aos outros), a sua escolha de afirmar o possível através do impossível (e vice-versa), de encontrar a pontualidade do sujeito na dispersão dos objetos que o rodeiam (e vice-versa).

A conclusão nesse sentido, como numa ciranda de pensamentos, não pode senão remeter para as considerações iniciais, identificando no conluio entre a dimensão da memória e a da invenção a cifra mais evidente da narrativa dessa grande escritora que é testemunha do seu tempo na medida em que ela reinventa o real na rememoração dele – para o tornar, enfim, representável em toda a sua inverossímil verossimilhança e aberto para um leitor que é destinatário e cúmplice, na *ilusão* de uma ficção que aparenta ser verdadeira e na *de-lusão* de uma verdade que se mostra sempre, tragicamente ou ironicamente, fictícia.

Daí, mais uma vez e até o fim, a pergunta tremenda e irrespondível: “A invenção fica sendo verdade quando se acredita nela?”

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2012). *Poesia 1930-62*. Ed. Crítica. Organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify.
- BERGSON, Henri (1919). *L'énergie spirituelle*. Paris: PUF.
- BOLOGNA, Corrado (1992). *Flatus vocis*. Bologna: Il Mulino.
- BOMPIANI, Ginevra (2011). *L'attesa*. Milano: Feltrinelli.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1969). *Lancelot ou le chevalier de la charrete*. Edição de Mario Roques. Paris: Honoré Champion.
- FONSECA, Rubem (1992). A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro. In: FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FOUCAULT, Michel (2009). *La vita degli uomini infami*. Bologna: Il Mulino. Edição original: *La vie des hommes infâmes*. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. III.
- FREUD, Sigmund (1919/1982). *Das Unheimliche*. Fischer: Frankfurt am Main.
- IMS - INSTITUTO MOREIRA SALLES (1998). *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1977). *La mort*. Paris: Flammarion.
- LÉVINAS, Emmanuel (2002). La mort d'autrui et la mienne. In: LÉVINAS, Emmanuel. *Dieu, la mort et le temps*. 2. ed. Paris: Grasset.
- LISPECTOR, Clarice (1979). *A paixão segundo G.H.* 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MACHADO, Dyonelio (1997). *Os ratos*. 30. ed. São Paulo: Ática.
- PAES, José Paulo (1998). Ao encontro dos desencontros. In: IMS - INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS.
- RÉGIS, Sônia (1998). A densidade do aparente. In: IMS - INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS.
- SANTIAGO, Silviano (1998). A bolha e a folha: estrutura e inventário. In: IMS - INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 5: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: IMS.
- TELLES, Lygia Fagundes (1970/2009). *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TELLES, Lygia Fagundes (1980). *A disciplina do amor*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TELLES, Lygia Fagundes (1981). *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TELLES, Lygia Fagundes (1984). *Seminário dos ratos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TELLES, Lygia Fagundes (1991). *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TELLES, Lygia Fagundes (1995). *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- TELLES, Lygia Fagundes (2002). *Durante aquele estranho chá: perdidos e achados*. Rio de Janeiro: Rocco.
- TELLES, Lygia Fagundes (2011). *Passaporte para a China*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VALÉRY, Paul (1973). *Cahiers, I*. Paris: Gallimard.
- VIRNO, Paolo (1999). *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953/1967). *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi.