

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA
DOUTORADO

**LYGIA FAGUNDES TELLES: IMAGINÁRIO E
A ESCRITURA DO DUPLO**

BERENICE SICA LAMAS

ORIENTADORA:
PROF. DRA. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

PORTO ALEGRE, JANEIRO DE 2002

LYGIA FAGUNDES TELLES: IMAGINÁRIO E A ESCRITURA DO DUPLO

por

BERENICE SICA LAMAS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Tese de doutoramento em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientação: Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello.

Porto Alegre, janeiro de 2002.

Catálogo na fonte: Maria Cristina Burger CRB 10/852

T274L Lamas, Berenice Sica
Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura
do duplo / Berenice Sica Lamas. Porto Alegre: 2002.
287 f.

Tese (Doutorado em Letras) – Programa de
Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras,
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil –
RS, 2002. Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa
de Mello.

1. Literatura brasileira – Ficção – Conto –
Crítica e interpretação. 2. Telles, Lygia Fagundes,
1923 – Ficção – Conto – Crítica e interpretação. 3.
Duplo na obra de L.F. Telles. 4. Fantástico na obra de
L.F. Telles. 5. Imaginário na obra de L.F. Telles. 6.
Durand, Gilbert, Crítica e interpretação. I – Título.

CDD B869.37

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que demonstrou cultura aberta e interdisciplinar, ao me acolher em um curso de pós-graduação em Letras, sendo eu oriunda de diferente formação profissional de base, permitindo um passo significativo em minha carreira acadêmica.

À professora e orientadora Ana Maria Lisboa de Mello, que descortinou as possibilidades da aplicação da crítica do imaginário à análise literária e que, a cada orientação, se constituía em um novo desafio para busca do aprofundamento do texto. Pela disponibilização de sua qualificada biblioteca particular.

Às professoras Maria do Carmo Campos e Gilda Neves Bittencourt, pelo incentivo e sugestões enriquecedoras por ocasião do exame de qualificação.

A Maria da Graça Jacques, Maria Cristina Bürger, Simone Werlang, Marlize Nedel Machado, Luana Paré de Oliveira, Cláudio Maria Osório, pessoas-continentes, sem as quais não teria cumprido este trabalho.

A Rafael Peruzzo Jardim, Jaqueline Petkovic, Maria Elisa Rodrigues, Tania Bishoff, Duse Teitelroite, Cristina Perrone, Deise Schroeter, Jaqueline Segalla de Quadros, Alessandra Accorsi Trindade, Neusa Guareschi e Maria Lúcia Nunes, em suas respectivas competências.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, principalmente na pessoa do Pró-Reitor de pesquisa e pós-graduação prof. e Dr. Urbano Zilles, à direção e colegas da Faculdade de Psicologia, aos funcionários da Biblioteca Central e à Faculdade de Letras que me recebeu em algumas disciplinas e cursos de extensão.

Ao Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa (PA), ao Instituto Moreira Salles (SP), à Biblioteca das Faculdades Porto-Alegrenses (PA) e à Fundação Cultural Itaú (SP).

Aos familiares e amigos (os) que entendiam ou não minhas angústias, ausências e a falta de tempo para as demais coisas da vida.

Ao Matteo e ao Cássio.

Para

LYGIA FAGUNDES TELLES

Procuro Lygia em São Paulo,
Rua da Consolação?
Na fazenda da Palmeira
ou em Campos de Jordão?

Procuro Lygia no mapa
do mundo aberto em clarão?
Em Paris, Tegucigalpa
Moscou, Irã, Hindustão?

Não procuro Lygia: encontro-a
dentro do meu coração.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Este trabalho realiza a análise simbólica do tema do duplo nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, sob a perspectiva teórica dos regimes do imaginário de Gilbert Durand. Como questão central, sustenta o desvelamento dos caminhos singulares da representação que toma o duplo nos contos escolhidos da autora e como este se imbrica na teoria do imaginário. Adotam-se os seguintes procedimentos metodológicos: levantamento bibliográfico da obra e fortuna crítica da autora e pesquisa bibliográfica sobre as questões teóricas pertinentes. Após, realiza-se análise simbólica de sete contos selecionados da escritora. Encontrando-se o homem moderno fragmentado e com seu eu cindido, a temática do duplo associa-se à busca de identidade e de unicidade. A morte como tema recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles aparece principalmente nos contos da vertente fantástica, constituindo-se como o domínio principal de representação do duplo, no momento em que se apresenta a questão da sobrevivência da alma (após a morte). Destaca-se a predominância do regime diurno do imaginário, pois esta polaridade é o regime das antíteses, condizente com os resultados alcançados pela análise do duplo. O trabalho ainda mostra a validade das hermenêuticas instauradoras de sentidos como um percurso produtivo e fecundo na interpretação de textos literários. A busca incessante da experiência da interioridade marca a essência da escritura de Lygia. Ela recusa os caminhos fáceis de uma escrita linear para embrenhar-se no discurso labiríntico do fantástico e, através dele, legitimar sua visão de mundo e suas denúncias da realidade social.

RÉSUMÉ

Ce travail réalise l'analyse symbolique du thème du double dans les contes fantastiques de Lygia Fagundes Telles, sous la perspective théorique des régimes de l'imaginaire de Gilbert Durand. Comme question centrale, il soutient le dévoilement des chemins segunliers de la représentation qui prend le double dans les contes choisis de l'auteur et la façon dont il s'imbrique dans la théorie de l'imaginaire. On a adopté les procédés méthodologiques suivants: le éventail bibliographique de l'oeuvre et de la fortune critique de l'auteur et la recherche bibliographique sur les questions théoriques pertinentes. Ensuite, on réalise l'analyse symbolique de sept contes sélectionnés de l'écrivaine. L'homme moderne se trouvant fragmenté et son "je" divisé, la thématique du double s'associe à la quête de l'identité et de l'unicité. La mort comme thème récurrent dans l'oeuvre de Lygia Fagundes Telles apparaît surtout dans les contes du versant fantastique, et se constitue comme le domaine principale de représentation du double, au moment où se présente la question de la survie de l'âme (après la mort). On détache aussi la prédominance du régime diurne de l'imaginaire, car cette polarité est le régime des antithèses, en accord avec les résultats atteints par l'analyse du double. Le travail montre encore la validité des herméneutiques intaurées de sens comme un parcours productif et fécond dans l'interprétation des textes littéraires. La quête incessante de l'expérience de l'intériorité marque la substance de l'écriture de Lygia. Elle refuse les chemins faciles du récit linéaire pour s'enfoncer dans le discours labyrinthique du fantastique et à travers lui légitimer sa vision de monde et ses dénonces de la réalité sociale.

SUMÁRIO

DESVENDANDO BOLHAS DE SABÃO: INTRODUÇÃO / 10

1 RECORTES TEÓRICO-CRÍTICOS: o imaginário e o fantástico / 19

1.1. Imaginário: abertura para o infinito / 19

1.2. Fantástico: ponte para o insólito / 31

1.2.1 Duplo: busca da unicidade perdida / 44

2 LYGIA FAGUNDES TELLES – TRAJETO E PALAVRA / 64

2.1. Caminho percorrido: biografia e obras / 64

2.2. Filiação estética / 78

2.2.1. A voz da crítica: a ensaística sobre a escritora / 83

2.2.2. A voz dos estudos acadêmicos / 94

2.2.3. A voz da escritora: sua concepção sobre o fazer-literário / 100

2.3. Lygia: confluências de um projeto estético / 106

3 CIRANDA DE DUPLOS NO IMAGINÁRIO DE LYGIA FAGUNDES TELLES: LEITURA E ANÁLISE SIMBÓLICA / 111

Acerca do conto/ 111

3.1 O encontro / 126

3.2 O noivo / 139

3.3 A caçada / 153

3.4 As formigas / 169

3.5 A mão no ombro / 185

3.6 Seminário dos ratos / 203

3.7 A chave na porta / 224

4 A NOITE LUMINOSA E MAIS ELA: CONSIDERAÇÕES FINAIS / 240

BIBLIOGRAFIA / 258

Da escritora – livros e antologias / 258

Da escritora – entrevistas, depoimentos e prefácios / 259

Sobre a escritora / 261

Gerais / 269

ANEXOS / 285

I Linha de tempo – vida e obra / 286

II Quadro de classificação isotópica das imagens de Gilbert Durand / 287

DESVENDANDO BOLHAS DE SABÃO: INTRODUÇÃO

Como a vida é processo, o caminho não está traçado: ao longo da jornada, o ser humano escolhe suas rotas. A vida constrói o ser humano e a existência é por esse construída, em um processo dialético de interação. Um dos melhores alertas a esse respeito se encontra nos versos do poeta espanhol Antonio Machado:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar. (1946)

Não há um destino, um lugar final, pois a aventura humana, que se faz ao andar, é ela mesma a razão da vida: travessia. Entre suas possibilidades e seus limites, a pessoa constrói e expressa sua identidade ao longo do percurso, desta forma imprimindo significado à sua existência. Cada um dos viajantes é convocado a experienciar alternadamente duas dimensões – o mundo externo e o mundo interno – e a transformá-las em uma totalidade. Para integrar estes dois domínios, o ser humano se utiliza de sua capacidade imaginária e criativa.

Carl Gustav Jung (1991a, p. 426) sublinha que “a vida é teleológica ‘*par excellence*’”, uma vez que se luta em direção a metas estabelecidas, empreendendo-se, portanto, caminhadas para objetivos que muitas vezes apresentam desvios, atalhos, até mesmo voltas para trás e interrupções. Para ele, a meta maior se concretiza no processo de individuação, essa caminhada em direção à unicidade e completude do ser humano.

Um dos itinerários que permite o acesso da pessoa à criação (e espelha o processo imaginativo) é a Literatura: corpo de conhecimentos que se apresenta como recriação do real, linguagem instauradora de sentidos. Maurice-Jean Lefebvre (1975), no entanto, afirma que esse sentido não se deseja consumado. A linguagem se funda na criação de palavras, é movimento que avança e recua. Nas palavras do mesmo autor, a obra literária é o campo dinâmico formado por dois pólos, movimentos de sentidos opostos: “um, que a dobra sobre si mesma, em puro objeto

de linguagem [. . .]; o outro, que, ao contrário, a abre para o mundo [. . .]” (p. 39-40). Através dela, a dimensão cotidiana é convidada a abrir espaço para o mundo da fantasia e do imaginário ao sentido da ressonância e da profundidade. A imaginação é a força energética capaz de agregar todas as demais funções da psique.

O conteúdo do imaginário é real; é criação humana, na medida em que há uma produtividade psíquica originada da faculdade da imaginação. Gaston Bachelard (1990a) a enfoca como força criadora dinâmica, instaurando o movimento como seu princípio básico e valorizando o imaginário muito além do que um simples produtor e fornecedor de imagens. O autor sublinha que a imaginação é “antes a faculdade de *deformar** as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (p. 1). Não havendo “mudança de imagens [. . .] não há imaginação, não há *ação imaginante*” (p. 1). Segundo o autor, imaginário é o vocábulo fundamental correspondente à imaginação, e não o vocábulo imagem. Para ele, trata-se de uma “faculdade de sobre-humanidade” (1998, p. 18), pois inventa mentes e vidas novas. Refletindo sobre sua inter-relação com a memória, o filósofo afirma que não se pode dissociá-las: ambas contribuem para unir “lembrança com a imagem” (1993, p. 25).

A psicologia arquetípica, que estuda a base poética da mente, não é gerada na fisiologia do cérebro nem na estrutura da linguagem, na organização da sociedade ou na análise do comportamento, mas, conforme James Hillmann (1995, p.32), nos processos da imaginação. A capacidade espontânea da psique de criar imagens demonstra que a realidade psíquica é constituída por elas.

Conforme Gilbert Durand, são os românticos que iniciam a revalorização do poder do imaginário. O autor sublinha, em seu livro *A fé do sapateiro* (1995), que o filósofo e poeta Coleridge percebeu de modo pioneiro o significado da “ressurgência romântica do imaginário” (p. 33) dando-se conta de que “a imaginação não é apenas uma associação de idéias, dupla mnésica das sensações, mas tem um papel gnóstico e escatológico: o de rebater o mundo banal que é o da queda que separa e multiplica, o mundo dos lógicos e dos aristotélicos: ‘Os filósofos do lado concreto das coisas’” (p. 33).

O movimento romântico alemão - filosófico e literário ao mesmo tempo- é o maior responsável pela valorização da imaginação. De acordo com Gerd Bornheim

* itálicos no original

(1959), os românticos consideram a possibilidade de uma atividade mediadora entre as pessoas. Os artistas e os poetas, em sua ação de transfigurar o sensível, são os mediadores por excelência dessa atividade, realizando e comunicando aos demais o Absoluto que portam em si. Por outro lado, o Romantismo vem mostrar que “o sonho é uma segunda vida”, conforme palavras de Gèrard de Nerval (1986, p.35) e que o psíquico também é real, o que em outras palavras sublinhamos há pouco. O movimento romântico favorece o mergulho no mundo psíquico profundo e nas forças inconscientes da alma, possibilitando a plena expressão das emoções e a ação espontânea, em prejuízo da sobriedade e da ordem.

A interpretação histórica do estilo romântico assinala a sobreposição dos sentimentos, da sensibilidade e dos estados da alma à razão, privilegiando a imaginação em lugar do pensamento lógico-discursivo dos autores clássicos e resgatando o valor do sonho, do psiquismo, da subjetividade e do lirismo. Assim, os artistas românticos permitem que eventos se desenvolvam amplamente no tempo e no espaço, acreditando que a possibilidade criadora da pessoa torna-se mais fecunda quando a imaginação transformadora se expressa sem restrições. O Romantismo sofre influências, dentre outros acontecimentos históricos, da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, conforme Nachman Falbel (1993). Não se quer, com isso, restringir o movimento somente às duas causas político-econômicas citadas, pois são bem mais ecléticos seus caminhos. No dizer de Henri Peyre (1975, p. 81), não é o caso de “estabelecer um paralelo demasiado preciso entre revolução e romantismo”. O movimento constitui-se em uma ampla revolução cultural e estética, resgatando o valor da imaginação e o contato com o simbólico. Reequilibra a racionalidade exagerada desta época, abrindo para um prisma subjetivo e espiritual de visão do mundo e da vida.

Tzvetan Todorov (1996), em sua obra *Teorias do Símbolo*, considera ser da natureza do espírito romântico aspirar à fusão dos contrários. Ele observa que há uma valorização do amálgama com “relação às essências separadas” (p. 240) e essa síntese dos contrários é almejada pelos românticos. Valendo-se das idéias de August Schlegel, Todorov (1996) afirma que o ideal grego busca a harmonia natural, a unidade da forma e da matéria e uma perfeita proporcionalidade de todas as faculdades, porém o homem moderno, tendo adquirido a consciência de um

desdobramento interior, dá-se conta da impossibilidade deste ideal. O narrador do livro *Os devaneios do caminhante solitário*, de Jean-Jacques Rousseau (1986), que pode ser considerado um precursor do Romantismo, afirmou: “[. . .] minhas meditações acabam pelo devaneio e durante tais divagações minha alma vagueia e plana no universo sobre as asas da imaginação, em êxtases que ultrapassam qualquer outro gozo” (p. 92). O filósofo francês antecipa os românticos, buscando estados d’alma na vida psíquica.

Segundo Otto Maria Carpeaux (1993), “o Romantismo não morreu” (p. 165), pois busca-se no mundo moderno maior humanização em todas as dimensões da vida, em contraposição à tecnologia e à violência. Os versos de “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade (1962), destacam o nascimento de uma flor, mesmo feia, em meio ao asfalto da cidade, cantando a esperança incipiente, necessária para romper com o tédio e as injustiças humanas; é a natureza que brota no gris da cidade.

O movimento romântico representa uma oposição à sociedade através da busca da natureza e da valorização do sonho: tal espírito inconformista, em relação aos valores estabelecidos e a busca de uma nova estética, encontra no fantástico uma associação e um atendimento a tais anseios, enquanto uma recuperação do valor do imaginário e do simbólico (Bornheim, 1956). Todorov (1992) define o fantástico através da sensação de hesitação que causa ao personagem ou ao leitor diante de um acontecimento, ou seja, o fantástico produz um acontecimento aparentemente sobrenatural e estranho que não pode ser explicado pelas leis de nosso mundo familiar.

Na perspectiva de Roger Callois (1958, p. 3), “o fantástico manifesta um escândalo, um corte, uma irrupção insólita, quase insuportável dentro do mundo real”. O autor mostra como o fantástico supõe a solidez do mundo real, mesmo que para melhor devastá-la. Em um mundo sem nada de insólito, eis que lentamente a aparição se insinua e se desdobra o inadmissível. Para ele, a literatura fantástica aborda um jogo com o medo.

A narrativa fantástica moderna tende a remeter a uma visão crítica da realidade em que se vive. Ela apresenta a inclusão de um fato não-lógico, quebrando o equilíbrio que o precede. Com esta ruptura, surge o clima de mistério, a

incerteza acerca daquele acontecimento, o sentimento do desconhecido, do não-compreensível, do invisível que transgride e ultrapassa o mundo lógico e cotidiano. Nesta literatura, o tema do duplo surge de modo privilegiado, pois personifica as contradições humanas e sociais. O duplo identifica o limiar entre real e supra-real, racional e irracional, vida e morte, trazendo a estranheza de todas as nuances entre estes e outros pólos. O tema do duplo emerge na literatura ocidental registrando um tipo, uma categoria de reação humana à relação do mundo objetivo com o psíquico. Ele revela a perplexidade frente a relações por enquanto insondáveis e inomináveis dos processos do psiquismo humano. O Editorial denominado *Sfuggente Doppio** da revista italiana “*Quaderni di psiche*” defende que, para responder à questão “quando nasceu o duplo?” (*Sfuggente*, 1990, p. 9), é necessário reportar-se ao momento em que nossos ancestrais começaram a disfarçar-se, mascarar-se e a resultar impenetráveis a si próprios e aos outros. O tema do duplo, como uma das manifestações do fantástico, requer ainda aprofundamento em estudos exploratórios e pesquisas, de acordo com as representações que adquire na contemporaneidade.

O referencial teórico principal escolhido neste estudo para uma análise aprofundada de como se processam as representações do duplo é a teoria crítica do imaginário de Durand, pois em seus fundamentos subjaz de maneira muito clara a valorização da faculdade da imaginação e o estudo dos símbolos. Baseando-se nos reflexos biopsíquicos do homem, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (1989) apresenta sua teoria a partir de dois grupos de imagens: o regime noturno e o regime diurno, ligados por uma tensão dialética. A polaridade diurna tem suporte na aspiração humana de ascensão e verticalidade. Estas se ativam de acordo com os princípios de exclusão, de contradição e de identidade, que Durand denomina de dominante postural, inspirando-se na conquista gradativa do recém-nascido até ficar ereto. O regime diurno – das antíteses - é constituído pelas estruturas esquizomorfos ou heróicas. As manifestações do duplo romântico afloram, em geral, com aspectos de contraste, caracterizados por aquilo que Durand (1989) chama de polaridade diurna, que enfatiza as oposições.

A polaridade noturna subdivide-se em dois grupos, sendo que o primeiro se alicerça nas estruturas sintéticas ou dramáticas. Os reflexos que a caracterizam são chamados de dominante copulativa ou rítmica. Tem como modelo principal a

* “duplo fugidio”, em tradução livre

sexualidade, caracterizando-se por ciclos, mudanças, transformações, estações, meses, dias, noites, ativados pelo princípio da causalidade. O segundo grupo apresenta-se constituído por estruturas místicas ou antifrásicas, representadas pela dominante digestiva e caracteriza-se pela busca de um refúgio, uma intimidade, ativada pelos princípios de analogia e de similitude.

Durand identifica a transição de século e de milênio como a do retorno do deus Hermes, embora já apontasse que esse mito começara a surgir na segunda metade do século XX. Sua marca reunificadora e espírito mediador regem os tempos - mensageiro dos deuses, alquimista, princípio integrador e unificador, deus da revelação, senhor do pensamento e do sentido, que realiza a ligação dos dois planos (imane e transcendente), favorecendo a busca do processo de individuação. Ele é o senhor da harmonização das coisas, fundindo os contrários. Suas insígnias são o caduceu, vara dotada de duas serpentes enroscadas com asas nas extremidades, as asas nos pés e a taça. Conforme Durand (1989), este mito se estrutura através de três grandes temas: a potência do pequeno, a mediação e o psicopompo, com suas qualidades: ágil, guia, mediador, iniciador, intermediário, integrador. Hermes, deus do significado, coloca-se no ponto de convergência dos nexos para apreciar o valor real das coisas, e os nexos de significação entre elas (Alain Verjat, 1989). É ainda sob seu signo que acontece o princípio de individuação, processo de busca de si mesmo (totalidade) nesta jornada incerta e árdua de crescimento interior. Em contrapartida à cisão do eu, o mito do retorno do deus Hermes aparece como figura mediadora, unificadora e reintegradora da psique, resgatando o sentido da existência do qual carece o homem moderno.

O desdobramento do eu como tema literário na Literatura Brasileira surge em Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Guimarães Rosa, mas sobretudo na segunda metade do século XX aparece em contos fantásticos, na obra de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. A idéia do tema do duplo para o desenvolvimento da tese teve lugar no curso “Mito e literatura” ministrado por Ana Maria Lisboa de Mello em 1996, momento em que houve uma ampliação do interesse pelo assunto, já que anteriormente existia uma predileção pelo mesmo, desde o tempo das leituras juvenis.

A escolha da escritora Lygia Fagundes Telles como sujeito deste estudo deve-se à sua representatividade na literatura fantástica, apresentando-se como um dos nomes mais significativos da moderna ficção do país desde a década de quarenta. Reconhecida por seus romances e contos, em uma obra em que está presente o universal, a escritora tem dois pontos importantes que a consagraram nos cânones da Literatura Brasileira: a prosa intimista e o discurso fantástico. A literatura introspectiva de Lygia Fagundes Telles é das que mais aprofundam a interioridade do ser, e suas personagens propõem-se modelares para pensar as angústias e os desígnios do ser humano. Em grande parte de seus textos considerados fantásticos, observa-se a sistematização de eventos impregnados da impressão da duplicidade e que, em determinado momento de desvelamento, criado pela linguagem ficcional da escritora, inquieta e perturba as personagens-protagonistas. A eleição do gênero conto para o *corpus* se deve ao fato de que o conto, por ser narrativa curta, se tornou o gênero predileto do fantástico, pois textos longos não sustentam sua tensão típica por muito tempo.

Assim, através da abordagem teórico-crítica do imaginário, na acepção de Durand e Bachelard, entre outros, o presente estudo discute a emergência do tema do duplo no *corpus* literário selecionado, como evolui das representações do duplo romântico para o duplo na contemporaneidade. Portanto, trata-se de uma tese que visa problematizar a questão do duplo, mostrando sob que formas surge nos textos selecionados. O caminho teórico escolhido também será alicerçado por Gérard Genette e Yves Reuter quanto ao processo narrativo, por Carl Gustav Jung na Psicologia arquetípica, por Tzvetan Todorov e Irène Bessière em relação ao fantástico e por Michel Guiomar, Edgar Morin, Juan Bargalló e Yves Pélicier quanto ao tema do duplo, entre outros autores que se farão presentes no decorrer da análise do trabalho. Com base na perspectiva de Durand, que também privilegia a relação do homem com a realidade social que o rodeia, a presente tese busca subsídios em campos de conhecimento como Antropologia, Sociologia, Psicologia, História e outros, com o objetivo de se obter um quadro sintético do estudo do duplo em um determinado recorte espaço-temporal e social.

O objetivo principal do trabalho é analisar o tratamento dado ao duplo, verificar a recorrência de suas manifestações em um recorte da obra da escritora e

investigar através de que representações (ele) emerge. Constitui-se, portanto, numa tese de problematização da questão do duplo no *corpus* específico, não se pretendendo generalizações. É realizada a análise de imagens preponderantes nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, a predominância de um ou outro regime do imaginário e o universo simbólico da escritora no *corpus* escolhido, indicando-se as obras em que os contos foram publicados:

1. “O encontro” (OE)*¹ (1958)*² – *Histórias de desencontro – Seleta – Histórias escolhidas – Oito contos de amor – Mistérios*
2. “O noivo” (ON) (1964) – *Histórias escolhidas – Seleta – Mistérios*
3. “A caçada” (AC) (1965) – *Jardim selvagem – Seleta – Antes do baile verde – Mistérios – Os melhores contos – Pomba enamorada – Os cem melhores contos*
4. “As formigas” (AF) (1977) – *Seminário dos ratos – Mistérios – Pomba enamorada – Os melhores contos*
5. “A mão no ombro” (MO) (1977) – *Seminário dos ratos – Mistérios – Os melhores contos*
6. “Seminário dos ratos” (SR) (1977) – *Seminário dos ratos – Mistérios – Os melhores contos*
7. “A chave na porta” (CP) (2000) – *Invenção e memória*

Os contos constitutivos do *corpus* e entendidos como recorte de sua contística caracterizam-se por apresentarem experiências-limite e pela atmosfera de estranheza típica do fantástico. A seleção contempla sete contos de tratamento fantástico, que evidenciam o tema do duplo, em nuances diversas: onírica, máscara social, inversão sobrenatural, duplo no tempo e no espaço. A escolha não se baseou em juízos de valor sobre a qualidade dos textos, sendo o ponto de unidade entre eles o fato de serem representativos da vertente fantástica da escritora e revelarem um aprofundamento do tema do duplo. Eles também são expressão de diversas épocas de publicação da escritora.

*¹ Entre parênteses, as convenções simbólicas escolhidas para representá-los nas citações das análises empreendidas.

*² As datas entre parênteses se referem à 1^a edição de cada conto.

No primeiro capítulo, apresentam-se subsídios sobre a teoria crítica do imaginário, as principais definições da psicologia arquetípica, bem como a revisão teórica sobre o fantástico e a discussão do tema do duplo na literatura contemporânea.

O capítulo dois da tese é dedicado à escritora Lygia Fagundes Telles, contendo breves dados biográficos e seu percurso literário. Apresenta-se também o material crítico levantado sobre ela, abrangendo a recepção que o mundo literário lhe reserva, situando-a como contista, bem como sua própria palavra em entrevistas, depoimentos e conferências.

Seguem, no terceiro capítulo, os principais pressupostos do conto, algumas questões sobre introspecção e processo narrativo que servem de suporte à análise e interpretação dos contos selecionados, alicerçadas nos referenciais teóricos escolhidos.

Nas considerações finais – capítulo quatro - resgatam-se aspectos assinalados ao longo do trabalho sobre o universo lygiano contido no *corpus* de forma condensada, com o resumo da simbólica dos contos. Também apresenta-se um quadro-síntese dos elementos significativos abordados pelo estudo e um balanço sobre o alvorecer do terceiro milênio à luz do mito do retorno do deus Hermes.

Estudar a questão do duplo como um tema da literatura fantástica, visto sob o prisma do imaginário, é relevante, na medida em que é insuficiente a exploração e a aplicação desta abordagem crítica no Brasil. Além disso, há poucos trabalhos de enfoque no tema do duplo. Portanto, a proposição deste trabalho é trilhar um caminho em aberto, sob o recorte da crítica do imaginário e a emergência do tema do duplo nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles. Esse caminhar é construído durante sua própria evolução, acolhendo as surpresas constantes nas curvas, pedras e paisagens desta trajetória. Através do estudo acadêmico, em que me debrucei sobre os textos da escritora, parafraseando Jung, aconteci a mim mesma, desenhando meus próprios passos, com uma única certeza: a de que este percurso será o início de outro, pois a jornada da individuação é busca, é processo, é o tornar-se, é a próxima estrada que já recomeça, sem a certeza de que a morte seja mesmo o ponto final.

1 RECORTES TEÓRICO-CRÍTICOS: o imaginário e o fantástico

O outro dos outros era eu.
(Clarice Lispector)

Je est un autre.
(Arthur Rimbaud)

Para a interpretação e análise simbólica da matéria literária escolhida - os contos de Lygia Fagundes Telles que transitam para o campo do fantástico - faz-se indispensável a busca de recursos teóricos que dêem suporte a este empreendimento. Deve-se entender as concepções de diversos estudiosos dos conceitos enfocados neste trabalho – imaginário, fantástico e duplo – realizando-se uma investigação cuidadosa dos pressupostos teóricos mais significativos, bem como confrontando-os quando necessário.

1.1 Imaginário: abertura para o infinito

Um dos objetos de investigação mais desafiante e fascinante do terceiro milênio, sem dúvida, é o imaginário – este universo de mitos, arquétipos e símbolos individuais e coletivos de conteúdo ilimitado e misterioso. O imaginário não possui território: é mais um trajeto construído pela humanidade. Autores como Jean-Yves Tadié (1992), Jerome Roger (1997), Gérard Gengembre (1996) e Yves Durand (1988) são unânimes em considerar Bachelard e Durand como dois expoentes dos estudos da crítica do imaginário. No expressar de Durand (1996), o imaginário é o “lugar ‘entre-saberes’” (p. 231), a diversidade das imagens e das relações de todas elas, “passadas e possíveis produzidas pelo *homo sapiens sapiens*” (p. 231). O autor afirma que este conjunto de imagens e modelos arquetípicos constitui o capital pensado da humanidade, contendo toda criação imagética do pensamento humano. Ele coloca-o no próprio cerne da organização psíquica, salientando que não se trata de uma disciplina, antes uma transdisciplinaridade, “o espírito de todos os saberes” (p. 242) e que “radica no além, na realidade do *mundus imaginalis** que é ‘epifania de um mistério’” (p. 243). Ele também observa que o campo do imaginário se compõe da expressão criadora e da espontaneidade espiritual, que são o respaldo

da “verdadeira liberdade e da dignidade da vocação ontológica das pessoas” (1989, p. 295).

A noção de trajeto antropológico de Durand consiste em dois pólos – o subjetivo (individual) e o objetivo (cultural) que estão conectados pelos esquemas, arquétipos e símbolos. A definição do próprio autor reza que se trata da “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1989, p. 29). Para ele, o imaginário surge como indicativo de uma vocação ontológica do ser humano, manifestando-se “como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo” (p. 296). Considera esta faculdade, este remeter o ser humano ao seu melhor, o desígnio que a função fantástica revela e que propicia “avaliar os estados de consciência e hierarquizar as faculdades da alma” (p. 296).

As produções do imaginário são uma defesa contra a certeza do passar do tempo e contra a face tenebrosa da morte. Portanto, a função da imaginação nasce da condição humana de finitude e do ardente desejo do ser humano de fugir da morte. A função da imaginação é faculdade essencial e distinta das pessoas, revitalizadora e fecunda da vida psíquica, contendo uma força vital, agregadora e transcendente de todas as demais atividades conscientes. Entre a mentalidade científica (lógica-racional) e o imaginário, existe uma tensão, todavia diluída nesta aurora do terceiro milênio, no sentido de que a ciência e os fatos da imaginação se entrelaçam.

No dizer de Yves Durand (1988) os fatos da imaginação se ligam aos processos de pensamento que deformam a realidade percebida. O autor apresenta uma conceituação sobre o tema, na qual diz que

o imaginário recobre a totalidade do campo antropológico da imagem que se estende indistintamente do inconsciente ao consciente, do sonho e da fantasia ao construído e ao pensado, enfim, do irracional ao racional (p. 15).

Como Gilbert Durand, Yves Durand concorda que “é do espírito humano que dependem os múltiplos domínios do imaginário” (p. 15).

Tadié (1992), no capítulo dedicado à crítica do imaginário, resenhando os principais autores da corrente, observa que as críticas do imaginário e da consciência (ambas não-freudianas) seguem duas perspectivas:

a da imaginação material, que se deposita em imagens; e a mitocrítica, que se aproxima dos arquétipos junguianos e da mitologia grega, romana, indiana ou – por que não? – universal (p. 137).

Gengembre (1996), escrevendo sobre a crítica do imaginário (também denominada temática), relembra que esta tem suas origens no movimento do romantismo e na idéia de que a interioridade pessoal faz nascer e se organizar a obra. Esta seria originada de uma força criativa original. O tema, segundo ele, nasce do ser-no-mundo de cada escritor. O autor também situa o nome de Durand como tendo engendrado a teoria que possui “como objeto duas dinâmicas do imaginário: as motivações objetivas e as pulsões subjetivas e as imagens organizadas em constelações simbólicas” (p. 27).

Dentre todas as possibilidades abertas pelos estudos do imaginário, este trabalho privilegia o fenômeno do duplo. O conceito de dualidade se propõe a transcender a lógica, transpondo a visão mecanicista e unilateral da realidade, abrindo espaço para a subjetividade e para o mistério - não somente na literatura, mas também nas artes e nas ciências. Carl Gustav Jung é pioneiro em estender a psicologia clássica a essa nova dimensão.

Ao integrar a polaridade subjetiva à realidade objetiva, Jung resgata e torna preche de significado o mundo da fantasia, da imaginação, dos símbolos, dos sonhos e dos mitos. De acordo com a teoria junguiana, a psique se constitui em um sistema auto-regulador, caracterizado por flutuações entre pólos opostos. Desta forma, as polaridades consciente e inconsciente, feminino e masculino, vida e morte, pensamento e sentimento, bem e mal deixam de ser unidades separadas e excludentes entre si para se tornarem um *continuum* que, se por um lado os faz opostos, por outro os torna compensatórios e complementares entre si.

A proposta teórica de Jung fornece bases (por exemplo, o inconsciente coletivo) para a compreensão da teoria crítica do imaginário de Durand. De acordo

com o modelo junguiano, a estrutura da psique é constituída por três dimensões básicas: o consciente, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O centro regulador desta totalidade é denominado Si-mesmo. Na esfera mais superficial da psique situa-se a consciência, que se assemelha a uma “epiderme” que flutua num vasto e contínuo oceano, isto é, sobre o inconsciente (Jung, 1962, p. 137).

De acordo com a visão de Jung, a consciência nasce a partir do inconsciente: o indivíduo nasce envolto na totalidade (submerso) e tem a oportunidade de se diferenciar gradualmente ao longo da vida. O centro organizador da consciência é o ego, que assume a função de mediar os conteúdos do mundo exterior (consciente) e os do mundo interior (inconsciente) (p. 140). A dimensão externa dessa estrutura mediadora é a *persona*, palavra que Jung tomou emprestada do latim para referir-se à máscara adotada pelo indivíduo para satisfazer exigências dos papéis sociais (1987, p. 478). A *persona* assume a função de “vestir”: colocar uma “embalagem” no ego, ativando-se por razões de adaptação ou conveniência pessoal, não sendo, porém, idêntica ao indivíduo. Trata-se de uma instância que envolve principalmente um compromisso entre o indivíduo e a coletividade. Ela implica um mundo de aparências, como se fosse possível anunciar aos outros, através dela, como se deseja ser visto e considerado: nome, nível sócio-econômico, *status*, profissão e outras características sociais (Jung, 1981, p. 146). Portanto, o fundamental é reconhecer que a *persona* pode encobrir a verdadeira natureza do indivíduo (sua essência). Entretanto, apesar da identificação freqüente do ego com a *persona*, os conteúdos compensatórios do inconsciente, isto é, a personalidade autêntica do indivíduo está sempre presente e se manifesta direta ou indiretamente (Jung, 1981, p. 147).

Para Jung, todos os conteúdos psíquicos desprovidos da qualidade da consciência são definidos como inconscientes (1991a, p. 137). No inconsciente pessoal, que se situa logo abaixo da camada consciente da psique, estão todas as aquisições da experiência pessoal que foram reprimidas e todos aqueles conteúdos subliminares, frágeis para se tornarem conscientes (1991a, p. 137). A composição desse, conforme Jung, é formada por conteúdos que se tornam inconscientes (porque perderam sua intensidade ou foram reprimidos) e, também por conteúdos que nunca atingiram a consciência (devido à sua fraquíssima intensidade) (Jung,

1991a, p. 157). Nas camadas mais interiores e profundas da psique, situa-se o inconsciente coletivo, que pode ser entendido como “o repositório de todas as experiências humanas desde os seus mais remotos inícios” (1991a, p. 162) e, conforme Jung, “representa a um só tempo a sedimentação multimilenar da experiência” (1981, p. 86). Os conteúdos que o integram são hereditários e denominados de arquétipos ou imagem primordial coletiva de caráter arcaico (Jung, 1987, p.514-515). Tem-se um arquétipo quando há o encontro do indivíduo com formas de apreensão que se repetem de modo uniforme e regular, compostas por experiências, impressões gravadas, reações moldadas e revividas pelos seres humanos de forma constante. Eles são como um grande reservatório ou depósito, espécies de “aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas, se não as mesmas, pelo menos parecidas”, no dizer de Jung (1981, p. 61).

Entre os arquétipos que mais influenciam o ego, estão a sombra, o *animus* e a *anima*. Dos três, o mais acessível à experiência é a sombra (Jung, 1994, p. 6). Esta existe em contraposição à *persona*, com a qual mantém uma relação compensatória. Marie-Louise von Franz (1995b, p. 168) destaca que Jung empregou o termo “sombra” para descrever qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego. Ele aponta como fator indispensável para o auto-conhecimento o reconhecimento dos aspectos obscuros da personalidade, isto é, a tomada de consciência da sombra, mas alerta para o fato de que esta ação, via de regra, se depara com considerável resistência (Jung, 1994, p.6). Franz esclarece que “em lugar de reconhecer os defeitos que a sombra nos revela, nós os projetamos em outra pessoa” (1995b, p. 173), isto é, passamos a observar nos outros nossas próprias tendências inconscientes. A sombra representa, pois, o lado contrário do ego e assume precisamente os traços de caráter que mais detestamos nos outros (1995b, p. 173). É a faceta desagradável, desvelando características que não combinam com a imagem que os indivíduos gostam de fazer de si próprios. Trata-se do lado sombrio da natureza humana. Franz acrescenta ainda que o confronto com nossa sombra ocorre, particularmente, quando estamos em contato com pessoas do mesmo sexo (1995b, p. 169).

Para integrá-la à nossa personalidade, precisamos primeiro reconhecê-la e nos relacionar com ela. “A sombra só se torna hostil quando é ignorada ou

incompreendida”, salienta Franz (1995b, p. 173), atestando que um dos maiores desafios do processo de individuação é aprender a diferenciar se nosso lado obscuro simboliza alguma deficiência que precisamos vencer ou um aspecto significativo da vida que devemos aceitar (p. 175).

Os outros dois arquétipos de grande relevância da psicologia junguiana se constituem numa dualidade complexa existente no psiquismo: são a *anima* e o *animus*. A *anima* é a personificação dos aspectos femininos no inconsciente do homem e o *animus* é a personificação dos aspectos masculinos no inconsciente da mulher (Franz, 1995b, p. 177). Cada uma destas instâncias revela um papel compensatório em relação à identidade exterior e consciente, apresentando atributos faltantes nesta última (Emma Jung, 1995, p. 15). Os dois arquétipos correspondem ao modelo que cada ser humano almeja encontrar no sexo oposto.

Tal como a mulher, a *anima* é regida principalmente pelo princípio da vinculação, do relacionamento, do *eros* (Jung, 1994). E tal como o homem, o *animus* é determinado preponderantemente pela razão, pelo *logos*, pela palavra (p. 12). O *animus* se reveste das características de força, ato, verbo e sentido. Outra faceta significativa do *animus* é o julgamento que se expressa dentro da pessoa como algo pronto e imutável. A *anima* se reveste das características de arquétipos femininos: intuição, predição, receptividade, falta de preconceito em relação ao irracional. A *anima* é uma espécie de mensageira entre o consciente e o inconsciente. Se no homem (e no *animus*) está mais presente o princípio do *logos*, na mulher (e na *anima*) é mais presente o princípio do relacionamento. Esta função do relacionamento caracteriza mais o consciente da mulher, regido predominantemente “pela vinculação ao *eros* do que pelo caráter diferenciador e cognitivo do *logos*. No homem, o *eros* que é a função de relacionamento, via de regra aparece menos desenvolvido do que o *logos* “(p. 12).

Esta tendência psicológica feminina ou *anima* na psique do homem se revela através dos

humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas

nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente (Franz, 1995b, p. 177).

Enquanto a *anima* for inconsciente na psique do homem ela é projetada na mulher, conforme assinala Jung (1981, p. 187-188). Na opinião do autor, “o homem moderno deve diferenciar-se não só da *persona*, como da *anima*” (p.188). A *anima*, enquanto mediadora e guia para o mundo interior, somente poderá ser acessada positivamente quando o homem aprender a levar a sério os sentimentos, os humores, as fantasias e as expectativas manifestadas por sua *anima* (Franz, 1995b, p. 185-186). É através desta atitude que o homem poderá prosseguir em seu processo de individuação. Somente deixando de projetar sua *anima* no mundo exterior, o homem torna a tê-la como era naturalmente: “a mulher no interior do homem”, assumindo o lugar de mensageira vital do *self* (Franz, 1995b, p. 188).

Na psique da mulher, a tendência psicológica masculina ou *animus* revela-se facilmente perceptível quando a mulher se envolve em discussões obstinadas, já que a tendência natural do *animus* é argumentar (Jung, 1994, p. 12-13). Em outras palavras, o *animus* produz opiniões que “provém de pressupostos apriorísticos inconscientes” (p. 196). Ele se manifesta de uma forma negativa na mulher através da brutalidade, indiferença, tendência a conversas vazias, idéias silenciosas, obstinadas e más. Em sua função positiva, entretanto, pode “personificar um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, uma grande profundidade espiritual” (Franz, 1995b, p. 195). Para chegar a este estágio, precisará abrir mão de suas opiniões absolutas e invioláveis e ouvir as sugestões de seu inconsciente (Franz, 1995b, p. 195).

Cada um desses dois arquétipos tem a função de mediar, ou seja, estabelecer uma ponte entre o mundo consciente e o inconsciente. Estes dois mundos formam um par de opostos compensatórios dentro de um sistema autorregulador: o Si-mesmo, o qual possui uma função teleológica conhecida como o processo de individuação. O mediador entre estas polaridades é o símbolo. A tarefa do homem nesse caminho é unir novamente os opostos. No dizer de Jung, essa angústia do homem em se sentir partido e lutar para recompor sua unicidade é o

trabalho interno de toda a existência, chamado individuação. Para o autor, esta consiste num “processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é” (1981, p. 164).

É importante, para a meta da individuação (a realização do Si-mesmo), que o indivíduo aprenda a distinguir entre o que parece ser para si mesmo e o que é para os outros. Na concepção do Si-mesmo está contida a totalidade da função psíquica, ou seja, a soma de conteúdos conscientes e inconscientes, pois o Si-mesmo não seria o centro somente, mas a circunferência toda (Jung, 1987).

A unicidade/duplicidade da proposta teórica de Jung também é encontrada como uma característica na obra de Bachelard, que se apercebeu de uma ordem não-científica que caminhava junto: era o imaginário da poética. Da mesma forma que Jung, ele entende o poder criador da imaginação como a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção – não somente a capacidade de produzir imagens (1990a). Uma das maiores contribuições de Bachelard aos conhecimentos sobre o imaginário é seu estudo dos quatro elementos – terra, ar, água, fogo – considerados fontes arquetípicas desse mesmo imaginário. Nas palavras do autor, os quatro elementos são “hormônios da imaginação” (p.12), sendo bivalentes, ou seja, a terra pode ser mole e dura. Bachelard concebe o imaginário como um dinamismo criador, enfocando a inspiração como força criadora dinâmica e assinalando que toda invenção surge como um exercício da imaginação criadora. Para o autor, a verdadeira psicologia da imaginação deveria ser a do movimento. Ela seria a determinante da mobilidade das imagens, em oposição a uma imaginação estável, que não as muda. Este diz que a imagem é experimentada como ruptura de uma percepção anterior, como início de outras, inteiramente novas (p. 3). Qualquer gesto chama para a matéria e procura seu utensílio, assim como toda matéria extraída e qualquer utensílio ou instrumento é vestígio de um gesto passado.

O mesmo autor (1993) consagra sua obra *A poética do espaço* aos estudos sobre a pluralidade dos espaços, desde a amplitude do universo exterior até a imensidão da interioridade, passando pela casa como espaço privilegiado de intimidade. Lendo Bachelard, evoca-se o poema “A mulher e a casa” de João Cabral de Melo Neto (1994), em que o poeta realiza uma comparação entre a intimidade que sugere o interior de uma casa e o desejo análogo de visitar a interioridade de

uma mulher: "a vontade de corrê-la/ por dentro, de visitá-la" (p. 242). As idéias do teórico dos elementos podem ser exemplarmente ilustradas nos versos do poeta. Bachelard reitera a idéia de que uma fenomenologia da imaginação pode esclarecer e dar conta da questão da imagem poética, de como esta "emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade" (p. 2). Aponta novamente a importância da idéia da repercussão, ou seja, encontra na ressonância a verdadeira medida do ser de uma imaginação poética.

Na obra *A poética do devaneio* (1988), o autor retoma seus posicionamentos e afirma o significado do devaneio para a obra poética. Ele diferencia o sonho do devaneio: enquanto aquele se relata, a este "é preciso escrevê-lo" (p. 7), concluindo que os devaneios poéticos ampliam e enriquecem a vida. Desse modo, ele reafirma a importância crucial da imaginação. Neste mesmo livro, ele assinala o caráter de duplicidade do devaneio poético:

Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu*_que me permite viver minha confiança de estar no mundo (p. 13).

No capítulo dedicado ao estudo sobre o *animus* e a *anima*, Bachelard (1988, p. 84-85) também trata da presença do duplo por trás dos devaneios e da escritura, sublinhando que o sonhador sonha o seu duplo magnificado, e isso é importante para os processos de idealização. O autor ainda afirma que, na raiz dos melhores devaneios, quem sonha em nós é a *anima*. Em outros volumes, o autor examina mais atentamente cada elemento – os quatro princípios das cosmogonias intuitivas – (1993, p.3) e todo seu imbricamento com a fenomenologia das imagens. Outra semelhança entre Bachelard e Jung é que ambos não reduzem a libido à expressão sexual, mas declaram que se trata de uma energia psíquica bem mais ampla, fonte de poder criador, pois advinda da energia dos arquétipos, com possibilidades inesgotáveis (Ana Maria Lisboa de Mello, 1991, p. 72).

* grifo no original

Durand vem empreendendo estudos e análises arquetípicas-culturais tendo fundado o *Centre de Recherche sur l'imaginaire* em Chambéry, na França. Ele percorre os caminhos abertos por Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Ernest Cassirer, Mircea Eliade, Henry Corbin e Joseph Campbell. O círculo Eranos, de inspiração junguiana, organiza-se como um grande grupo interdisciplinar voltado à arquetipologia da cultura, diversificando o modo de perceber e entender o mundo. Desde 1964, seus trabalhos vêm sendo publicados nos *Eranos Yearbooks*, mapeando e estruturando modelos e concepções sobre o imaginário humano e suas construções arquetípicas, simbólicas e míticas. Tal grupo busca uma nova base de significados psicológicos e sócio-culturais para a consciência.

O trajeto de base antropológica em três níveis de Durand se baseia na relação do homem com o meio, com o mundo. Segundo o autor, há uma “incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (1989, p. 29). O homem cumpre este trajeto, no qual evolui, e este trajeto lhe dá uma experiência antropológica: a isso o autor chama de “trajeto antropológico” (p. 29).

Na sua teoria crítica do imaginário, Durand (1989) classifica a produção simbólica da humanidade em grandes linhas dinâmicas do imaginário, fundamentando seu trabalho nas convergências da reflexologia, da tecnologia e da sociologia. Estabelece bases sobre a bipartição entre duas polaridades ou dois regimes do simbolismo, um diurno (épico) e outro noturno (místico), e sobre a tripartição reflexológica advinda de três atitudes básicas que se tem ao se relacionar com o mundo: ascensional, descida e movimento, com inspiração na motricidade humana - dominante postural (posição), dominante copulativa (rítmica) e dominante digestiva (nutrição). Este esquema tripartido engloba uma correlação entre os centros nervosos, os gestos corporais e os simbolismos.

O *regime diurno do imaginário*, que se estrutura pela dominante postural, diz respeito à tecnologia do guerreiro e mago soberano e aos rituais de elevação e purificação. Este regime é constituído pelas *estruturas esquizomorfas* ou *heróicas*, e nelas há uma tendência à idealização e ao engrandecimento. Os princípios que se apresentam são de exclusão, contradição e identidade. A espada e o cetro são os símbolos materializados, configurando-se no herói. Estas estruturas aproximam-se

dos sintomas da esquizofrenia, quando o “doente” não transita nos dois regimes, pois ela advém da concentração exclusiva neste regime. O gládio é a sua categoria do jogo de tarô através da qual se constelam as imagens. Durand faz um paralelismo com o cetro, usando-o entre parênteses por não se constituir em figura do tarô. Enfatiza as situações de oposição e de distinção, aparecendo atributos de contraste, como claro *versus* escuro, alto *versus* baixo.

A *dominante postural* organiza a aspiração humana de verticalidade da posição, inspirando-se no fato de o recém-nascido conquistar gradativamente a postura ereta. A posição ereta do homem é essencialmente diferenciadora das demais espécies. Este primeiro gesto exige matérias luminosas, visuais e técnicas de separação e purificação. Armas, flechas, gládios, espadas, cetro, zigurate são símbolos freqüentes. Ainda tem-se outras imagens (chamadas de arquétipos substantivos pelo autor) ligadas a essas figuras: luz/trevas, altura/abismo, herói/monstro, entre outras. Os esquemas diiréticos ou de elevação e verticalidade são gerados por esta dominante, e os esquemas verbais configurados por essas imagens relacionam-se com a semântica do verbo distinguir: separar/misturar, subir/cair. Os arquétipos principais são luz e herói, que se apresentam de forma dual: luz x treva e herói x monstro.

O *regime noturno do imaginário* divide-se em *estruturas sintéticas* ou *dramáticas*, relacionadas à dominante copulativa e configuradas na conciliação entre o devir e a eternidade; e em *estruturas místicas* ou *antifrásicas*, concernentes à dominante digestiva, e representadas pelo eufemismo e pela conversão. Na subdivisão da dominante digestiva, abriga as técnicas do continente, *habitat* e recipiente, os valores alimentícios e digestivos e a sociologia matriarcal. Nestas, união e gosto pela intimidade se constelam, procurando-se penetrar em espaços profundos e não ascender a lugares elevados. Por exemplo, se o herói é devorado, não perece, sendo resgatado mais tarde. Estas estruturas afinam-se com sintomas da epilepsia e da depressão/melancolia. Na subdivisão da dominante copulativa, assume técnicas do ciclo, do calendário agrícola, além dos símbolos referentes à idéia dos mitos, dramas astrobiológicos e de retorno.

A face tenebrosa do tempo metamorfoseia-se nas estruturas místicas do regime noturno em virtudes benéficas. Como exemplo, as trevas são tratadas

eufemisticamente como morte serena, a queda como descida, o abismo como cavidade/taça e a noite como devir da aurora. A morte perde cores terríficas, transmutando-se em repouso fundamental. Aqui existe uma tendência ao redobramento, à perseverança, à miniaturização e ao realismo sensorial, sendo esta estrutura mística regida pelos princípios da analogia e da similitude. Configura-se na taça, que é a copa no naipe do tarô, símbolo das estruturas místicas, representando os gestos de receber, conter e aprofundar, em referência ao debruçar-se íntima e misteriosamente sobre si mesmo.

A *dominante digestiva* se manifesta através dos reflexos e movimentos de sucção labial do recém-nascido no gesto de mamar (o amamentar também liga-se à rítmica). Este terceiro gesto, a descida digestiva, integra-se por adjuvantes técnicos, hábeis, gustativos e olfativos, implicando materiais de profundidade, água e terra cavernosa, continentes, taças, cofres – devaneios, técnicas de bebida e alimento. Os esquemas verbais sustentados pelas imagens dessa modalidade são dirigidos pela idéia dada pelo verbo confundir, que tem como equivalentes o descer, o possuir, o penetrar, contendo os atributos profundo, calmo, quente, íntimo, escondido. As imagens constituídas por essa modalidade podem ser o berço, o túmulo, a ilha, a caverna, o ventre, derivados dos arquétipos noite, mãe, recipiente, centro, morada. Os esquemas da queda e do acocoramento na intimidade são originados por esta dominante.

Nas estruturas sintéticas do regime noturno, há uma intenção de reconciliar a oposição própria do devir, no sentido de mediação dos contrários, significando o contraste entre aspectos trágicos e triunfantes deste devir. Aqui o dualismo diurno desaparece, cedendo lugar ao movimento cíclico do tempo. As imagens são agrupadas em torno dos arquétipos do denário e de paus, outro dos naipes do jogo do tarô. Há uma tendência à dialética, à concordância e à organização. O princípio é o da causalidade. A árvore e a moeda são os símbolos materializados, pois sugerem crescimento, movimento, destino, eterno recomeço e dramatização perpétua. Todavia, Durand não considera estanque este quadro classificatório das imagens segundo os regimes diurno e noturno, porque os símbolos podem se enquadrar em ambas as categorias (quadro de classificação isotópica das imagens no anexo II, p. 287).

A *dominante copulativa* é regida pelos movimentos rítmicos da sexualidade, sendo esta seu perfeito modelo. O ser humano demarca a passagem do tempo através da instauração de períodos fixos, porém cíclicos: dias, noites, semanas, meses, estações e anos, em uma tentativa de manter inalterado o passado e controlar o futuro, como forma de dominar o monstro devorador do tempo. Este segundo gesto marca as mudanças cíclicas oriundas de todos estes ritmos do tempo, projetando-se nos movimentos sazonais. Os esquemas verbais alimentados pelas imagens dessa dominante advém dos sentidos de amadurecer, progredir, voltar e recensear, vinculando-se ao sentido do verbo ligar. Arquétipos substantivos constituídos nessa modalidade são: árvore, germe, roda, cruz, lua. São exemplos de símbolos: calendário, caracol, roda de fiar, espiral, bateadeira.

A estas estruturas, Piaget (teórico em que Durand também se baseou) integra os esquemas afetivos, que são as relações interpessoais do indivíduo com seu meio humano primordial, tendo pai e mãe como figuras instrumentais, do seio a outros recipientes, ou seja, o que a criança usa para se desenvolver. Ele afirma que, além de afetivos, eles constituem uma categoria cognitiva.

Conforme sintetiza Yves Durand (1988, p. 30),

a continuidade entre os três grandes eixos reflexológicos e as três principais orientações semânticas dos símbolos é substituída, entretanto, através dos dados intermediários permitindo compreender como se passa progressivamente do gesto inconsciente da sensório-motricidade à representação constitutiva do imaginário.

Estas três estruturas produzidas pelos regimes podem ser vistas sob um prisma de uma quase fisiologia do imaginário, ou seja, um verdadeiro estudo de sua função, identificando cada regime. Durand confere um poder ao imaginário que transcende o mundo lógico-racional, pois é aquele que se volta contra a morte - em outras palavras, torna-se luta contra o destino. À imaginação é atribuído o poder de equilibrar ambos os regimes.

A teoria antropológica do imaginário do autor descortina uma nova visão e proporciona novas perspectivas na leitura e apreensão de textos literários. As bases teóricas em que Durand se abeberou propiciam uma multidisciplinaridade de campos de conhecimento para compor seus pressupostos. Em sua teoria, via de regra, o tema do duplo situa-se na polaridade diurna do imaginário, no regime das antíteses.

1.2 Fantástico: ponte para o insólito

De modo breve, pode-se considerar o fantástico como um universo de aspectos supra-reais, insólitos e ilógicos que revelam o rompimento das leis naturais e da realidade cotidiana. No texto fantástico, há uma incerteza na região fronteira entre real e irreal, mágico e racional, verossímil e inverossímil.

Imaginário, imaginação são correspondentes latinas da palavra grega *phantasia*, de onde também deriva, etimologicamente, a palavra fantástico. *Phantasia*, por sua vez, provém do substantivo *phaôs* ou *phaé* – luz, claridade, brilho, e do verbo *phaô*, cuja acepção é brilhar, dar luz, iluminar, especialmente em referência aos corpos celestes, conforme Kevin White (1985, p. 483), no estudo “*The meaning of phantasia in Aristotle’s De Anima*”. A noção de fantasia e/ou imaginação também se expressa na conceituação do dicionário para o vocábulo fantástico:

1. só existente na fantasia ou imaginação; fantasmagórico 2. caprichoso, extravagante 3. incrível, extraordinário, prodigioso 4. falso, simulado, inventado, fictício, e enquanto substantivo 5. aquilo que só existe na imaginação (Ferreira, 1977, p. 757).

O relato fantástico se caracteriza por sua brevidade, sobriedade em detalhes, mantendo a tensão até o desenlace. É vasto o rol de teóricos que escreveram sobre o gênero. Privilegiam-se os que sintetizam importantes idéias vigentes. José Paulo Paes (1985) considera o efeito vivo de surpresa importante para a formação do impacto, causando terror, atarantamento e confusão na mente do leitor. O mesmo autor se vale de Carilla para dizer que a essência do conto é a

feição adequada às incalculáveis possibilidades do fantástico, principalmente na intensidade, na predominância narrativa e no epílogo inesperado. Ele parafraseia criativamente Callois ao dizer que o fantástico é mais do que um jogo com o medo: é especialmente um jogo com a realidade. Aqui o autor quer dizer que o gênero contém elementos que podem acontecer no mundo real, mas apresentados sob uma ótica irreal.

Para Emilio Carilla (1968), o fato do conto ter-se desenvolvido a partir da rica tradição das lendas populares é uma das razões de sua tendência para o fantástico. Na sua essência, o conto privilegia a intensidade, dirigindo-se a um desfecho narrativo de final inesperado. Como se verá mais adiante, apenas o espaço do interstício é revelado pelo fantástico. O jogo dialético nunca se conclui: os acasos interpenetram na vida e nos planos ficcionais e reais.

A opinião de Paes é reforçada pelo trabalho acadêmico de Maria Luiza Amaral Soares (1970), que será citado no capítulo posterior, no qual a autora se utiliza do sentido de intensidade do conto de Pierre Castex, do valor da narrativa e de ruptura no fantástico de Todorov, e do sentido de ruptura e continuidade de Vax, para propor a análise de contos nos quais o gênero se integra. Assim se posiciona:

a forma de eleição para o fantástico continua a ser o conto, cujos elementos essenciais continuam a ser a revelação ou não revelação total, a ruptura do equilíbrio da ação, a intensidade do efeito causado precisamente pela sua relativa brevidade e sua condensação (Soares, 1970, p. 12).

O que os autores propõem é uma aproximação do conto, enquanto gênero literário, com o fantástico que estaria presente na literatura desde tempos remotos.

A presença do fantástico acompanha a criação literária desde a Antigüidade. Charles Nodier (1989) situa o início do fantástico na literatura, nas aventuras da personagem Ulisses nas narrativas da *Ilíada* e *Odisséia* de Homero. Assinala ainda que Dante é o “marco fundador do Renascimento” (p. 20), por anunciar a nova sociedade que emerge nesta época. O mesmo autor também mostra a relação do

homem com o mundo imaginário, dizendo que o homem já traz o fantástico dentro de si.

No prólogo de sua *Antologia de la Literatura Fantástica*, Adolfo Bioy Casares (1996) cita que a ficção fantástica se situa anteriormente até mesmo às próprias letras – velha como o medo – estando “no Zendavesta, na Bíblia, em Homero, nas Mil e uma noites” (p. 5). Também encontra-se no texto mesopotâmico *A Epopéia de Gilgamesh*, na mitologia greco-latina e em clássicos como a *Divina Comédia* de Dante.

Segundo Jorge Luis Borges, citado em *Estudios* (1994, p. 12), toda a literatura é fantástica e o Gênesis bíblico será o ato fundante do gênero. Apesar desta assertiva de Borges e do registro de elementos do fantástico na literatura ao longo da história, a maioria dos estudiosos situa esta eclosão entre os séculos XVIII e XIX, em contraposição ao racionalismo dominante desde o Iluminismo.

Casares escreve ainda que a literatura fantástica aparece no século XIX como gênero mais ou menos definido. Há uma quase unanimidade em citar o relato sobrenatural do romance *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, em 1772 na França, como o texto fundante do fantástico em relação ao vigor ganho historicamente a partir do século XVIII. Esta época reúne as condições ideais para o desenvolvimento deste tipo de literatura, haja visto todo um contexto de rejeição ao sentimento e de crença na supremacia da razão, possibilitadas por um número de invenções científicas que culminam na primeira revolução industrial.

No Brasil do século XIX, o momento histórico vivido apresenta características diferentes das que emergem no continente europeu: na sociedade colonial brasileira, ouvem-se vozes pela Abolição da Escravatura, em prol da proclamação da República; eclodem hostilidades entre brasileiros e portugueses; clama-se por estabelecer maior igualdade entre as classes e o Positivismo, por influência européia, afirma-se enquanto doutrina filosófica.

Em nosso país, somente no século XX firma-se o gênero fantástico. Murilo Rubião é um dos autores principais da literatura fantástica, propondo metamorfoses e desdobramentos da personalidade e atmosferas de mistério em imagens capazes de impor ao leitor uma atenção contínua. A ele é tributada forte influência do escritor Franz Kafka, porém Rubião declara ter tomado conhecimento da sua obra somente

depois de ter escrito parte de seus contos. José J. Veiga e Lygia Fagundes Telles são outros representantes da literatura fantástica brasileira.

A abertura para o imaginário, ensejada pelo fantástico, constitui-se em sua maior riqueza, no sentido das possibilidades que o uso da imaginação descortina ao enriquecimento da mente humana. O fantástico permite ao ser humano ultrapassar limites físicos e psicológicos. Ao assumir caráter transgressivo, ele rompe com a coerência universal e opõe-se às evidências racionais, violando as leis naturais.

A relação do fantástico com o mundo real também é referida por Roger Callois (1958). No prefácio da *Antologia do Fantástico* por ele organizada, deixou célebre a definição: “o fantástico manifesta um escândalo, um corte, uma irrupção insólita, quase insuportável dentro do mundo real” (p.3). Mostra como o fantástico supõe a solidez deste para melhor devastá-la. Segundo o autor, nas leis imutáveis do universo cotidiano produz-se uma fissura aparentemente minúscula e imperceptível, porém suficiente para permitir a passagem ao pavoroso. A aparição é a marca essencial do fantástico, insinuando-se de modo lento, o que seria inadmissível num mundo sem nada de insólito. Callois postula, para a literatura fantástica, a presença de um certo tipo de ambigüidade, que obriga o próprio leitor a negar ou a afirmar o sobrenatural.

Como Callois, Louis Vax [195-], em sua obra *A arte e a literatura fantásticas*, considera que o jogo com o medo é uma das características do fantástico. Apesar de não defini-lo, afirma tratar-se, no sentido restrito do termo, da irrupção de um elemento sobrenatural num mundo submetido à razão. Quem se deixa enfeitiçar por ele brinca com o medo, o horror e a repugnância, e não com a inteligência. Afirma Vax: “Esta ambivalência é uma das constantes do fantástico” (p. 20). O fantástico se instaura a partir de uma oscilação entre duas partes - o desejo e o horror que inspiram concomitantemente: “Não é um outro universo que se ergue em frente ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*” (p.24). Ele enfatiza a idéia de que o modo com que o escritor utiliza os motivos fantásticos (lobisomem, vampiro, alterações de espaço e tempo, entre outros) é mais importante do que o próprio motivo – e estes temas somente permanecem fantásticos ao contrariarem o possível.

A teorização de Vax flexibiliza mais do que a de Callois os critérios de caracterização do gênero. Ele diz que o fantástico possui em si uma existência ambígua, não designando nada de preciso. O contista deseja perturbar o leitor no plano estético, provocando deslumbramento, mostrando originalidade e singularidade, e colocando em relevo sua faculdade mais nobre: a imaginação. Acrescenta que

o sobrenatural fantástico é o sobrenatural ameaçador. É fantástico porque ameaçador e não porque inexplicável. O arrepio do “*unheimlich*” nasce do escândalo moral, estético ou religioso (p. 176).

Na perspectiva de Todorov (1992), em *Introdução à Literatura Fantástica*, o elemento sobrenatural é um aspecto fundamental para assegurar a seqüência de um relato fantástico. Tornou-se célebre sua definição de que a hesitação da personagem e do leitor perante o acontecimento estranho é o que interessa para a identificação da situação fantástica, apesar das críticas sofridas. Todorov é um dos mais referenciados estudiosos que se dedicaram ao exame do fantástico. Embora fundamentado em Castex, Vax e Callois, propõe-se a ir além de seus predecessores. Caracteriza-o através de três elementos essenciais à sua constituição: os relatos devem provocar uma hesitação na personagem e no leitor, a partir da instauração de uma incerteza quanto a aceitar uma explicação natural ou uma sobrenatural; o leitor - identificado com a personagem - e a própria personagem vivenciam esta hesitação; esta dúvida gera-se, além das situações estranhas, de um modo de leitura não poético, nem alegórico. Portanto, a hesitação é para ele a primeira condição do fantástico.

Todorov acrescenta um aspecto fundamental para assegurar a seqüência de um relato fantástico: a necessidade de um elemento sobrenatural, uma interdição, uma intervenção irreal, em acontecimentos que na vida cotidiana não existem. O autor enfatiza o fato da dúvida persistir no leitor, sob a forma de uma indagação: o que o cerca é real ou produto da imaginação? Ele examina dois outros conceitos vizinhos do fantástico: o estranho e o maravilhoso. O estranho se estabelece quando, ao final do texto, encontra-se uma explicação racional; e o maravilhoso,

quando o mundo fantástico é aceito sem perplexidade, pois o contexto assim já o determina. O mesmo autor classifica dois subgêneros, formados por intersecções dos outros gêneros: o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. Distingue três aspectos de uma obra, o verbal (frases do texto), o sintático (relações das partes entre si) e o semântico (os temas da obra). O autor acaba transferindo essa classificação para o gênero fantástico e estrutura sua análise identificando três propriedades no fantástico. As duas primeiras estariam no nível verbal e a terceira, no sintático. Quanto às duas primeiras, seriam relativas ao enunciado, que o autor exemplifica com a hipérbole, o exagero, ou quando há uma preparação para a introdução do elemento fantástico através de modalizadores. A outra seria referente à enunciação, e o autor conclui que o tipo de narrador predominante é de primeira pessoa, o narrador participante. O aspecto sintático determina a terceira propriedade do fantástico: considera um traço organizador da narrativa, um processo combinatório de elementos que implica uma ordem mais rígida. Em sua análise sobre o aspecto semântico, não aceita classificação de temas, porém duas categorias abstratas: os temas do eu e os temas do tu.

Todorov (1992) propõe uma divisão da função do fantástico em uma função literária e outra, social (p. 166). As funções do sobrenatural no interior da própria obra ou literária, ele as subdivide em três: pragmática (que induz à emoção e ao suspense), semântica (em que o sobrenatural constitui sua própria manifestação) e sintática (modo através do qual o sobrenatural se insere na narração). Na função social, o sobrenatural é visto como transgressor de leis e ordens dadas, como máscara do real (p. 171). Na perspectiva do autor, essa função (social) é a mais sutil de ser percebida, sendo a brecha para a narração de aspectos que a censura não permitiria. Pronuncia-se sobre o surgimento da psicanálise no século XX, e das suas influências sobre a literatura fantástica, visto tratar da mesma realidade, porém de modo aberto e sem censuras. Na ótica de Todorov, a psicanálise substitui a literatura fantástica na subversão à ordem estabelecida, dispensando a função social. Considera-se, entretanto, inadequada essa idéia do autor de que o fantástico estaria invalidado após o surgimento da Psicanálise, pois o universo da literatura é bem mais abrangente e transcende em muito o campo psicanalítico, que não daria conta em interpretar os eventos fantásticos.

A relação do fantástico com o universo psicológico é também tratada por Michel Guiomar (1967). Este autor postula a inexistência de vários fantásticos, afirmando que

o fantástico é Um*, mas suas aparências e seus aspectos artísticos podem mudar, exatamente como o teor e a duração de um banho influenciam a densidade de sombra e luz de uma chapa fotográfica submetida a um revelador (p. 387).

Em seu livro *Principes d'une esthétique de la mort*, o autor estabelece que o fantástico é apresentado sob três diferentes atitudes ou tendências:

- 1) *Afirmação de um medo* cuja morte é a causa e necessidade de catarse.
- 2) *Degradação* e o desregramento do processo do maravilhoso pela fatalidade reconhecida da morte.
- 3) *Afirmação de uma predileção* constante pelo mundo do além, onde a morte se faz *tentadora* (p.385).

Ele ressalta estados sucessivos de evolução psicológica do fantástico: um de defesa prévia, outro de fracasso ou derrota e um terceiro de conquista e reinstauração. No primeiro, o autor é testemunha ativa, toma consciência e “cerca seu medo colocando-o em imagens” (p. 387). Para o autor, este fantástico é um “remédio” (p. 388). No segundo, “o autor é passivo, sendo vencido e estando hipnotizado pela própria ruptura do primeiro fantástico liberado” (p. 387); o autor submete-se à imposição de agentes provocadores deste traço de sua personalidade. Para ele, este fantástico é um “veneno” (p. 388). No terceiro, o autor “encontra seu clima de predileção” (p. 387), e volta a ser ativo, reinventando conscientemente os seres e os fenômenos desejados. Este fantástico é um “remédio novo, estimulante vital” (p.388). De acordo com ele, estes limites entre remédio e veneno não são absolutos: há uma sutileza conforme as doses, daí a necessidade também de um caráter homeopático do fantástico. Como Todorov, Guiomar (1967) também cita Vax

quando este defende a idéia de que o fantástico assegura a nutrição psíquica dos que pararam de acreditar no sobrenatural: a arte de dar medo.

A controvérsia teórica sobre os aspectos essenciais do texto fantástico não está plenamente resolvida. Em contraposição às idéias de Todorov, Irène Bessière (1974) questiona a idéia de hesitação do leitor como critério para identificação da situação fantástica. A autora, que detém um dos trabalhos mais completos e aprofundados sobre o tema – *Le récit fantastique: poétique de l'incertain*, valoriza o texto e não a atitude do leitor. Desde o subtítulo de seu livro – a poética da incerteza – revela uma intencionalidade: mostrar a dialética entre codificação e decodificação inerentes ao texto fantástico. Conforme a autora, o relato fantástico não se constitui em um gênero literário ou em uma categoria, porém se trata de mais “um dos caminhos da imaginação” (p.10), estruturado como a fantasia. Lê o texto como um mundo a ser desvendado, independente da atitude do leitor. Insiste na idéia de uma perspectiva polivalente da narrativa fantástica, propondo-a como uma mescla de caso e enigma ou adivinhação. Para ela, esta narrativa provoca incerteza à mente, pois elabora dados contraditórios de modo coerente e complementar. A autora salienta que, nas tensões desses elementos e implicações heterogêneas que realizam a atração e a unidade da narrativa fantástica, o importante é a organização por contraste. A ficção fantástica é um laço que fabrica, através das palavras, pensamentos e realidades deste mundo, um outro universo que se elabora nas entrelinhas da narrativa, “dentro do jogo de imagens e de crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos” (Bessière, 1974, p. 11). Esse discurso cultiva toda uma reconstrução do real e evoca toda uma outra realidade. Em sua teoria crítica do fantástico, ressalta não existir linguagem fantástica em si mesma, pois o relato fantástico é seu próprio móvel: surge do interior por uma dialética da constituição da realidade e desrealização própria ao projeto criador do autor.

Bessière (1974) retoma a célebre frase de Henry James, segundo a qual a narrativa fantástica é a primeira volta de um parafuso sem fim. A autora sublinha que esta narrativa se constrói sobre uma alteridade absoluta de uma racionalidade supostamente original, ou seja, precisamente “outra”*. “Ambivalente, contraditória, ambígua, essencialmente paradoxal” (p. 23): é assim que qualifica este gênero de narrativa. O acontecimento estranho provoca uma dúvida e uma questão sobre a

validade da lógica deste mundo supostamente racional. Afirma que a duplicidade de caso e enigma da narrativa fantástica não é estranha à tendência contemporânea do fantástico. Para ela, “narração sempre dupla, o fantástico instala o estranho para melhor estabelecer a censura” (p. 28). A autora alerta que não se faça confusão entre sua modernidade literária e sua função social: a inovação estética não traz necessariamente transformações ideológicas. No entanto, segundo sua perspectiva, esta narrativa também se nutre do cotidiano, pois não se constitui somente do inverossímil.

A poética do relato fantástico supõe premissas advindas de áreas como religião, filosofia, esoterismo e magia, realizando a desconstrução destes conhecimentos. Bessière admite um campo de liberdade para o leitor, no qual ele próprio instaura uma ordem pessoal. Nesse campo, sua leitura intervém no relato. O fantástico na narrativa, segundo sua ótica, nasce do diálogo do leitor com suas crenças e incoerências. Para ela, o escritor se assemelha a um mágico, pois revela para melhor esconder, já que transcreve o indizível, embora seja através da verossimilhança que se constitui na narrativa. Ela salienta que “o leitor pertence inteiramente ao mundo normal (é necessário partir dele e retornar a ele)” (p. 161).

A análise de Bessière (1974) complexifica o exame sobre o fantástico. Aproxima-se de Todorov quando, por exemplo, apresenta o triplo princípio de composição do relato fantástico: verbal, sintático e semântico, e de Callois (1958), quando, por exemplo, pressupõe a aproximação do fantástico com a solidez do mundo real, pois salienta o seu caráter antinômico quando se propõe como um duplo artifício literário – inverossímil e real, empírico e meta-empírico. Ressalta que o verossímil se rompe como sistema de sentidos, além da impossibilidade na qual se situam códigos sócio-culturais por mudar. Bessière (1974, p. 198) afirma que a “não-resolução da narrativa e o sistema metafórico fazem da narração um drama, e da leitura, um exercício conflitual”. O manejo deste conflito da escritora em questão revela uma total mestria, assinalado no capítulo da análise dos contos.

Rosalba Campra (1981) em seu ensaio “O fantástico: uma isotopia da transgressão”, afirma que não existe o fantástico sem a presença de uma transgressão, seja em nível semântico, sintático ou verbal. Partindo do pressuposto de que a literatura propõe uma representação fantástica do mundo e outra realista, a

* aspas no original

autora analisa esta dicotomia do ponto de vista do fantástico. Ela valoriza a noção de “choque”*, de violação da ordem natural presente no universo fantástico, salientando que o conflito ocorre entre as duas ordens, uma sempre vencendo a outra, pois “no fantástico, o choque se produz entre duas ordens irreconciliáveis, entre elas não existe continuidade possível” (p.203). Observa que também Bessière sublinha a importância desse mesmo aspecto de contradição entre duas ordens.

No entanto, pode-se afirmar, com base na posição de Guiomar (1967), que todas as possíveis conceituações que se encontram sobre o fantástico (se é ou não um gênero ou uma perspectiva e suas características fundamentais) não serão nunca conclusivas. Anne Richter (1995) comunga com este ponto de vista. Ela explica que o fantástico dificilmente se definirá por estar anexo ao reino do mistério. Qualquer tentativa de conceituá-lo não satisfará os exigentes apreciadores de seu caráter profundo. Acrescenta ainda que a humanidade hoje encontra-se perplexa e temerosa frente a um cosmos por vezes incompreensível e distante de seus afetos. Esta humanidade nutre sentimentos de estranhamento diante de uma realidade insólita, misteriosa e que a deixa impotente. Considera-se relevante a proposição de Jean Paul Sartre (1968), em que pondera que mesmo considerando a própria realidade contemporânea absurda e contraditória, o fantástico transgride a lógica da normalidade, efetuando uma revolta dos meios contra os fins: transportando-se o leitor para um mundo às avessas, ficam diluídas as fronteiras entre o normal e o absurdo. Para ele, o fantástico torna-se novamente o que era, ou seja, mais uma possibilidade para o homem contemporâneo reencontrar-se consigo mesmo.

Neste tempo de realidade vertiginosa e estranha, o fantástico é apresentado pelo alegórico. Este é um instrumento ideal para representá-lo, porque ao mesmo tempo afirma e nega, vela e expressa, oculta e evidencia a realidade. O fantástico moderno é essencialmente alegórico, nascido da realidade concreta, muito mais um meio do que um fim em si, pois seus elementos não vêm de fora. Elementos ditos normais ou anormais, reais ou irrealis, habituais e estranhos convivem no mesmo mundo.

Maria Zenilda Grawunder (1996, p. 19) apresenta a definição de Heráclito que assinala ser “a expressão que diz algo muito diferente do que quer dizer”. Etimologicamente vem do grego *allegoria*, literalmente “dizer de outro modo”,

* “*scontro*” no original

derivando-se de *allos* – outro, de outro modo e *agorein* – falar, dizer. O conceito de alegoria origina-se no enigma de Aristóteles (1993). Para ele, será enigmática a linguagem composta de metáforas, que expressa a necessidade criativa do ser humano em concretizar os conteúdos mentais da fantasia. É característica do enigma o fato de “coligindo absurdos, dizer coisas acertadas” (p. 115). Para o filósofo grego, as metáforas elevam o estilo da linguagem. Portanto, o próprio termo carrega em si sua natureza dialética e duplicidade semântica: o aparente oculta um outro.

Conforme Benjamin, em citação de Fredric Jameson (1985, p. 61), a alegoria se torna a melhor expressão de um mundo no qual as coisas apartaram-se dos significados, da essência, da própria existência dos seres humanos. O autor demonstra que alegoria é tornar presente o que está distante, e remoto o que está próximo. A alegoria torna o objeto uma outra coisa, num mundo já fragmentado, incapaz de significar por si mesmo. Jameson (1985) ainda cita uma comparação elucidativa do próprio Benjamin: as alegorias são, no domínio dos pensamentos, o que as ruínas são no domínio das coisas (p. 61). Alegoria significa dizer o outro, segundo seu próprio significado etimológico. Nela cada elemento quer dizer outra coisa que não o seu sentido original, remetendo à consciência do outro, desse modo adquirindo um sentido dialógico. Para Benjamin, assim como a linguagem e a escrita, ela é expressão, tendo nascido de uma combinação entre natureza e história (1984, p.189).

No livro *A palavra mascarada: sobre a alegoria*, Grawunder (1996) destaca que esta expressa “o significado literal e um outro dizer paralelo” (p. 170), sendo este último mais importante. Idéias semelhantes encontram-se no prisma de Christian Vandendorpe (1999): o texto alegórico propõe um significado num primeiro momento, porém contém um outro à medida que o leitor efetua “jogos de transposição necessários”. Segundo o autor, “na alegoria clássica, a descoberta do sentido escondido que é suposto o ‘verdadeiro’ sentido, provém, na maioria das vezes, de uma transformação termo a termo, em um conteúdo temático abstrato, de dados concretos e imagens oferecidas pelo texto” (p. 75). O autor apresenta a definição de Quintiliano: uma metáfora continuada. A alegoria mantém dois sentidos constantes: o literal e o figurado, não havendo uma fusão dos dois, mas o

reconhecimento do segundo sentido após o primeiro. Na alegoria moderna, tem-se novas chaves para decodificar o discurso, que permite dizer o que não se dizia tão abertamente no modo tradicional (Vandendorpe, 1999, p. 89). O autor demonstra que existe uma variedade de filtros interpretativos, e que o uso da alegoria moderna tem a ver com as modificações ideológicas da atual sociedade. Em suas palavras, a lição da alegoria moderna é que, para ser interpretável, esta deve estar ancorada no senso comum (p. 91).

Citado por Hansen (1986), assim define Heinrich Lausberg a alegoria, retomando e sintetizando idéias precedentes de Aristóteles, Cícero e Quintiliano:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento (p.1).

Hansen a considera um procedimento construtivo, constituindo-se em uma técnica metafórica de representação e de personificação de abstração. O autor mostra que na retórica antiga, a alegoria foi constituída como ornamento do discurso. Como procedimento retórico, ela subentende o projeto enquanto referência a um significado *in absentia*, operando por analogia, através de alusão e substituição.

Entretanto, para Todorov (1992) deixa de ser fantástico o texto em que se fizer uma leitura poética ou alegórica. Fazê-lo, na opinião do estudioso, seria negar o gênero. A alegoria, para ele, é um recurso para se referir a outra coisa, transformando o insólito em algo que não é mais estranho e deixando de lado, pois, a essência do fantástico: “a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras” (p. 71). Em sua ótica, o final do gênero ocorre com *A metamorfose* de Franz Kafka, pois não há mais hesitação, a história tornando-se natural (p. 179). De acordo com o autor, a alegoria significa de forma direta e primária, não existindo por si, mas apenas para designar, transmitir um sentido (Todorov, 1996, p. 254). Ele se vale de Angus Fletcher para defini-la: “falando em termos simples, a alegoria diz uma coisa e significa outra diferente” (p. 69).

A alegoria, sendo o modo de expressão privilegiado em casos de exclusão social ou repressão do discurso político, é utilizada pelo escritor, que oculta sua palavra abafada sob o código da duplicidade de sentido, como por exemplo, realiza Lygia Fagundes Telles em “Seminário dos ratos”, analisado no capítulo três.

Em um cenário de violências, gravíssimos problemas sociais, extremação da tecnologia de computação e automação, clonagens, decifração do genoma humano, o homem fica perplexo perante essas novas dimensões da sua existência que até então faziam parte do mundo ficcional, perante coisas que parecem não pertencer a este mundo tal como sempre se conheceu. Neste contexto, o enigma e o mistério instaurados pelo fantástico emergem como a irrupção de uma realidade não-lógica, irracional e absurda, que analisa criticamente a própria realidade. O mistério é o que se poderia chamar de vida real.

Além disso, a veloz sociedade atual da era tecnológica, digital e virtual, não é a mesma do século XIX, muito menos dos tempos mais primitivos. As mudanças da realidade social se refletem na literatura, sendo esta expressão e recriação desta nova realidade. Estas transmutações aposentam os fantasmas, lobisomens, vampiros, maldições, patologias e encantamentos tão freqüentes nas páginas fantásticas do século XIX. Elas são substituídas, nos séculos XX e XXI, por outras representações, ou até mesmo por uma realidade alterada - ela própria fantástica, como se observa. Essas representações atuais apresentam contornos de busca de si mesmo e de novos sentidos para a vida, demonstrando angústia da morte, compressão do tempo e transformação de espaços. Na obra de Lygia, por exemplo, aparecerão, entre outros, os seguintes elementos instauradores do fantástico: invasão de ratos, formigas montando um esqueleto, sonhos premonitórios. Diz-se que o fantástico, depois do conceito de inconsciente, se “psicologizou”.

1.2.1 Duplo: busca da unicidade perdida

Neste território em que a própria realidade é inquietante, o tema do duplo ganha relevância na literatura fantástica. Contudo, tal tema há muito está presente na literatura mundial, representando os eternos antagonismos humanos e as dicotomias da existência, exacerbadas no contexto contemporâneo.

A jornada do ser humano pela vida é pautada pela aguda consciência das angústias e principalmente da dicotomização – matéria e espírito - do homem contemporâneo, já que um dos maiores problemas do homem moderno é a fragmentação acentuada na entrada do terceiro milênio. E, por conseguinte, as dificuldades que se apresentam para realizar o potencial pleno de cada um.

O tema do duplo aparece desde remota época, distante no tempo e presente nas mais antigas narrativas e lendas. No relato bíblico da criação do mundo, é com uma divisão dual que Deus rompe com o Verbo, dando início à Criação: luz *versus* trevas.

Para designar o duplo, o termo consagrado pelo movimento do Romantismo Alemão, conforme Nicole Fernandez Bravo (1997), é o *Doppelgänger*, significando, literalmente, “aquele que caminha ao lado, o companheiro de estrada”, às vezes desejado, às vezes indesejado, de acordo com o sentido e a personificação expressas. A autora também explicita o caráter de ser idêntico e diferente – até mesmo o oposto – do original, o que representa um paradoxo: é ao mesmo tempo interior/exterior, aqui/lá, oposto/complemento. Isto provoca uma tensão dinâmica de um lado e de outro do desdobramento.

Em Platão, n’*O Banquete* (1995), tem-se o relato da origem do mito do duplo – o mito do andrógino. No início, o homem era uno e perfeito. Por transgressões e revolta contra os deuses, foi punido com a divisão em dois gêneros: masculino e feminino. A partir dessa experiência dolorosa de cisão e dualidade da condição humana (pois a ferida do andrógino jamais cicatrizará) manifesta-se a busca incessante desta metade perdida, visando recomposição e reunificação das metades separadas e da unicidade primordial.

O dualismo, como doutrina filosófica, postula a coexistência de dois princípios ou posições contrárias em luta constante entre si. A questão da dualidade coloca-se no campo filosófico como designadora de uma alteridade, remetendo à situação de “contraposição de duas tendências irreduzíveis entre si” (José Ferrater

Mora, 2000, p.773). Esta idéia vem desde os gregos, com a oposição aristotélica entre matéria e forma. Descartes também funda a idéia da existência de duas espécies de substâncias: corpórea e espiritual.

Sobre a origem do duplo, Bravo (1997) afirma que o referido mito conecta-se diretamente com a experiência da subjetividade. A mesma autora assinala que, até o século XVI, a noção de duplo significava a tendência ao idêntico, à unidade e ao homogêneo (semelhança física, o sósia, o gêmeo), embora nas tradições antigas representasse um evento nefasto, um sinal de morte. Historicamente, os duplos por multiplicação, de acordo com a mesma autora, são mais antigos, encontrados em todas as mitologias. O duplo como expressão da identidade/interioridade projetada exprime-se na literatura sob várias formas.

Somente após o século XVI, a noção do duplo sofre modificações e passa a representar a oposição dialética e o heterogêneo, “permitindo até mesmo um fracionamento infinito, já no século XX. Ser múltiplo e ninguém é próprio da condição humana”, observa Bravo (1997, p. 264), e a literatura é quem melhor traduz esta possibilidade. Referindo-se aos atributos contemporâneos do duplo, a autora ousa cunhar um termo novo, “telescopagem” (p. 284), para designar a fusão de épocas, lugares, momentos, identidades e personagens, mostrando como ela traz a emergência de um momento mítico, pleno de conseqüências para o herói. É mítico porque se refere a um tempo e a um lugar fora do real, um momento-síntese de uma experiência que anuncia um saber, uma transformação e porque resgata temas universais, recorrentes, que assumem função mediadora entre o mistério e o conhecido, através de conteúdo simbólico.

O igual/diferente, a que a noção de duplo remete, exprime-se com muita propriedade no constructo da identidade humana. O vocábulo identidade evoca tanto a qualidade do que é idêntico quanto a noção de um conjunto de caracteres que fazem reconhecer um indivíduo como diferente dos demais (Jacques, 1998). Identidade, etimologicamente do latim escolástico *identitate*, significa qualidade de idêntico e também remete a *idem* no latim, o mesmo. Assim, identidade é o reconhecimento de que o indivíduo é o próprio de que se trata, como simultaneamente é unir, confundir, assimilar a outros iguais. Não causa surpresa que, na literatura, questões relacionadas com a identidade sejam com freqüência

entendidas como manifestações do duplo. A autora alerta que, para a compreensão da identidade, é necessário assimilar dimensões contraditórias, pois avessas ao pensamento lógico-formal: individual/ social; estabilidade/ transformação; igualdade/diferença; unicidade/pluracidade; subjetividade/objetividade. A identidade não se apresenta como dada, nem é unívoca, antes se constitui em um processo de construção, cuja compreensão remete à superação das dicotomias supracitadas.

No contexto da literatura fantástica, a questão do duplo emerge como personificação destes antagonismos humanos, trazendo a dualidade como uma impressão de estranheza entre os limites do real e do supra-real, do natural e do sobrenatural, do racional e do irracional, da vida e da morte, explicitando as contradições do homem e da sociedade. O duplo pode ainda representar a loucura em oposição à sanidade, ou os dualismos entre sentimento e razão, consciência e inconsciência, imanência e transcendência, e muitos outros. Enquanto desdobramento psíquico, o duplo traz uma inquietação interna: um outro eu, que aparece em forma desdobrada em outro tempo ou espaço.

Jung (1995b) postula que a existência de um inconsciente implica praticamente na existência de dois sujeitos em cada pessoa. Ele denomina essa fragmentação de “maldição do homem moderno” (p. 23). A imagem do duplo, portanto, deriva-se desta duplicidade da natureza humana, deste sentir-se partido desejando a unicidade: esta voz interior que se escuta e a que se responde, este outro eu que espia e a quem se responde. O duplo constitui-se sempre em algo que provoca e incita, seja amigável ou oponente, parceiro ou contrário. Parte-se em seu encontro, embora possa ser a dor, a aniquilação ou até mesmo a morte. O desdobramento revela-se com certa tensão, para suportar o encontro com seu outro eu ou para desprender-se dele.

De acordo com Guiomar (1967), as religiões tradicionais concebem a alma como o duplo da pessoa, “com uma realidade, no mínimo, imaginariamente tangível” (p. 464). Para o mesmo autor, o duplo é um eu profundo, ao mesmo tempo que realiza um efeito comparável ao reflexo do espelho.

Em uma exaustiva análise da etimologia e derivações da aritmética do algarismo 2 (dois) e da palavra dois, em diversos idiomas e raízes, exposta no capítulo intitulado “A problemática do duplo” do livro *A figura do duplo*, Yves Pélicier

(1995) destaca a ambivalência do número dois, já apontada por Otto Rank em 1914. Ele assinala ainda que o segundo sempre vem depois (com uma conotação de inferioridade), mas que toda segunda coisa deriva de uma primeira e que a duplicidade autoriza a possibilidade de se ter duas características, das quais apenas uma é revelada.

As representações do duplo no imaginário podem ser muitas: a sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sócio, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara, o disfarce, entre outras. Constrói-se através de processos como cisão do eu, metamorfose e narcisismo, que aparecem nas diferentes representações.

Na Literatura Romântica, o tema do duplo torna-se quase uma obsessão, adquirindo uma dimensão trágica e fatal (Pélicier, 1995). O tema, à luz de uma perspectiva literária, ganha força redobrada no movimento romântico a partir do final do século XVIII, e surge reatualizado nos tempos modernos, ganhando novos contornos.

Para Otto Rank (1939), o tema foi introduzido no Romantismo Alemão por Jean-Paul Richter, por quem a faceta tenebrosa do duplo foi contemplada. O autor, em seu livro *O duplo* de 1914, estudou a ficção fantástica de E.T. Hoffmann, em cujas histórias avulta o tema do duplo sob os mais variados prismas: personalidades idênticas e semelhantes, confusão de identidades, telepatia entre elas, repetição de ocorrências iguais por gerações sucessivas, substituição do eu pelo estranho. Neste ensaio, Rank apresenta dados aprofundados sobre o tema, pesquisando concepções antigas e superstições sobre o mito, bem como aspectos atuais do duplo como representação do mal e da angústia da morte. Ele privilegia os aspectos psicológicos do tema, busca “assinalar a semelhança da formação mental desses autores” (p. 55), ou seja, estabelece relações entre a personalidade dos escritores de temas fantásticos (entre os quais Hoffmann, Poe, Richter, Stevenson, Dostoiévski, Chamisso, Maupassant) e o estudo do duplo, e em nota de rodapé sublinha que “hoje em dia talvez sob a influência do crescente interesse em estudos psicológicos, acha-se novamente em evidência a popularidade do tema sobre a dupla personalidade” (p. 27-28).

Em seu ensaio *O estranho*, de 1919, Sigmund Freud (1981) enfoca a compreensão da vivência do estranho como um íntimo familiar reprimido quando se liberta da repressão – *Unheimlich*: no idioma alemão, estranho e familiar a um só tempo. A própria palavra já contém a idéia de ambigüidade, ou seja, as impressões externas reanimam complexos infantis reprimidos ou convicções animistas já superadas, fazendo-as surgir de novo. Em suas palavras, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido e há muito familiar” (p.2484). O autor enfatiza que a ficção e a poesia dispõem de meios que não existem na vida real para provocar estranhos efeitos e criar novas possibilidades para o estranho. Neste mesmo ensaio, Freud cita o estudo de Rank sobre questões do estranho na literatura de Hoffmann. No romance moderno, a tendência do escritor seria dissociar seu eu em eus parciais por meio da auto-observação, personificando em vários heróis / personagens as contradições de sua vida anímica.

O escritor E. T. A. Hoffmann, julgado um dos mestres do estranho-sinistro da literatura, foi analisado por Rank e Freud em seus estudos no início do século XX. Muitos autores se referem a ele quando se trata do tema do fantástico, sendo o duplo considerado um mito hoffmanniano característico. Os eventos de seus escritos e o comportamento de suas personagens duplicam-se através de dramas trágicos, e também apresenta idéias obsessivas e recorrentes.

Juan Bargalló (1994) discute o tema da identidade ao propor seu trabalho sobre uma tipologia do duplo, apresentada mais adiante, o que reforça a relação do tema com as questões relacionadas à constituição do psiquismo humano. Esta relação é reforçada com base na posição de Jorge Luis Borges (1984a) que, no epílogo do *Livro de Areia*, recorda que a denominação utilizada na Inglaterra é *fetch* ou, de maneira mais livresca, *wraith of the living*, expressões mais adequadas para dar conta do significado do duplo enquanto estranho porém não estrangeiro. Suspeitava o autor que um de seus primeiros apelidos tenha sido o de alter-ego.

Esta noção do duplo como estranho e não estrangeiro é fortalecida, então, pelos estudos psicológicos fundamentados na análise destas perturbações históricas, paranóides e esquizofrênicas. Muitos estudiosos das áreas da psiquiatria e psicologia sentiram-se atraídos em analisar e devassar os mistérios desse limiar da confluência imaginação/realidade, instigados pelos fenômenos de

desdobramento psicopatológico da personalidade, incluindo Rank e Freud, já apresentados.

Com muita propriedade, Jacques Goimard e Roland Stragliati (1995) declaram que, em relação ao assunto dos duplos, “a literatura no fundo não fala do que dela mesma” (p. 35), sendo ela própria um duplo, uma enganadora imitação da realidade. Bravo (1997) corrobora esta afirmação dos autores, argumentando que a literatura se apresenta como duplo porque, nesta arte, a imaginação e a ficção adquirem um caráter de realidade. Os autores (p. 31-32) comparam os termos do duplo com os manuais de psiquiatria, mostrando que no primeiro estágio o duplo aparece em crises de estado não-consciente, assemelhando-se a estados histéricos. No segundo estágio, aparenta-se à paranóia, aparecendo no indivíduo que se abandona a relações passionais consigo próprio. O terceiro estágio, o da esquizofrenia, é quando o sujeito se encontra em estado de introversão e solidão (recusa comunicação), havendo também ausência de vida afetiva e sexual. Os autores concluem não ser fácil fazer uma síntese sobre o tema do duplo, já que todos estes aspectos ficam muito confusos, pois este pode ser examinado sob múltiplos prismas.

Quanto aos aspectos do duplo, eles assinalam que se constituem em dois: o narcisismo e a duplicação, que para eles são complementares, ambos da ordem do imaginário. (p. 28) O primeiro se origina na infância, na própria formação da personalidade, e que nada mais é do que uma estima voltada à própria imagem - portanto, um duplo do sujeito. A duplicação de uma personagem em duas quase idênticas se transforma numa espécie de objeto transicional, simbólico, que substitui a falta do real. A classificação destes autores parece reduzir um pouco a riqueza do tema, fazendo-o permanecer em uma esfera apenas psíquica e de patologia, embora seja uma referência para o tema da identidade.

A história dos duplos perdidos por divisão é mais rara e mais moderna, confirmando a relação com a esquizofrenia, a psicopatologia de acentuada cisão e a divisão do eu. Quanto a esta idéia, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994, p. 353) explicitam que o duplo representa uma polaridade simbólica, e este simbolismo é sempre ambivalente. As dicotomias céu/terra, bem/mal, razão/instinto, vida/morte, luz/sombra e outras constituem-se em aspectos distintos de um símbolo único.

Pode-se verificar o desdobramento através do conhecimento e da consciência de si, por um ângulo, e do eu desconhecido, tenebroso e inconsciente, por outro. O eu das profundezas pode aparecer como um arquétipo em textos sufi de homem/luz, ou como guia pessoal, anjo iniciador, gêmeo celeste, o que o cristianismo de certo modo traduz pelo anjo da guarda. Este duplo ativa, no plano místico, sua própria imagem, seu ícone pessoal (Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 353).

Dentre os pólos das dicotomias citadas, nesse trabalho é importante que se pense sobre a morte - uma das possíveis representações do duplo no momento em que se apresenta a questão da sobrevivência da alma após a morte, sendo tema recorrente na literatura. Por ser ainda um enigma, criam-se as mais variadas lendas, explicações, tabus e hipóteses à sua volta. O ser humano mostra dificuldade em enfrentar a morte, e personagens retratadas na literatura apresentam o mesmo comportamento. No entanto, persegue-se a morte em pequenos atos diários: nos cigarros, nas drogas, no álcool, no trânsito, no esporte, no trabalho, em hábitos aparentemente inocentes do cotidiano, com uma fantasia até mesmo de superá-la. Na assunção do risco, encontra-se seu próprio triunfo.

Pesquisador do assunto, Philippe Ariès (1977) afirma que as transformações da conduta do ser humano face à morte são lentas. Através de seus estudos históricos, o autor conclui que o medo da morte aparece entre o fim do século XVIII e o começo do XIX. Anteriormente, tratava-se de um processo natural. Ao final do século XVIII, acontecem grandes alterações nas relações entre o ser humano e a morte, tanto no nível do mundo do imaginário, quanto no mundo dos fatos: com a ameaça da morte aparente (estado semelhante à morte e à vida concomitantemente) vem o medo de ser enterrado vivo. Não era comum tais temores se concretizarem, mas aí residia uma angústia essencial.

O medo de ser enterrado vivo gerou inclusive muita literatura fantástica. Na Literatura Brasileira este tema não aparece de forma tão contundente. Ariès evidencia como as imagens da morte foram escasseando até praticamente desaparecerem no século XX. O silenciamento do tema tornou-o um dos tabus de nossa época. Na Literatura Brasileira ele não deixa de ser expresso. Por este silêncio, a morte ganha no século XX “uma força selvagem e incompreensível” (Ariès, 1977, p. 91). Seu mistério passa a ser experienciado de forma medrosa e

angustiante. O paradoxo é significar também passagem à vida espiritual, com a libertação das dores e sofrimentos da vida terrena.

Num enfoque mais atual, Edgar Morin (1988) em *O homem e a morte*, também enfatiza que as emoções e sentimentos evocados pela morte são bastante contraditórios, sendo sentida como “ganho (imortalidade) e perda (traumatismo)” (p.146). Na conceituação de duplo, o autor sublinha que este fenômeno tem origem no modo da reprodução: uma célula não se divide, antes se duplica, “constrói uma réplica semelhante a si mesma” (p.17), ou seja, fabrica um duplo. Morin introduz a analogia com o duplo na experiência do reflexo, sombra, como produto espontâneo da consciência de si mesmo. Assim, diz que a morte é um momento “de duplicação imaginária” (p. 17). Todas as associações do duplo – sombra, reflexo – evocam a morte, sublinha o autor.

A angústia da morte, na teoria crítica de Durand (1989), se inscreve no regime diurno do imaginário. É representada pelos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos, por sua vez ligados à animalidade, trevas e queda/abismo respectivamente. O simbolismo animal, por exemplo, tanto pode representar o terror frente à morte devoradora, quanto assumir representações benéficas no imaginário. Da mesma forma, as trevas maléficas são opostas à luz e pressagiam significações negativas. Os regimes do imaginário de Durand alternam as duas formas de enfrentar a morte: rejeitando-a (lutando contra ela ou fingindo aceitá-la) ou aceitando-a (quando vista como retorno às origens ou como possibilidade de renascimento/eterno retorno).

Ante a terrível contradição existencial de constituir-se em um ser simbólico e espiritual e, ao mesmo tempo, encontrar-se aprisionado em um corpo físico e finito, o ser humano busca a reconciliação desta situação ao longo da existência. Essa natureza paradoxal da condição humana associa-se, portanto, à realidade da morte: o maior mistério que acompanha a pessoa durante sua vida. Sendo o ser humano uma união de contrários – alma e corpo físico – há uma dimensão dualista de sua existência, que provoca angústia e a sensação de imensa fragilidade.

A consciência de que se sobressai no mundo como ser original mas ao mesmo tempo desaparecerá embaixo da terra, faz o ser humano experimentar a estranha idéia de o corpo “doer, sangrar, definhando e morrer”, conforme Ernest Becker

[198-, p. 45]. O autor defende a idéia de que as atitudes heróicas se valorizam justamente por simbolizar o enfrentamento da inevitabilidade da morte - essa situação de apodrecer e desaparecer para sempre, que repugna o ser humano. Toda a vida é perpassada por esta certeza inexorável: a morte física. No momento em que a mulher dá à luz, também gera a finitude daquele ser humano. Em cada crença, religião ou cultura, encontra-se uma diferente explicação para o significado da morte, presente no processo da vida. Suportar a idéia do inelutável aniquilamento físico transforma-se no conflito crucial de todos os tempos.

Na cultura ocidental, a morte continua desconhecida e negada. O ser humano ainda não possui uma compreensão ampla do que ela é. Por isso, o medo do sofrimento a distancia da realidade cotidiana. Em relação a esta idéia, Becker [198-] sublinha que “a repressão cuida do complexo símbolo da morte para a maior parte das pessoas” (p. 38). A percepção fatal de que tudo aquilo que é físico tem como destino a decadência e a morte, permite a certeza de que morrer e renascer é importante para saber apreender a realidade. Para Norbert Elias (2001), nas atuais sociedades avançadas, há uma tendência forte em evitar a idéia da morte “afastando-a de nós tanto quanto possível” (p. 7). Em seu ensaio, elaborado sob o ponto de vista de aspectos psicológicos e sociológicos sobre a morte, o autor demonstra que esta ganha desenhos diferentes ao longo da história e que o modo como se transita nessas esferas de mortos e moribundos relaciona-se com a época histórica e com a cultura. Valoriza a dimensão simbólica da morte e seu papel nos processos sociais. Sublinha que “a vida é mais longa, a morte é adiada” (p.15). Na atualidade, ele considera que se fala de modo constrangido sobre o assunto, destacando que nunca as pessoas morreram tão sós, nas rotinas pré-estruturadas dos hospitais. Em suas palavras, “nunca antes as pessoas morreram tão silenciosa e higienicamente como hoje nessas sociedades, e nunca em condições tão propícias à solidão” (p. 98).

Na literatura, a morte e o renascimento também se apresentam sob diversas formas simbólicas, além da morte física (material, corporal): a morte de uma identidade, de uma ideologia, de uma crença, de uma relação, de um lugar, de um sonho. Tanta coisa (de cada um) tem de morrer ao longo da vida, pois no trajeto humano, do nascimento à morte, os acontecimentos se sucedem num *continuum* de

ascensão e queda, desenvolvimento e estiolamento, crescimento e decomposição. A morte pode ser um novo início para um ser totalmente outro. Independente da crença ou cultura em questão, a representação da morte enfrenta um paradoxo: ao mesmo tempo em que é onipresente, é apartada do cotidiano.

Becker [198-, p. 12] evidencia que “o medo da morte torna-se parte tão relevante de nossa configuração psicológica” porque o homem ocidental acredita que ela seja um término absoluto, não aceitando que possa ser uma ascensão a uma forma superior de vida. O autor acrescenta que este medo se encontra constantemente presente em nossa mente, de forma reprimida (p. 38). Portanto, a natureza paradoxal bipartida do ser humano é importante no entendimento do tema do duplo na literatura, também esta entendida como um duplo do real.

Na visão de Bravo (1997), o duplo, ao ligar-se ao problema da morte, liga-se também ao desejo de sobreviver a ela. Este desejo de imortalidade, por sua vez, é gerado pelo amor a si mesmo e pela angústia da morte, ambos indissociáveis.

Ao se referir à morte, Jung toma como base a crença na vida, pois sua concepção de vida era de transcendência dos anos vividos. Ele vê o fim da vida como:

“um segundo nascimento [. . .] que, de fora, se parece com uma morte” , e que “a assim chamada vida” é apenas “um breve episódio entre dois grandes mistérios que, de fato, se resumem em apenas um” (Jung apud Jaffé et al., 1989, p. 14 - 15).

Jung ainda assinala que a vida parece ser apenas um jogo. Ela significaria um intervalo de uma longa história, existente antes do nascimento e que provavelmente continuaria após a morte, imprimindo um sentido de transcendência a esse estado. O mesmo autor (1991), em um texto escrito com certa poeticidade, assim caracteriza a hora da morte,

a aproximação lenta e irresistível do muro de trevas que finalmente tragarão tudo o que eu amo, desejo, possuo, espero e procuro; então toda a

nossa sabedoria de vida se esgueirará para um esconderijo impossível de descobrir, e o medo envolverá o insone como um cobertor sufocante (p. 358).

Nessas palavras, o autor traduz um sentimento de inexorabilidade e o medo que envolve a situação. E, da mesma forma que ele exalta a vitalidade que acompanha a vida, mostra que “na hora secreta do meio-dia da vida” (p. 359), também se gera a morte: “a segunda metade da vida não significa subida, expansão, crescimento, exuberância, mas morte, porque o seu alvo é o seu término”, destaca Jung (1991, p. 360), mostrando que ascensão e declínio compõem a mesma curva. Ele, fundamentado em estudo de grandes religiões do mundo, conclui que a própria vida é “uma preparação para o fim derradeiro que é a morte” (p.361).

Guiomar (1967) defende a idéia de que na morte se cria uma “visão ilusória de um outro eu” (p.407) distinto, um outro diferente que não é o eu atual. O autor acentua que somente a formação do duplo não se constitui numa prova suficiente de um clima de morte, mas posiciona o sujeito na situação de inquietude em relação ao seu destino: o sentimento da chegada da morte força o indivíduo a criar um duplo. Na instauração de uma atmosfera insólita é que ocorre a possibilidade de se projetar este novo ser. Nesta perspectiva de morte, sua função é ser infinito, numa carga significativa que requer sua permanência após a morte do original. No entanto, conforme Guiomar, a concretização deste duplo não traduz especificamente a aproximação da morte, como na tradição do romantismo alemão, e sim que há uma iminência pressentida. Para o autor, a presença do duplo precede outros eventos fronteiriços e cria um estado de coisas que orienta todos os acontecimentos limites. Ele destaca a idéia de que uma obra voltada para a morte se carrega, em um dado momento, de fenômenos e acontecimentos do limiar. Defende a idéia de que o papel do duplo tem lugar na ante-sala da morte. (p. 455).

O autor tece uma extensa análise dos aspectos distintos do duplo em suas manifestações na literatura e cita alguns aspectos de seus desdobramentos: “sósia, alma, sombra, imagem do espelho, seres antagonistas e recíprocos, personagens de substituição, de troca e de transferência [. . .]” e outros (p.409). Quanto aos

diferentes aspectos do duplo, ele assim os qualifica: aspectos primeiros, derivados e generalizados. Em relação aos aspectos primeiros, diz existirem três maneiras de ser do duplo: o duplo físico, o duplo psíquico e o duplo afetivo.

Quanto ao *duplo físico*, este “deve ser fisicamente sócia, condição necessária sem a qual sua qualidade de duplo se perde na alucinação anônima” (p.413), assinala o autor. Esse duplo é dotado de vida interior própria: comportamentos, intenções e vida psíquica estão na maior parte do tempo em contradição com o testemunho dissociado. Daí se projeta a imagem deste sócia, que é o duplo físico (p. 412). Estes duplos se encontram em oposição. As manifestações são patológicas, porque é a condição necessária para que esse duplo não se perca na alucinação anônima, daí a projeção da imagem do sócia, que é bem definido, não é anônimo. “Tais manifestações patológicas são espontâneas, desejadas ou utilizadas” (p. 413). Neste duplo, haveria uma “forte acuidade de desdobramento da personalidade recobrando todos os aspectos intermediários entre o diálogo interior consigo mesmo, e a alucinação pura”(p. 413). A aparição do duplo provoca em uma obra “uma densidade patológica e mortal” (p.414). A ruptura é fácil entre estes dois extremos.

Segundo Guiomar, o *duplo psíquico* se diferencia claramente do físico, e por este não ser alucinatório, não se constitui um sócia físico. O autor esclarece que

Ele permanece um duplo no seu desempenho, seu papel, na medida em que seu caráter, ao contrário, permanece análogo ao de uma personagem de referência. São freqüentemente múltiplos, vários seres duplicando a testemunha principal. Ele é ainda um duplo na medida em que tende em direção ao aspecto físico em certos momentos cruciais da obra (p. 415).

Uma outra qualidade destes duplos psíquicos é que, sem se constituírem em aparições patológicas e alucinatórias, eles aproximam-se do duplo físico, não como sócias, mas como formas de aparição. Esses duplos avançam segundo um processo alucinatório, por isso mostram parentesco com estes dois aspectos primeiros do duplo. Ambos, o físico e o psíquico, tendem para o patológico.

Às vezes, há personagens banais que ao se revelarem como duplos de um outro, chegam a se tornar antagonistas, havendo ao mesmo tempo paralelismo e contradição em relação a seu duplo que causam perturbações psíquicas. “Os duplos psíquicos avançam segundo um aspecto alucinatório: estabelecem assim o parentesco desses dois aspectos primeiros do duplo” (p. 420), menciona Guiomar.

Nos *duplos afetivos*, há uma sintonia, afinidades, ou seja, um sentimento caloroso, espontâneo e o reconhecimento de um equilíbrio profundo entre os dois seres. Aí está a grande diferença das outras duas categorias de duplo. O sujeito se reconhece (de passagem) num outro, sem antagonismos, nem interpretações alucinatórias. Percebemos nesta categoria que, no momento em que existe um confronto profundo com as questões da existência, o equilíbrio entre os duplos se quebra. A percepção da fragilidade entre o par permite a ruptura do vínculo afetivo, apontado por uma necessidade de estabelecer contato com este novo ser, a partir de um processo identificatório baseado na essência de si mesmo.

O papel do duplo torna-se fundamental quando ele estabelece relações do sujeito com sua existência. Mas é necessário que exista uma identificação entre o eu e o duplo, para a formação do equilíbrio, numa aceitação desse equilíbrio, em relação ao seu destino. A comunicação com o transcendente torna-se possível. O duplo possibilita a formação de um equilíbrio entre o sujeito, o presente e o além, na medida em que ocorre uma maior compreensão em relação aos mistérios da vida e da morte.

Quanto aos aspectos derivados, Guiomar (1967) cita um estudo de Julien Gracq sobre a imagem - o reflexo no espelho - que se torna um duplo físico potencial (p.434). Pelo olhar, acessamos o duplo com precisão: assim como “aquele que pensa é quem se olha, o outro se transforma no nosso duplo” (p.434), em consequência do poder secreto do espelho. Isso seria válido para o eco, o reflexo na água, a sombra, os reflexos sonoros. A projeção desta imagem torna-se um ser individual. Esses são aspectos derivados do duplo físico. Podemos reconhecer os aspectos derivados do duplo psíquico, “na impressão do *déjà vu*, do já vivido nas falsas lembranças, nas reminiscências psíquicas ilusórias... nos sonhos e nos sonhos acordados...”(p.435).

O autor ressalta, usando ainda palavras de Julien Gracq, que o potencial de acessar um objeto em duplo, ou seja, transformá-lo em objetos familiares, nos aspectos generalizados, pode possuir “maior força de convicção do que uma presença humana” (p.439). Os objetos familiares dotam de potência quem os possui. Os objetos se tornam espelho, transformam-se num duplo deste eu. Este duplo-objeto, este duplo generalizado é, em verdade, também um duplo afetivo nascido da instauração de correspondências entre o ser e seu espaço íntimo. O autor propõe o estudo de alguns exemplos destes duplos provindos da generalização: o animal, a árvore, a casa, as chamas, as luzes, e os objetos inanimados.

A primazia do duplo enquanto acontecimento do limiar se estabelece através de razões principais: seu papel preponderante na instauração da idéia de morte e seu papel de instaurador dos outros eventos do limiar. Ele precede os outros (p. 455).

O estado de coisas instaurado pelo duplo orienta todos os outros acontecimentos do umbral que surgem sob dois aspectos diferentes:

a oposição irreduzível ao mundo provoca fenômenos ao mesmo tempo na testemunha que transpõe o limiar e no universo em evolução ao redor dele; e sua intimidade profunda, sua identificação com este mundo fazem com que estes fenômenos sejam iguais e recíprocos (Guiomar, 1967, p. 455).

O autor ainda apresenta o tema do duplo enquanto presença em textos de escritores, no subtítulo chamado “A essência do duplo”, bem como alude às questões do duplo no limiar do além. Dos autores consultados, Guiomar parece ser um dos que mais aprofunda a reflexão sobre o tema, estabelecendo uma tipologia em três níveis diferenciados que vai do físico ao afetivo, passando pelo psíquico. Suas conclusões sobre os eventos de limiar que prenunciam o surgimento do duplo evidenciam a possibilidade de aplicação de suas idéias na análise de obras literárias

que enfocam esse tema. Nota-se em seu texto uma marcante influência dos estudos de Rank, bastante referido pelo autor.

No livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, Clément Rosset (1988) imprime outro caráter ao estudo do tema. Ele propõe que o duplo “está presente no espaço de toda e qualquer ilusão” (p.19), portanto em um espaço cultural infinitamente mais vasto do que nos fenômenos de desdobramento de personalidade, esquizofrenias e paranóias, ou na literatura romântica. O autor chama este espaço de ilusão oracular, duplicação do acontecimento ou a ilusão metafísica/idealista, ou seja, o espaço da duplicação do real em outro mundo. Ao contrário de Rank (1939), que interpreta o significado do duplo como o da morte da personalidade, para Rosset ele constitui-se na ilusão, na percepção inútil de uma realidade e no negar-se a ter atitudes decorrentes deste real. Para o autor, contudo, não se escapa do real, porque toda a realidade é de estrutura oracular, significando a eliminação da possibilidade de qualquer duplicação.

Há uma ligação entre a estrutura oracular (previsão, sentimento do inevitável) e o tema do duplo. O desdobramento da personalidade é a negação da vida, e a ameaça passa a ser a angústia da não-realidade, da não-existência, maior mesmo do que a própria morte. A descoberta do que se esperava – “ah, era bem isso” – implica, a um só tempo, um reconhecimento e um desmentido, pois reconhecimento e desmentido são inseparáveis um do outro e significam, no fundo, a mesma coisa: “um olhar sobre a ‘estrutura’ do *único*” (Rosset, 1988, p. 33-34). “Não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro” (p.64), numa temática constante nas obras de Poe e Borges, entre outros.

A estrutura fundamental do duplo revela-se quando se reconhece, em um evento real, um acontecimento diferente, que paradoxalmente é o mesmo. O autor mostra que essa é a natureza paradoxal frente às previsões e realizações dos oráculos. O outro acontecimento é, a um só tempo, o mesmo e um outro: eis a definição do duplo para Rosset (1988, p. 33). A condição vital da renúncia do duplo efetua-se, portanto, na assunção do eu pelo eu. Nos desdobramentos de personalidade, acontece uma ausência de reflexo: “o duplo falta para aquele que o duplo persegue” (p. 66). Rosset lembra que, nos textos que colocam em cena o duplo, aparece o angustiado romântico como quem essencialmente duvida de si

mesmo, necessitando com premência algo tangível e visível, alguém que lhe testemunhe exteriormente, com o objetivo de reconciliá-lo consigo mesmo: “Sozinho não é nada, se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir” (p.78).

Embora as idéias deste autor sejam perfeitamente aplicáveis à literatura sobre duplos, nota-se um risco de que as histórias possam sofrer um esvaziamento. Se considerarmos que se trata somente de uma ilusão, um constituindo-se no outro, não há duplicidade. Já se havia referido a opinião semelhante de Luís Costa Lima (1982), de que, se o fantástico não retorna ao real, corre o risco de ser jogado fora como uma casca de fruta, ou seja, é apenas uma ilusão.

Um outro recorte de análise do tema do duplo que vem merecendo interesse dos autores é o de sua formação. Lubomir Dolezel (1985) e Juan Bargalló (1994) admitem a construção do duplo por fusão de dois indivíduos originalmente separados, por cisão de um indivíduo originalmente uno (simples) ou por metamorfose. Nas palavras de Bargalló: o duplo por cisão (corte), por fusão (identificação desejada) e por metamorfose (possibilidade de diferentes formas aparentes). Questiona ainda a vinculação entre o disfarce e o duplo, e “a de ambos com o engano e o descobrimento da verdade” (p. 24). Na cisão, o corte mostra que o eu está em outro lugar e passa a ter uma vida autônoma; na fusão ocorre o reconhecimento de uma unidade - um é o outro: na metamorfose, há uma transformação relevante, reversível ou não. O autor denomina “desdobramento”, quando “duas encarnações alternativas de um só e mesmo indivíduo coexistem em um só e mesmo mundo de ficção” (p. 15) e cita Dolezel, dizendo que este autor denomina de “duplo” o que ele chama de “desdobramento”. Dolezel (1985) refere que não é por acaso que as histórias de duplo terminam quase sempre em homicídio - que talvez signifique um suicídio. O autor também chama a atenção para a relatividade do tempo e do espaço na constituição do duplo. Ao mesmo tempo que os duplos podem se excluir mutuamente, como ocorre em Dr. Jekyll e Dr. Hide, de Stevenson, eles podem coexistir, como ocorre em “O sócia” de Dostoievski ou em “O outro” de Borges. Este reconhecimento de um dualismo interno (um desdobramento) é um processo muito mais rico e complexo do que os termos podem expressar. O idêntico é o um, o uno e, ao mesmo tempo, o múltiplo. Quem se desdobra é idêntico e diferente ao mesmo tempo.

Considera-se esta tipologia dos autores muito pertinente, pois parece dar conta de diversas situações retratadas nas matérias ficcionais. Tal classificação permite que se diferenciem, na origem ou nascimento dos duplos, portanto, os diferentes tipos de sua construção, em outras palavras, quando se fundem, se separados, quando se dividem, se unos ou quando se metamorfoseiam. Esta simultaneidade da semelhança e da diferença contida em suas classificações, além de tudo, apresenta-se em coerência com as idéias sobre a construção de identidade aqui apresentadas.

No ensaio “*La problématique du double*”, Pélicier (1995) classifica seis tipos de duplo, em relação ao aspecto filiação, isto é, à criação do duplo: 1) o duplo natural, a partir do fenômeno do gêmeo homozigoto, origem de fatos lendários em diversas culturas; 2) o duplo como fenômeno físico, a saber: experiências de ótica, a sombra, o espelho, e experiências de som, o eco; 3) o duplo fabricado através de um simulacro – o retrato, a fotografia, a silhueta, o manequim, a máscara; 4) o duplo como criatura, ou seja, fabricado de um ser, como por exemplo, a criação de Adão, de argila, um duplo à imagem e semelhança de Deus ou a horrível personagem Frankenstein, de Mary Shelley, que se torna um ser autônomo; 5) o duplo como resultado de transgressão, fato bastante complexo, em que o duplo transforma o original, investindo nele através de migração de alma e de pensamento, ou ainda transferência, substituição, empréstimo, permuta; 6) o duplo enquanto resultado de transformação, em que o original sofre uma transformação profunda, metamorfoseando-se em um ser totalmente diferente, assim como Dr. Jekyll e Dr. Hide, de Stevenson e *A metamorfose* de Kafka. Aqui o autor inclui todas as transformações advindas da morte, como os fantasmas, que têm com os vivos uma relação de ambigüidade.

Sobre a relação entre os duplos, Pélicier (1995) afirma que raramente seus vínculos são confortáveis ou amigáveis. Geralmente há uma sensação de hostilidade e de perseguição. Quanto à comunicação, pode ser simbiótica, quando a vida de um depende da do outro; simpática, quando sentimentos de um têm uma ressonância no outro, mas não tem forçosamente uma correspondência no outro, e *syngnosique**, quando os conhecimentos de um estão presentes na consciência do outro, mas disto ele pode fazer um uso diferente. Em referência à experiência vivida,

Pélicier evoca a oposição entre sentimento fraco ou forte de pertencimento e sentimento de presença. Referente à duração, o autor relata que o fenômeno do duplo, se algumas vezes é breve e intermitente, em outras pode ser permanente e obsedante. São verdadeiros casos de obsessão e idéia fixa.

Anne Richter (1995) assinala que a dualidade existe mas não se explica. É uma questão intimista, portanto subjetiva, não dizível, constituindo-se na pedra de tropeço por onde a arte cria. A autora acentua a inquietude e a nostalgia de algo que não existiu, a nostalgia da unidade e do absoluto que marca o estilo romântico fantástico. Ela declara que a literatura fantástica é marcada por esta nostalgia, que não é mais do que uma espera frustrada. Completa dizendo que, no tema do duplo, o eu não encontra a si, mas o outro, denominando-o um “estranho íntimo e desnorteante” (p.9). A criação se esforçaria por responder a este dilema inicial entre o eu e o outro, e daí persiste pelo resto da vida esta busca de unidade. A dualidade é apresentada de uma forma bastante explícita pela literatura fantástica, que a manifesta através de motivos*: espelho, milagre, miragem, animal e sombra. A autora apresenta suas idéias sobre o tema, através de comentários sobre a obra de autores considerados geniais que escreveram sobre o duplo, como Chamisso, Hoffmann, Andersen, Maupassant, Poe. Seu ensaio privilegia os autores literários. Richter (1995) reconhece o duplo como um mito plural, podendo sofrer transformações incontáveis. Eles existem os dois no mesmo espaço e no mesmo tempo ou eles são ao mesmo tempo verdadeiros e falsos, e aí está o novo, para a autora, nas histórias de duplos modernos. Concorda-se com a autora quando esta sublinha que as histórias de duplos mostram uma face invariavelmente de impasse, crítica – não a deciframos, não temos compreensão plena, nem mesmo tangenciamos a intenção do autor. Ao final de seu ensaio, usa o vocábulo mistério para designar o que chama de “nosso anfitrião involuntário” (p. 23), termo utilizado também por Lygia Fagundes Telles ao referir-se a seus contos (além de ser título de seu livro) e ao que está implícito em sua literatura, sendo às vezes difícil de decifrar.

Mello (2000b), em ensaio sobre o tema do duplo, destaca que, nas narrativas contemporâneas, o fenômeno do duplo ocorre como “representação de uma cisão interna” (p.121). Refletindo sobre a dificuldade em se captar sua

* vocábulo em francês sem tradução: *syn* = elemento que significa “junto” e indica idéia de reunião, de comunidade, num espaço ou num tempo e *gnose* = conhecimento. Talvez se possa traduzir por *singnósica*.

significação, ela reconhece que este “nos toca com tanta força” (p.123), justamente por transitar através da “problemática da identidade pessoal” (p.122) e reunir as relações com “nosso Eu profundo, nossa obscuridade e nossos medos “ (p.123). Reproduz-se aqui a frase com que a autora encerra o referido ensaio, pois sintetiza seu pensamento a respeito do tema com muita propriedade: “é na alteridade, revelada em diferentes situações, que o Eu descobre faces inusitadas de si mesmo” (p.123).

A literatura latino-americana (da qual Borges e Cortázar são figuras representativas) abre um significativo espaço para a exploração do duplo ao priorizar o emprego da imaginação na construção literária. Davi Arriguci Jr. (1995), no livro *O escorpião encalacrado*, comenta a renovação da técnica narrativa dessa literatura, sua intensa poetização do discurso e sua abertura à imaginação, ao desintegrar o tempo cronológico, fundar novas organizações espaciais e introduzir a exploração do tempo psicológico. Trata-se de uma verdadeira revolução técnico-expressiva, remetendo a uma nova visão de homem e de mundo, com uma outra estratégia para a abordagem da realidade.

A fragmentação da personagem (o duplo) é o tema por excelência deste novo mundo da literatura latino-americana e brasileira, tendo como cenário um mundo esfacelado e caótico, que não se reduz às categorias da explicação racional. O autor mostra ainda que a interiorização introduz uma poderosa carga de ambigüidade, pois convivem elementos imaginários e dados documentais em fronteiras imprecisas do dualismo sujeito-objeto e sujeito-sujeito: o duplo.

O duplo – essa rachadura, essa fenda, essa zona intersticial – é recorrente em ambas as literaturas (latina e brasileira), em Jorge Luis Borges e Julio Cortázar de modo magistral, e em Guimarães Rosa, José J. Veiga e Murilo Rubião no Brasil, entre outros. O duplo, este tipo de captação do real, realiza-se com um fator de estranhamento: uma aliança entre jogo, poesia, tragicidade e duplicidade em si mesmos. Aqui se situa parte da obra de Lygia Fagundes Telles, quando esta tem a expressão do tema do duplo em sua produção como contista do fantástico.

Consoante Bravo (1997, p. 282), “a literatura tem vocação de pôr em cena o duplo”, invalidando o princípio de identidade quando aparece o duplo, pois como

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

todo escritor sabe, o que é uno é também múltiplo. Assim como Goimard, a autora considera a própria literatura como um duplo, a ficção adquirindo um caráter de realidade. Entretanto, o imaginário prevalece sobre esta, pois o duplo torna-se possibilidade de ultrapassagem de tempos e espaços, ao menos como os conhecemos em nossa experiência cotidiana, diante da cronologia. Essa idéia remete à peça “O marinheiro” de Fernando Pessoa (1972), em que no sonho de uma das irmãs personagens, em uma ilha, um marinheiro sozinho e náufrago imagina uma outra vida, uma outra pátria, construindo um sonho tão detalhado e completo, que um dia, querendo recordar sua verdadeira vida, não o pôde mais. Ele não consegue voltar à realidade, e a própria personagem que o sonhara fica em dúvida quanto às fronteiras da ficção e da realidade. Através da poética do duplo, Bravo evoca a metáfora da espiral mais do que a figura do círculo ou da alteridade buscada através da ambivalência. Ela é a imagem mais adequada por ser “símbolo da morte-renascimento” (p.287). O duplo sempre renasce das cinzas, representando tudo o que é o contrário da limitação do eu. A criação humana defronta-se com essa primeira polaridade entre o eu e o outro (alteridade).

Utilizando a frase de Julio Cortázar: “daquilo que éramos antes de ser o que não sabemos se somos”, Bravo (1997, p. 284) mostra que o sonho e a poesia nos podem ajudar nesta crise de identidade em que vive o mundo. A concepção de duplo dos diferentes autores é de que se trata de uma experiência da subjetividade. Como conceito ligado a uma heterogeneidade intrínseca ao ser humano, ela suscita um sentimento de inexplicabilidade, inquietação e sobressalto em relação a esta idéia de igualdade e diferença ao mesmo tempo, a esta imbricação de unidade e diversidade.

Não importa o prisma em que se mire o tema do duplo, ou as tipologias de quaisquer dos autores que a ele se dedicaram, este tema se mostra ligado primordialmente à dicotomia – corpo/alma – própria da condição humana. Será sempre um tema de referência à questão da identidade humana e ao motivo da finitude, seja qual for o enfoque trabalhado: multiplicação, divisão, físico ou psíquico, transformação, chegada da morte, personalidades ocultas ou outra circunstância.

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

Retomando a epígrafe escolhida para o capítulo, em que Rimbaud diz que “eu é um outro”, tem-se um conceito desafiador para as análises simbólicas apresentadas no terceiro capítulo deste trabalho. Morin (1988) corrobora esta afirmação de Rimbaud, comentando que o duplo é um *ego alter*, a própria realidade do eu a um só tempo exterior e íntimo, ou seja, justo o eu que é o outro de Rimbaud. Ele assinala que inicialmente o espírito humano entra em contato com sua intimidade apenas como exterior a si, projetando-a como outro. A frase de Clarice Lispector, também epígrafe, remete igualmente à questão da alteridade.

Até aqui percorreu-se uma proposta cuja meta foi investigar os dados que pudessem articular e fornecer embasamento à análise dos contos do capítulo três. O *corpus* será analisado sob a perspectiva da teoria da crítica do imaginário, dos conceitos sobre o fantástico e do tema do duplo, após o capítulo em que a obra e a fortuna crítica da escritora serão revisitadas.

2 LYGIA FAGUNDES TELLES: TRAJETO E PALAVRA

Testemunhar o seu tempo e da sua
sociedade – é a função do escritor
Lygia Fagundes Telles.

Às vezes as histórias estão verdes e aí é
preciso guardá-las na gaveta, como fruta.
Lygia Fagundes Telles.

Dedicar um capítulo deste estudo para avaliar a presença de Lygia Fagundes Telles no contexto brasileiro representa percorrer e reconhecer seu trajeto como figura significativa da Literatura Brasileira e recuperar trabalhos e pesquisas já realizados, consultando a fortuna crítica da escritora, a fim de ressaltar a posição que ocupa na visão e recepção do meio literário. Esse percurso revelou uma fecunda trajetória literária e uma figura ímpar na história daquela Literatura.

2.1 Caminho percorrido: biografia e obras

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

Lygia Fagundes Telles nasce na cidade de São Paulo, a 19 de abril de 1923, filha de Durval Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura. É a quarta filha do casal. O pai cumpre as funções de delegado e promotor público e, por causa desta situação de trabalho, ela mora em diversas cidades do interior de São Paulo. Forma-se em Direito e Educação Física na Universidade de São Paulo. Casa-se com Goffredo S. Telles, pai de seu único filho, Goffredo Neto, nascido em 1952. Em 1961 começa a trabalhar no Instituto de Previdência do Estado de São Paulo como procuradora, aposentando-se em 1991.

É eleita para a Academia Paulista de Letras em 1982. Em 1987 assume, na Academia Brasileira de Letras na cadeira número 16, a vaga de Pedro Calmon, cujo patrono é Gregório de Mattos. Compara o discurso redigido para a posse na academia a uma verdadeira pedra no caminho: “me deu um trabalho monstruoso”. Para ela, a Academia significa “colheita agradável dos frutos” de seu trabalho. Sobre o patrono da cadeira 16 fala: “é aquele doidão, aquela maravilha do século XVII, o boca do inferno, a lira demolidora que era o Gregório de Mattos”. Explica o contraste entre ele e Pedro Calmon, a quem sucede, precisando-se “somar, juntar pontas e dar um nó” (Telles, 1987, p.3). Dirceu Alves Jr. (1996), por ocasião da posse de Nélida Piñon na presidência da Academia Brasileira de Letras, cita Lygia em breve artigo sobre a conquista de espaço nessa entidade pelas mulheres, referindo que a presença de Lygia (e de seu universo introspectivo) trouxe serenidade e elegância àquela casa. Esses dados são importantes na medida em que demarcam o trajeto sócio-histórico da escritora. Os escritores radicalizam a ruptura, ultrapassando esferas regionais, e enfatizam o papel da imaginação e da linguagem na construção literária. A partir da década de 50, aumenta o número de ficcionistas representativos da literatura intimista e fantástica, com temas ligados ao insólito e ao estranho, seguindo uma vertente iniciada na Europa do século XIX, com continuidade na América Latina (e no Brasil) através do realismo maravilhoso. O fantástico toma novas formas no século XX: a habilidade técnica e a autocrítica se agudizam e os interesses se fixam no movimento psicológico interior. Constata-se uma maior abertura à imaginação e uma poetização do discurso narrativo.

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

É bem antes da década de 50 que Lygia dá início à sua carreira literária. Em 1938, com apenas 15 anos, lança o livro de contos *Porão e sobrado*, em uma edição paga pelo pai. Mais tarde, chamá-los-ia de “ginasianos”. No volume, está incluído seu primeiro conto “Vidoca”, premiado pela revista *A cigarra*. Também nesta época, colabora em suplementos culturais, contribuindo com pequenos contos.

Praia viva é considerado seu verdadeiro livro de estréia, em 1944. Através dessa publicação, Lygia mostra sua marca introspectiva. O volume contém dez contos, e ela o dedica a Cecília Meireles e Monteiro Lobato. A escritora comenta a opinião de um cronista que se assinava M.G., guardada em antigas pastas suas sobre o livro. Ele dizia que as páginas, apesar de bem escritas, ficariam melhor se fossem de autoria masculina. “Escrever um texto que merecia vir da pena de um homem, era o máximo para a garota de boina de 1944”, comenta a escritora (Telles, 1980, p. 73). Nestes contos, surgem algumas temáticas recorrentes de cunho social e psicológico: exclusão, rejeição, diferenças sociais, ciúmes e desencontros. Nota-se maior uso de adjetivos, tendência que será revertida em suas obras posteriores, pois seu estilo tornar-se-á mais enxuto. O conto “Além da estrada larga” narra a história de um menino aleijado que, movido pelo ódio e ciúmes, assassina seu irmão recém-nascido. Já “Delírio” é um monólogo de uma jovem agonizante, cheia de culpas e promessas não vividas.

Em 1949 publica sua terceira obra, com doze contos, *O cacto vermelho*. O último conto, que empresta título ao volume, quase uma novela pela extensão, é subdividido em quinze pequenas partes ou capítulos. Acredita-se que contenha o embrião de seus futuros romances, pois constituiu-se em um monólogo interior e traz as marcas estilísticas da força intimista da escritora. Cabe salientar ainda que o conto “A confissão de Leontina”, que aparecerá em futuros livros como *Histórias escolhidas* e *A estrutura da bolha de sabão*, é um monólogo de uma mulher assassina, através do qual se tem a análise de todo o entorno social, psicológico e cultural, mostrando tanto o cenário externo quanto a interioridade da personagem. Este volume recebeu o prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras. É também seu primeiro livro com o sobrenome do marido – Telles - nome que lhe acompanha em toda sua carreira.

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

Ciranda de Pedra, publicado em 1954, ocupa um lugar especial por ser seu primeiro romance. A história trata do encontro de uma menina com o mundo adulto que penetra verticalmente em sua infância. Relata o crescimento da personagem, juventude e maturidade, em meio à análise de uma realidade familiar e social conflituada. O livro se articula em torno da personagem principal – Virgínia – que mora com a mãe, perturbada mentalmente, e o companheiro dessa. Muda-se para a casa de seu pai e de suas duas irmãs e enfrenta uma intrincada rede familiar, um internato, um novo mundo em que amadurece em meio a crises, sofrendo desilusões. O final fica em aberto: Virgínia decide viajar sozinha, “uma viagem de vida” (Telles, 1996, p. 202), mesmo quando finalmente parece ter conquistado o homem de seus sonhos. Nesse texto, já começam a se configurar os finais ambíguos da autora.

Na apresentação, Antônio Cândido considera-o marco de sua maturidade intelectual e, na apresentação da 28ª edição, ainda observa que ela obtém “a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização”. José Paulo Paes escreveu sobre o romance o artigo intitulado “A vitória de cinderela” no jornal *O Tempo*, em 1955. A aceitação do livro pelo público foi tanta, que deu origem a sucessivas edições. É um de seus livros mais requisitados para estudos e análises acadêmicas. Afrânio Coutinho (1971) entende que *Ciranda de Pedra* apresenta uma influência estrangeira marcante, entretanto agrada, acrescentando que as demais obras da autora mostram novas pesquisas de linguagem.

Em 1958, é lançado *Histórias de desencontro*, contendo quatorze contos, dentre os quais “O encontro”, o conto mais antigo que integra o *corpus* deste trabalho. Esse livro lhe confere o prêmio do Instituto Nacional do Livro. Fábio Lucas (1963), ao analisar a obra, observa que a autora utiliza os conceitos de memória e imaginação. Salieta que a escritora faz uso intenso dos comparativos, desenvolvendo um paralelo com *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Encerra dizendo que alguns contos “destoam do conjunto”, mas de qualquer forma assinala o estilo “ágil, vívido, e a desenvoltura com que a autora domina a prosa” (p.152).

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

Em 1963 é a vez de *Verão no aquário*, romance cuja narração se debruça sobre a relação ambígua entre uma jovem – Raíza - e sua mãe escritora – Patrícia - mergulhando em sua busca angustiada de afetividade. Embora não tão bem sucedido junto ao público (conforme a própria escritora na entrevista de Porto Alegre em 1999), este romance perscruta o mundo interior das duas personagens, seres distantes com sede de reaproximação. O suicídio de André, amigo de ambas, resgata o relacionamento destas personagens e as reúne novamente. Na apresentação da 10ª edição, estão presentes quatro apreciações: Otávio de Faria diz que é um texto de rara emoção e vivência; Adolfo Casais Monteiro acentua a beleza da prosa e a tessitura da narração; Sérgio Milliet enfatiza que, apesar do conflito mãe e filha não ser novo, a escritora o trata de um modo notável, com grande segurança na composição do tema; Óscar Lopes escreve que o tema obsessivo de Lygia é o desencontro humano, opinião compartilhada por José Paulo Paes (1998) em seu ensaio “Ao encontro dos desencontros”, abordado mais adiante. O crítico enfoca seu texto na mudança de sentido dos objetos na literatura lygiana, dizendo que esta tem o dom de fazer falarem as coisas, e que os objetos são coisas, sinais, como uma atitude, uma fala.

Paulo Rónai, no prefácio de *Histórias escolhidas*, em 1964, salienta a mestria da escritora em tecer conflitos que chegam ao leitor através de reticências, mais sugeridos que enunciados. Assinala ainda sua sutileza nas anotações psicológicas, o encanto das atmosferas e a magia do estilo, bem como o desnudamento do psicológico. A respeito das quatorze histórias desse livro, o mesmo autor expressa que a escritora é

cada vez mais atraída pelo essencial, abre mão do acessório e metódico, para só perscrutar o íntimo de suas criaturas, às voltas com conflitos insolúveis, ilhadas em seu sofrimento, empurradas para o declive da loucura, ou ruídas pela morte que nelas se instalou (Rónai, 1964, p.10).

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

Ele encerra dizendo que da literatura de Lygia emana um halo difícil de definir, misto de mistério e serenidade, de equilíbrio e sortilégio. O livro é uma seleção de seis contos que fazem parte de *O cacto vermelho* de 1949, oito histórias publicadas em *Histórias do desencontro* de 1958, acrescido de “As cerejas” e “O noivo”, de 1960. São narrativas insólitas, alguns já com a marca inconfundível do fantástico – seis deles estarão no volume *Mistérios* dezessete anos depois. Desnadam os conflitos da alma humana, onde o vaivém dos meandros da mente, sonhos e pesadelos assombram sem perder a verossimilhança. Ainda em 1964, a autora participa da coletânea *Os sete pecados capitais*, organizada por Ênio Silveira, escrevendo sobre a preguiça na novela *Gaby*, que mais tarde passou a fazer parte do volume de contos *A estrutura da bolha de sabão*.

Em 1965, publica também *O jardim selvagem*. Trata-se de um livro constituído de doze contos que lhe propicia o Prêmio Jabuti e inspira um roteiro adaptado para um caso especial da televisão, em 1978. Em 1967, em parceria com o segundo marido, escreve o roteiro “Capitu” para o cinema, adaptado de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que é publicado somente em 1993.

Em 1970, é editado o livro de contos *Antes do baile verde*, que recebe em Cannes o Grande Prêmio Internacional feminino para estrangeiros em língua francesa. Na apresentação do livro, através de um texto denominado “Mistério e Magia”, assim se expressa Lucas (1970):

a criação de mitos em Lygia Fagundes Telles corresponde, mais do que no comum dos ficcionistas brasileiros, a uma necessidade vital, uma saída para sua afirmação como escritora (orelha do livro).

O autor introduz a apresentação do livro discorrendo sobre aquele momento da vida do planeta e os conflitos interiores das pessoas. Cita as dimensões de mistério existentes nos contos da escritora. Quanto à abordagem do fantástico e do maravilhoso na obra de Lygia, o ensaísta os caracteriza como uma “natural tendência do espírito”. Lucas apóia-se na temática de alguns contos, citando a

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

traição, o desajuste, a morte, a baixeza, as polaridades prazer/compromisso, liberdade/interdição como modelos de conflitos presentes nos textos.

Esta coletânea traz o encantamento de contos da vertente do fantástico e apresenta a escritora inclinando-se sobre variáveis como o sofrimento humano, o desencontro e o seu trânsito por polaridades que marcam desde sempre suas obras, no contraste real/fantasia, sonho/cotidiano e humano/sobrenatural. Ela foi classificada por Nelly Novaes Coelho, no ensaio “O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles” (1971, p.147), como representante de uma “esplêndida maturidade intelectual e vivencial” da escritora. Coelho observa que Lygia mostra dois impulsos básicos nestes novos contos: maior condensação dramática e busca de uma sintonia com o momento presente.

No romance *As meninas*, de 1973, Lygia recorta um momento histórico da vida brasileira, traçando-o através do cotidiano de três estudantes moradoras de um internato: Lorena, frágil-forte, apaixonada por um homem casado, Ana Clara, envolvida com drogas no mundo *fashion* e Lia – apelido Lião – envolvida na luta armada de cunho político. As transformações do mundo brasileiro do início da década de 70 estão retratadas com crueza e sensibilidade: as perdas, as amarguras, os sofrimentos, as realizações e as conquistas das jovens, envolvendo o leitor nessa odisséia urbana. O romance recebe todos os prêmios importantes da literatura no país neste ano: Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro e Ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte. Lucas e outros perceberam a importância deste romance no contexto político-cultural da época, mundo recuperado também em alguns contos. A própria Lygia reconhece-o como engajado na temática política daquele período, em entrevista concedida para os *Cadernos de Literatura Brasileira* em 1998.

Hélio Pólvora (1977) considera este romance como um divisor de águas e enfatiza que este novo volume instaura uma etapa “mais forte e áspera” (p. 118). Alfredo Bosi (1982, p. 475) vê o romance como “o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas”. Sergius Gonzaga (1995, p.263) o situa como “espelho da crise social, política e cultural do país na década de 70”. É consenso que neste

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

romance aprimora-se a narrativa, que ganha a força da subjetividade, enquanto a escritora enfatiza a construção da interioridade das personagens. Predomina a temática sócio-política, externa a estes mesmos personagens.

Lançado em 1977, o conjunto de contos *Seminário dos ratos* é elogiado por Hélio Pólvora. Ele ressalta que a escritora começa a projetar dimensões supra-reais, considerando a obra como uma reunião de contos “fantásticos ou quase” (Pólvora, 1977, p. 118). Este livro recebe o prêmio da categoria do Pen Club do Brasil. É constituído por quatorze contos, alguns dos quais são publicados mais tarde em *Mistérios*. É uma das obras mais importantes da escritora, com alguns novos e outros anteriormente publicados. O conjunto é harmonioso, continua o aprofundamento da vertente intimista e, em alguns deles, sobressaem-se aspectos de crítica social, como o conto título, de um fantástico alegórico de fecundo resultado.

Antônio Hohlfeldt (1978a, p. 8-9), em parecer detalhado, comenta conto por conto, acentuando o caráter de “maior compreensão social das personagens” que em suas obras anteriores, sem que abandone a vertente psicológica. Hohlfeldt se refere à “aparência fantástica” de alguns contos, declarando que os animais – ratos, formigas – “deflagram a subversão da falsa ordem”. Segundo ele, a escritora demonstra a “organização massiva e marginalizadora, frustrante e destruidora que caracteriza o universo capitalista”, e destaca a solidão como elemento constante de suas personagens adolescentes. Trata-se de uma interpretação mais sociológica, não adotada nesse trabalho.

Neste mesmo ano, Lygia ainda participa com outros escritores da antologia organizada por Antonio Callado, Osman Lins e outros, *Missa do galo variações sobre o mesmo tema*, reescrevendo o conto homônimo de Machado de Assis, tarefa inspiradora da coletânea. Ana Maria Lisboa de Mello e Juracy I. Assmann Saraiva (1989) analisam algumas das produções hipertextuais da mesma coletânea, e assinalam que as variações apreciadas “mantém um vínculo mais estreito com o conto original, na medida em que recuperam o seu núcleo conflitivo, ou seja, a duplicidade comportamental de Conceição” (p. 100). A respeito do conto de Lygia,

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

as autoras destacam em seu ensaio que, na variação desta escritora, surge uma importante diferença:

o sujeito interpretante não reassume o posicionamento de um dos protagonistas, nem o de um narrador extradiegético, mas dá forma, enquanto sujeito enunciador, a quem poderia ser um dos destinatários do ato de produção – a presumível Leitora do texto de Machado de Assis (p. 97).

Ainda a respeito deste conto, uma resenha de Hohlfeldt (1978b, p.7) mostra que a escritora realiza o “processo psicológico de recriação das personagens”. O conto de Lygia adquire universalidade, segundo ele, porque os conceitos são explicitados e jogados por ela ao leitor. É necessário que o leitor se esforce por acompanhar o texto labiríntico criado por Lygia, ressalta ainda Hohlfeldt. Considera-se que a recriação do conto de Machado por Lygia Fagundes Telles reveste-se de todas as potencialidades de sua ficção: presença de elipses, pontuação não-usual, penetração na interioridade das personagens. Ela elabora uma narrativa originalíssima, em que a narradora se envolve com os fatos, ao mesmo tempo em que os relata e interpreta.

Em 1978 ganha edição *Filhos Pródigos*, traduzido para o francês como *La structure de la bulle de savon*. Em 1986, ganha este título definitivo no Brasil, sendo republicado como *A estrutura da bolha de sabão* a partir de 1991. Na apresentação desta antologia, José Geraldo Nogueira Moutinho (1991) enfatiza a unidade, o fluxo do real e do irreal, que aparece com intensidade, os acasos, os imprevistos e os grãos de loucura da vida. O mesmo autor chama ainda a atenção para sua capacidade de se transmutar em seus narradores e a facilidade impressionante com que assume esse mudar de pele – *changer de peau* – fato assinalado também pela crítica francesa, segundo ele. Salienta o humor, a ironia, a compaixão, a esperança e o tratamento dado ao ser humano: suas fragilidades, inseguranças e medos. Contém oito contos, incluindo “Gaby”, sobre a preguiça, de 1964, e “Missa do Galo”, variação de Machado de Assis, de 1977. A autora diz que reescreveu *A estrutura da*

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

bolha de sabão num momento difícil, após a morte de seu segundo marido, a pedido de seu amigo Ricardo Ramos, que abriria sua nova editora. Ela confessa que o trabalho ajudou muito neste momento de depressão. O título original, em 1978, *Filhos pródigos*, foi dado justamente porque se sentiu como um pastor que reúne suas ovelhas: “tosquiei, arrumei, aparei e saiu o livro” (Telles, 1991, p. 2). Na apresentação do texto, Moutinho afirma de modo acertado que os oito contos permanecem ligados pela intensidade e fluxo de linguagem. Também assinala, como em livros anteriores, a variabilidade dos temas abordados e o fato de que a multiplicidade de narradores a engrandece como autora e enriquece a experiência do leitor.

Segue-se, em 1980, a publicação de *A disciplina do amor*, premiado com o Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Wladir Dupont apresenta uma resenha, em que, segundo o crítico, trata-se de “um conjunto de contos de estranho e belo mosaico, de fragmentos aparentemente desconexos” (p. 119). Ele considera que a escritora atravessa muito bem a fronteira entre o sonho e a realidade, sendo a condição humana o tema que ela privilegia no livro. Lucas (1990) ressalta que afloram mais contundentemente neste livro as reivindicações feministas que apareciam brandas nos anteriores. Dupont (1980), chamando a atenção para essas literaturas femininas e singulares, ainda faz um paralelo de Lygia com Hilda Hilst, Adélia Prado, Rachel Jardim, Nérida Piñon e Lya Luft: “vigorosas em estilos heterogêneos” (p.119). O autor sublinha que, já nos primeiros passos de sua carreira, percebia-se o embrião da grande escritora que seria.

É um livro confessional: de fábulas, de historietas, de relatos breves em forma de diário, de pequenas crônicas, de quadros instantâneos, de depoimentos, de reflexões, de impressões, de meditações. A linguagem do cotidiano, sem perder a literariedade, aponta nos textos de modo simples, com incursões ficcionais. Conforme seu subtítulo “Fragmentos”, apresenta partes, porém cada uma é ao mesmo tempo um todo, pois cada “pedaço” da obra é inteiro.

Mistérios é o título de mais um livro de contos, em 1981. Trata-se de uma coletânea de dezenove contos fantásticos antigos e atuais da escritora, originada de uma edição na Alemanha, publicada sob o título *Contos fantásticos*. Seis textos já

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

havia sido publicados nas *Histórias escolhidas* e, mais tarde, alguns seriam publicados em *Seminário dos ratos*. Esta publicação consolida sua inclinação e tendência para o fantástico. O insólito e o mergulho no irreal se destacam nesta coletânea e provocam reflexões sobre acontecimentos do mundo real. Na apresentação, Lucas (1990) ressalta o caráter sobrenatural dos textos, a incursão pelo reino do maravilhoso e insólito “obtido com a paciência e o cálculo de um enxadrista” (p. 67). Compara a escritura de Lygia a um transe, pela força do mistério e do fantástico que se presentifica de modo mágico, lembrando que esta marca vem desde 1949. Comenta que, neste volume, ela reúne sua produção mais comprometida com o sobrenatural, o maravilhoso ou o que se denomina de fantástico. Trata da presença de sortilégios, do sagrado e da divinização da natureza. Seis dentre os contos selecionados para esse trabalho estão incluídos no volume *Mistérios*, ainda que nenhum pela primeira vez.

Após oito anos sem publicar, surgem *As horas nuas*, em 1989, romance que recebe o prêmio Pedro Nava como melhor livro do ano. A própria escritora informa que se inspirou no título de um filme italiano da década de 50 para nomeá-lo. A narrativa tem por história a vida de uma ex-atriz que, inconformada com a aproximação da velhice e da morte, reflete sobre a perda da beleza, dos amores e da carreira. O livro constitui-se em uma caminhada através da vida de Rosa, em reflexões sobre a decadência e a morte. Em seu quarto romance, consolida-se sua vertente intimista, que escancara a interioridade da personagem, desnudando os fantasmas e as frustrações que levam ao alcoolismo. Há a inclusão do fantástico, através do gato Rahul e suas vidas passadas e da possibilidade da existência de um homem-cavalo no andar de cima do apartamento de uma das personagens.

José Aderaldo Castello (1989) contribui com a idéia de que o novo romance de Lygia demonstra a estranha ligação entre a arte e a vida real. Embora haja coincidências entre a obra e a vida da escritora, Castello afirma que não é por este caminho que a relação entre a vida e a obra se realiza, acentuando que estas situações, aparentemente paralelas e semelhantes, não devem ser misturadas. Castello declara que o teorema que desafia Rosa Ambrósio, a Rosona, tem como única variável a mais invariável das certezas: a morte. Ele declara que a questão

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

levantada já era a mesma do livro *As meninas*, ou seja, seus dois temas de sempre: o descontrole do amor e a loucura da morte. Completa que, em Lygia, a realidade vem macerada pela imaginação; revela que a autora pratica a literatura ciente de que tece um fio delicado, que atrela o imaginário ao mundo real. Aqui se explicita o título de seu comentário, que interroga este elo de ligação entre a palavra e a vida. José Paulo Paes (1995) considerou-o o ponto mais alto da obra de Lygia, sublinhando que a constante superação da escritora é sua característica estabelecida.

Obras mais recentes não foram ainda objeto de estudos acadêmicos, sendo mais visadas pela crítica jornalística. A coletânea de nove contos *A noite escura e mais eu* obtém o prêmio Arthur Azevedo da Biblioteca Nacional e o Prêmio Jabuti de Literatura, como melhor livro na categoria conto e também o prêmio Aplub de Literatura em Porto Alegre. No texto de apresentação, os editores destacam o estilo vigoroso, fluente, poético e original. Este volume quebra a peculiaridade que mantinha seus livros anteriores: a constante republicação de alguns contos, presentes às vezes até em três obras. Impressiona o detalhamento, como se a escritora se movimentasse com uma sonda perscrutadora em atenção aos detalhes de todas as coisas – tangíveis e concretas ou intangíveis e abstratas – como se elas fossem transparentes a seu olhar. Ela percebe o avesso, chamando o leitor para lhe fazer companhia.

Para Caio Fernando Abreu (1996), *A noite escura e mais eu* talvez seja sua obra-prima. Ele enfatiza o poder estilístico e o domínio da linguagem da escritora, a carga de mistério e a densidade das histórias. Também José J. Veiga (1996) dedica-lhe uma resenha, declarando que Lygia traz os habituais tormentos da condição humana. Ele defende a idéia de que o escritor precisa ver o que está além da superfície, o que está embaixo, em volta, por dentro, que está invisível aos outros, e então diz que Lygia possui uma ampla e aprofundada visão. Quanto à linguagem, considera que ela cria quase que uma sintaxe própria, desbastando a frase ao modo de Machado de Assis – o que julga como uma influência importante na literatura de Lygia – como aprendizado incessante. Veiga (1996) refere-se ao título do livro, dizendo que cada novo livro é uma viagem fascinante, que convida o leitor a viajar.

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

Para ele, a escuridão do título é enganosa, pois se trata de algo luminoso, em termos intelectuais e emocionais. *A noite escura e mais eu* teve seu título retirado do poema “Assovio” de Cecília Meireles (1973, p. 163-164), que também se constitui na epígrafe do livro: “ninguém abra a sua porta/ para ver que aconteceu:/ saímos de braço dado,/ a noite escura mais eu”. Nas palavras da poeta, aparece o desencanto do sujeito lírico que se refugia na noite, fugindo de uma vida de perdas e dor, porém com alento de uma possível nova canção. A noite como refúgio não é um tema estranho a Lygia, embora a literatura fantástica da autora se situe primordialmente no regime diurno, no qual a noite pode ser aterrorizante.

A leitura destes novos contos deixa uma sensação de gravidade e de aceitação da vida com suas amarguras, sacrifícios e contradições. É o caso, por exemplo, de “A papoula de feltro negro”, em que uma mulher madura comparece a uma reunião com antigas colegas de aula e a professora de aritmética que a rejeitava, e esta lhe confessa que desejava protegê-la devido à sua gagueira. A mescla de tempos passado e presente aparece de modo convincente nas lembranças da ex-estudante. Outro exemplo é o conto “Boa noite, Maria”, que conta a história de uma mulher de sessenta e cinco anos que encontra um homem num aeroporto. Ele acaba indo morar com ela, nos papéis de secretário/ confidente/ ajudante/ amigo das horas noturnas da solidão. Aprofunda a situação de limiar vivida pela protagonista, mesclando recordações, devaneios e projetos e desvendando o âmago de seu coração em meio ao fluxo de consciência. O conto discute o tema da eutanásia do ponto de vista da personagem - como um pacto entre duas pessoas - que tenta evitar o avanço de uma doença degenerativa através de uma morte mais digna. Este tipo de conto se sobressai na obra de Lygia, justamente por constituir-se em um painel tão denso e poderoso da realidade humana frente ao medo da velhice, tema comprimido em uma narrativa tão breve.

Em 1996 é publicada outra coletânea de contos escolhidos sob a temática do amor, *Oito contos de amor* para a qual Sônia Régis escreve uma espécie de posfácio: “O amor tatuagem da escrita”. Ela recorda uma frase de Lygia em um seminário em 1968 (“a palavra escrita é como uma tatuagem”) e a partir dela, compõe seu texto, observando que a escritora possui a vocação poética de esmiuçar

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

a alma das personagens incansavelmente, buscando o âmago dos sentimentos, da consciência e do comportamento humano. Régis (1998) afirma que o centro da realidade é atingido pela narrativa da autora, sendo a realidade desfolhada continuamente como “verdade fugidia”, como “revelações de uma interioridade” (p.84). Ela conclui voltando à metáfora inicial do título, repetindo que Lygia cultiva, em sua linguagem, a capacidade de tatuar o leitor de forma indelével.

Além dos estudos acadêmicos e escritos jornalísticos, em 1998 é editado o quinto número dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, pelo Instituto Moreira Salles, que se constitui num trabalho cuidadoso e preciso sobre a escritora. Nele, encontram-se perfil, entrevista, ensaios literário e fotográfico, bem como a listagem de toda a sua obra e uma grande parte de estudos acadêmicos. A publicação destaca a biografia e crítica sobre a autora, além de trazer três contos inéditos. Sônia Régis, José Paulo Paes e Silviano Santiago fizeram crescer a reflexão estética em torno de Lygia Fagundes Telles com seus trabalhos publicados nestes *Cadernos*.

Em 1999, é editada uma outra coletânea de dezesseis contos seus, selecionados de livros anteriores, acrescidos de um que havia saído nos *Cadernos*, intitulada *Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos escolhidos*. Na apresentação, Léa Masina ressalta a perfeição dos contos da escritora, que alimenta fantasias e expectativas “de, no mínimo, três gerações de leitores” (p. 6). Masina acentua o caráter visual da literatura de Lygia e, como outros críticos, mostra como ela recria um mundo de limites tênues entre a vida e o imaginado, tocando dimensões oníricas. Também em 1999, a revista *Cult* lhe dedica uma matéria, denominada “Lygia Fagundes Telles - a prosa do imaginário”, com entrevista e republicação do ensaio de Lucas “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” de 1990.

Em 2000, vem a público *Invenção e memória*, contendo quinze contos, livro no qual estão entrelaçadas realidade e ficção, conforme sugere o título, em textos cujas personagens parecem viver (ou reproduzir) experiências da escritora ou não, tornando-se tênue a separação entre o inventado e o vivido. As recordações explícitas de épocas anteriores da vida da autora se fazem presentes em alguns relatos, outros apresentam-se como imaginação. Este livro vence, na categoria

* Raymond Trousson (1988, p.19-20) sugere que se use com precisão vocabular os termos motivo e tema, distinguindo seus significados: motivo, quando se trata de uma situação, uma certa atitude, ou uma situação de base, impessoal; tema, no caso de tipos individualizados, sendo a expressão particular de um motivo, a sua individualização ou a passagem do geral ao particular.

ficção – crônicas e contos - o Prêmio Jabuti de Literatura e o concurso paralelo Livro do Ano. Também recebe o Grande Prêmio da Crítica dos Melhores de 2000 da Associação Paulista de Críticos de Arte, em São Paulo. A própria escritora referir-se à obra, mesmo antes de sua publicação, como sendo um “livro de contos e fragmentos romanceados e que invenção e memória no fundo são uma coisa só” (Telles, 1998b, p. 56). Alguns haviam sido publicados no já mencionado *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicado à autora. No conteúdo do livro, depara-se com a condição humana e suas nuances: a vida, a infância, a adolescência, a velhice, a violência inesperada, as perdas, a morte, o sofrimento e a dor, o deslumbramento e a alegria. No conto “Potyra”, por exemplo, reencontra-se a linguagem desbastada e rica e a ficção introspectiva de intensidade psicológica através da qual o narrador se confessa e desnuda. Além disso, parece haver uma alusão, no mesmo conto, à história do país, justamente na coincidência entre o ano de lançamento e as comemorações dos 500 anos da vinda dos portugueses ao Brasil. É deste livro o conto “A chave na porta”, o mais atual dos selecionados para o trabalho.

Em comentário crítico, José Maria Cançado (2000) destaca a fronteira precária entre memórias/experiências e ficções, elogiando a escritura de Lygia. A matéria narrativa do livro aparece “lygianizada” (p. 21), conforme sua expressão, significando que os relatos, além de possuírem linhas autobiográficas, trazem a marca inconfundível da escritora no que tange aos aspectos ficcionais. Enquanto alguns textos apresentam as características que configuram um desfecho de conto, em outros reconhece-se uma memória reinventada de vivências juvenis e traços autobiográficos assumidos. Outros ainda revelam evidências do gênero crônica, assinala Cançado. Sobre o mesmo livro, Carlos Graieb (2000), em resenha denominada “Fórmula perfeita”, declara que a prosa da escritora esquece tudo que não é essencial, mostrando-se de um modo profundo e reflexivo e misturando fantasia e lembranças reais, sendo a própria escritora personagem de alguns. Encerra afirmando que “vale a pena ler Lygia” (p. 183).

No mesmo ano, é uma das autoras escolhidas por Ítalo Moriconi para integrar o livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, aparecendo na seção dos anos 60 (Conflitos e desencontros) com “A caçada” e na seção dos anos 70 (Violência e paixão) com “A estrutura da bolha de sabão”. Ainda em 2000, estando

* síntese da vida e obra da escritora em linha de tempo (anexo I, p. 286)

em Frankfurt por ocasião da Feira de Livros, a autora responde a Cassiano Machado, da Folha de São Paulo, sobre seu primeiro livro de literatura infantil *Eu, o gato*, uma história de amor em sua concepção. É a história de um gato malicioso e inocente ao mesmo tempo, que confessa estar escrevendo com muita facilidade, por gostar de inventar e de imaginar.

Em março de 2001, recebe o título de Doutora *Honoris Causa* da Universidade de Brasília, por sua relevante contribuição à literatura brasileira, bem como pela divulgação da mesma, que promove em debates e conferências no exterior. Através de nota da Revista Saber (2001, p.23), informa-se que a homenagem do Conselho Universitário se deve ao fato de ser uma hábil fabuladora, exímia construtora de personagens e ter amplo domínio de estilo. De acordo com o Instituto de Letras da UnB, que a indicou, poucos escritores alcançam a unanimidade entre público e crítica que ela atinge. Também nesse ano, a escritora escreve o texto da aba do livro *Inculca e bela 2* de Pasquale Cipro Neto, da Publifolha, atribuindo ao autor o mérito de ensinar com bom humor.

Ainda em 2001, participa da antologia *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*, organizada por Arthur Nestrovski, em comemoração aos 80 anos do jornal Folha de São Paulo, com a crônica “Então, adeus”, publicada na Folha da Manhã em 1952*.

2.2 Filiação estética

Na segunda metade do século XX, o país passa por uma modificação de perspectiva em todas as suas expressões culturais, incluindo a literária. O cenário cultural é o do início do cinema novo, com *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, a literatura de Guimarães Rosa e o teatro de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Ariano Suassuna. É na década de 50 que chega a televisão ao país. É nesse contexto que Lygia começa a se revelar, inovando e experimentando como outros intelectuais da época.

Declara ter lido muita literatura estrangeira: Edgar Allan Poe, Tolstói, Virgínia Woolf, Franz Kafka, William Faulkner, Jorge Luis Borges, James Joyce, Oscar Wilde, Henry James, D. W. Lawrence, Dóris Lessing e Katherine Mansfield, entre outros. Todos estes autores romperam com padrões tradicionais da literatura, alguns tendo

* síntese da vida e obra da escritora em linha de tempo (anexo I, p. 286)

sido bastante inovadores em sua arte. James Joyce, em 1922, com *Ulisses*, é considerado um dos pioneiros em escritura de textos em fluxo de consciência, recurso de criação literária que a escritora usará com mestria para o aprofundamento no interior das consciências das personagens, buscando desvelar suas angústias, sofrimentos e dores. O nome de Katherine Mansfield, outro exemplo, é considerado importante pelas rupturas que alavancaram outras direções aos relatos ficcionais de escritores posteriores, em contos eivados de lirismo emocional e subjetivo. Mansfield prioriza a reflexão introspectiva, em detrimento da descrição dos fatos da história, e também introduz o fluxo de consciência e as associações livres em suas narrativas.

Em uma tentativa de elaborar uma possível filiação estética, consciente da complexidade da tarefa, faz-se necessário lembrar alguns/as autores/as, precursores da narrativa intimista, bem como outros da mesma corrente. Um grande mestre da ficção intimista, também considerado precursor de Clarice Lispector, foi Adelino Magalhães. Eugênio Gomes (1946, p. xxxiii), que introduz as *Obras Completas* do autor, refere que Magalhães é autor do monólogo interior por ele considerado a página introspectiva de mais viva interioridade dramática de nossa literatura. Gomes o compara a James Joyce, considerando-o um inovador que ultrapassou fronteiras da literatura convencional e rompeu com regras estéticas, sendo por isto mais julgado do que compreendido. Ainda o compara com D. H. Lawrence. O estudioso confere todo o crédito ao escritor pela inclusão do “monólogo interior na forma e na intenção sob moldes idênticos àqueles que produziram tamanha celeuma quando surgiu o *Ulysses* em 1922” (p. xix).

Na escritura de Magalhães, através de fluxos de consciência, o ser humano emerge em sua integridade, com recortes cotidianos que conduzem a um aprofundamento na interioridade da personagem, atingindo o leitor de modo contundente. O resultado é o mesmo que se tem com Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles anos depois, embora o ser humano ganhe uma representação mais fragmentada em ambas as escritoras. Suas obras *Casos e impressões*, *Inquietude*, *A hora veloz*, *Os momentos*, *Plenitude* e *Iris* entre outras, todas da primeira metade do século XX, trazem expressões criativas, invenção de palavras, palavras usadas

de modo inusual, uma linguagem totalmente reinventada para traduzir mais expressivamente o diálogo interior.

Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, entre outros, são autores que surgem nas décadas de 30/40, considerados continuadores da moderna literatura do país na linha da ficção introspectiva. Cândido e Castello (1982) declaram que Pena adensa a investigação psicológica da natureza humana das personagens, consegue criar uma “atmosfera quase insondável” (p. 320) e utiliza técnica de períodos longos, acumulando frases de “intensidade rítmica e disposição vocabular” (p. 320). Castello (1999, p. 325) considera a presença de “predomínio psicológico” na escrita de Pena, bem como salienta que seus personagens estão “mergulhados na solidão, circulam sombrios, conflitivos e torturados, sob indefinições e mistérios”. *A menina morta* é seu romance mais conhecido, “feito de sombra e indefinição” (Bosi, 1982, p. 443). Trata-se de uma história em que a morte de uma menina em uma fazenda de café nos tempos de pré-abolição mescla-se à situação político-social do entorno, em uma narrativa que impressiona pelo clima de mistério e opressão e pela minuciosidade das descrições. O título se refere à personagem que perpassa toda a obra, assombrando a casa, a história e as demais personagens. Poder-se-ia dizer que o próprio romance é envolto em brumas, em relação à sua atmosfera sombria e tenebrosa. Quanto a Cardoso, Castello (1999) define-o detentor de uma “posição singular”, conduzindo-se pela “investigação psicológica” (p.439). Sua obra *Crônica da casa assassinada*, segundo o autor, foi considerada inovadora e nas palavras de Bosi (1982, p. 443), é um romance “noturno e subterrâneo”. Trata-se realmente de uma obra sombria e altamente introspectiva, principalmente se considerada a época. É o relato da história de Nina, narrada de modo denso, conhecida através de depoimentos de outras personagens, diários e cartas. Há um clima lúgubre, numa abordagem existencial carregada de introspecção. Estes autores (precursores de uma escritura intimista, voltada a aprofundar estados interiores do ser humano) abriram caminhos para romancistas e contistas que afloraram nas décadas posteriores, principalmente nas de 60 e 70.

Uma outra aproximação ocorre com a literatura de Autran Dourado. Como mostra Bosi (1982), ele é possuidor de uma apurada arte de narração, movendo-se “à força de monólogos interiores” (p.477). Dourado tem como matérias de sua

narrativa a memória e o sentimento, justamente os elementos que em Lygia se fazem bastante presentes. O autor mostra uma estrutura narrativa diferenciada para a época. Na novela *Uma vida em segredo*, analisa e aprofunda a personagem Biela com todas as nuances interiores e características esquivas de seu comportamento social. Narrada em terceira pessoa, a história apresenta monólogos como se fosse a própria personagem a narrar seus conflitos, incertezas e dúvidas. Outros livros do autor (*Sinos da Agonia*, *A barca dos homens* e *Novelas de aprendizado*) são também exemplos de uma literatura intimista, que explora a introspecção, através da qual retrata a sociedade mineira do passado. Pode-se ainda estabelecer paralelos com a ficção de Lya Luft, que também percorre caminhos da alma humana, movimentando-se em um mundo ficcional de mistérios, de personagens enlouquecidas e de dramas profundos.

Dos autores brasileiros, a escritora se diz influenciada por Machado de Assis. Parecem ser a ambigüidade, o texto enxuto, a análise social e a ironia fina as principais heranças. Reconhecida pela própria escritora, a declarada influência machadiana em sua obra emerge de maneira mais clara nos contos em que se instaura a duplicidade, pois o motivo do duplo acompanha alguns contos de Machado de Assis, como em “A causa secreta” ou “O espelho”.

Em Lygia Fagundes Telles, a influência de Poe também se faz notar de modo especial através de uma das temáticas preferidas do escritor: as deformações da personalidade, notadamente a duplicidade do ser humano, retratada com rara atenção. A impressão que permanece após a leitura dos contos de Lygia é de que aqueles acontecimentos podem ou devem ser reais (ao menos parcialmente), e isso com certeza advém de Poe e Machado. Lygia também foi aplicada discípula de Poe no exercício dos conceitos estruturais de sua teoria do efeito: brevidade, totalidade e intensidade.

Da mesma vertente intimista, tem-se Murilo Rubião, José J. Veiga, Clarice Lispector e Nérida Piñon, sendo os dois primeiros considerados os principais representantes da literatura fantástica brasileira. Murilo Rubião é escritor mineiro, cujo primeiro livro, uma coletânea de contos fantásticos – *O ex-mágico* – aparece em 1947. A partir dele, Rubião torna-se o precursor da literatura fantástica no país, com sua obra de rico simbolismo, atmosferas oníricas, trágicos personagens (que vivem

situações absurdas) e aguda crítica à realidade social. Por sua vez, o fantástico de Veiga toma uma feição de alegoria da situação política, na qual aparece sonho e fantasia, mesclando estranhamento a fatos reais da natureza e do sentir humano, bem como temática alegórica de significados velados referentes à situação histórica e social e à repressão política. Seu livro de estréia em 1959 é *Os cavalinhos de platiplanto*. Coutinho (1971) assinala na obra da escritora o caráter das fábulas de alcance crítico mas não moralista. Em muitos de seus contos, Lygia apresenta semelhanças com o teor alegórico de crítica social dos dois colegas de literatura fantástica.

No conjunto da obra de Lygia, dezenove títulos são coletâneas de contos, computadas as antologias. Nas tendências contemporâneas do percurso do conto brasileiro, situa-se a escritora como representante do que poderíamos chamar de uma vertente do realismo intimista-existencialista, por dedicar-se a dissecar os meandros da consciência humana em seus textos e a aprofundar dados do inconsciente. Assim, seus contos são considerados de atmosfera, por enfatizarem e aprofundarem a análise psicológica das personagens e os conflitos humanos, atingindo níveis de opressão e angústia, num jogo entre elementos tangíveis (concretos e objetivos) e intangíveis (impalpáveis e ambíguos).

Sua contística possui um caráter subjetivista e introspectivo, que se manifestou no Brasil a partir da década de 60 do século XX, embora haja escritores que antes disso já mostravam essa tendência, e que serão considerados de modo breve oportunamente. Nos textos da escritora, as personagens constituem o centro da narrativa e o espaço é geralmente urbano. Todavia, os dramas são vividos na interioridade e, através da devassa da intimidade da personagem, podem ser modelos de identificação para o leitor. Lygia figura ainda na linha de um realismo fantástico-incomum, com textos situados entre a realidade e a fantasia, entre o sonho e o real, obtendo climas de suspense que cria em estranhos ambientes.

Dentre os coetâneos citados, a autora é colocada na temática urbana e costumista, ao lado de Aníbal Machado, Clarice Lispector e Nélide Piñon. Reflete-se em sua obra situações familiares e sociais de modo mais sutil. Aníbal Machado é considerado autor que trouxe ares de renovação, tendo dois contos seus como exemplares e quase antológicos na contística intimista brasileira: “Iniciado do vento”

e “Viagem ao seio de Duília”. Os aspectos da irreversibilidade do tempo são um tema muito claro na obra do escritor.

Observa-se que a ficção lygiana aproxima-se da de Nélida Piñon nos aspectos urbanos, e também por aflorar a introspecção e o mergulho na interioridade das personagens. Nélida é uma escritora que se utiliza das dualidades sonho/realidade ou humor/ironia na construção de suas narrativas. Entretanto, o elemento humor não está presente nos contos de Lygia que compõem o *corpus* deste trabalho. Como Nélida, Lygia é amante das palavras e, por vezes, sua prosa é ricamente lírica. Na quase totalidade dos estudiosos e teóricos consultados, é invariável que ambas sejam citadas de modo conjunto, representativas da vertente mais intimista da literatura em prosa brasileira.

Com freqüência também ela é considerada partícipe da mesma vertente de introspecção de Clarice Lispector. Predomina nessa escritora uma ficção intimista com monólogo interior e fluxo de consciência, distinguindo estados interiores e ondulações psicológicas em personagens atormentados, para os quais o mundo parece não ter sentido. Nas obras das três escritoras, apresentam-se a consciência e o entendimento da criação como reescritura crítica de uma situação social às vezes opressora.

Embora de geração posterior, pois nascido em 1948, pode-se considerar Caio Fernando Abreu como representante desta linhagem de contistas da vertente intimista. Ele aprofunda a interioridade das personagens, é considerado inovador, comete rupturas, usa abundantemente fluxo de consciência e monólogos interiores. Note-se que Lygia, em 1975, na apresentação de seu livro *O ovo apunhalado*, registra a “loucura lúcida, magia de encantador de serpentes e a imaginação cintilante” do autor, dizendo que ele reabilita e renova o gênero conto, assumindo a emoção em seu TEXTO* (Telles, 1975, p. xi). Sente-se, no texto deste prefácio, sua identificação com o autor e entusiasmo com sua literatura e com este gênero. Ela escreve que o autor “atinge a rara plenitude próxima de um estado de graça” (p. xi).

2.2.1 A voz da crítica: a ensaística sobre a escritora

É considerável o número de estudiosos, técnicos, ensaístas e críticos especializados que escreveram sobre a autora, desde livros de história da literatura e trabalhos acadêmicos publicados até resenhas de obras em revistas e jornais.

Bosi (1982) apresenta Lygia como escritora de tensão interiorizada, com prosa de tendência introspectiva, sendo na “evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência” (p.474) que atinge seus melhores resultados. Quanto à Lygia contista, o crítico esclarece que ela privilegia a técnica de narrar em primeira pessoa, contendo ritmos da observação e da memória. No entanto, o levantamento de setenta e nove contos de Lygia Fagundes Telles em livros publicados a partir de 1964, realizado por Neli Scherer (2000, p. 112 – 113) em seu trabalho de mestrado, demonstrou que existe quase um equilíbrio entre os tipos de narrador, segundo a versão de Genette: quarenta autodiegéticos, trinta heterodiegéticos e nove homodiegéticos. Vale salientar, entretanto, que muitos dos narradores heterodiegéticos privilegiam a visão das personagens. Em sua antologia sobre o conto brasileiro contemporâneo, Bosi (1974) ressalta que, nos textos lygianos, há uma recuperação do passado e um convívio entre a memória e a consciência na produção intimista, resultando em uma “prosa ardente” (p.10), citando os contos “As cerejas” e “A estrutura da bolha de sabão” como exemplos.

Quanto ao narrador em primeira pessoa, Hélio Pólvora (1977) considera que este modelo de narrador serve para trazer o testemunho direto, além de descer profundamente às consciências das personagens. Neste tipo de foco narrativo, afirma ele, há um aprofundamento na interioridade da personagem. Trata-se de impressões e percepções que permitem maior adesão e identificação do leitor com o conteúdo narrado.

Lucas (1982) também salienta que o texto de Lygia ganha densidade quando usa a primeira pessoa, registrando maior identidade com a vivência interior e a consciência da personagem, dirigidas ao leitor em tom altamente confidencial. Sob o título “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles” (1990), o mesmo autor analisa a obra da escritora em sua temática básica, aprofundando as idéias que já alinhavara em “Mistério e Magia”. Lucas (1990, p.63) classifica seus contos como “unidades polissêmicas”, ou seja, eles se abrem a muitas facetas, apontando simbolismos e caminhos vários. Ele define a temática da contista como tensa, e destaca que ela

lida com o feminino desde um enfoque feminino (porque existem visões masculinas do feminino), o que resulta em uma “tonalidade especial”. Afirma que Lygia não usa o conto como passagem para o romance, demonstrando sim uma “intrínseca vocação para a história curta”. Nota-se no crítico uma admiração pela escritora, demonstrada em todos os seus trabalhos sobre ela, desde a década de 70.

Lucas (1990) observa também a freqüente visita de Lygia Fagundes Telles à região do fantástico, que nomeia zona do mistério. Acrescenta a isso a preferência da escritora por aspectos do romantismo e do gótico, através de tramas que entrelaçam o natural e o sobrenatural. Segundo ele, aí encontra-se a zona do sagrado e da divinização da natureza. Como contista, ela é minuciosa, desafiando o leitor a decifrar cada detalhe. É comum nos seus contos o relato de sonhos das personagens, o que Lucas classifica como intromissões irreais de suas vidas oníricas. O mesmo autor enumera as características mais fundamentais na contística de Lygia: tensão, humor, sonhos, amor e morte. Compara o tecido ficcional da escritora a um “palimpsesto” (p.68) com ambigüidades, dois ou mais planos de consciência, várias técnicas modernas de narração, textos que trazem outros embutidos e ramificações temáticas.

Sob outro enfoque, Nelly Novaes Coelho (1971) presente, já em alguns contos que denotam a presença do sobrenatural, a possibilidade de existir no futuro “um fascinante caminho que está, talvez, à espera de novas explorações” (p.147). Na obra da escritora, outro ponto abordado por Coelho é o afloramento das reações das criaturas frente à realidade social em que estão inseridas: personagens inacabadas à espera de novos desvendamentos.

Ela privilegia como ponto sintetizador de seu trabalho, ao final, essa capacidade da autora de apreender o indizível e invisível na relação da pessoa com o meio em que vive, incluindo-se com as demais, permitindo ao leitor realizar uma identificação e ver-se frente a frente consigo mesmo. Coelho vê a obra de Lygia como reflexão sobre um “mundo moral em decomposição, onde todos os valores entram em crise” (p.149). Como outros críticos que estão presentes neste capítulo, utiliza a expressão “desencontro dos seres” (p.xii) para definir uma característica presente na obra de Lygia. Ela ainda observa que o próprio medo da revelação do eu das personagens pode ser considerado uma temática na obra da escritora, uma

vez que elementos ocultos se vão desdobrando para aparecer enfim a tragédia humana, que acentua a densidade presente em sua escritura: das coisas ditas e das coisas ocultas. Estas últimas observações são também enfatizadas por outros críticos. Da mesma forma, ela reitera a opinião de que Lygia faz parte de uma estirpe de escritores que perscruta o fundo da alma das personagens.

“O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles”, artigo de Leila Maria Fonseca Barbosa, acentua o caráter fantástico do texto dos contos da escritora: “As formigas” e “Seminário dos ratos”, ressaltando como ela rompe com a realidade e com a lógica racional. Barbosa conclui que este caráter estudado, sob a leitura do imaginário, é o mesmo da busca do homem “em seu dia-a-dia sem perspectivas, em sua luta contra a inexorabilidade do passar do tempo”. A autora ainda apresenta a idéia de que existe um espaço para a esperança, com a “possibilidade criadora do homem em busca de respostas para o mistério da vida” (Barbosa, 1979, p.24).

Outro ensaio bastante importante na fortuna crítica da escritora é “Mistérios”, de Sônia Régis (1982), em que a crítica realiza uma análise bastante aprofundada do livro homônimo de Lygia. Observa que os contos reunidos neste livro “enfeixam a condição humana e sua circunstância” (p. 10), constituindo-se em narrativas que inquietam e questionam os limites do real, pois suspendem o comprometimento com a realidade. Todo este tratamento ambíguo que a escritora imprime a esses contos permite que se infiltre “fantasia, absurdo e insólito pelos desvãos dos textos, como forma de programar o conhecimento do mistério*, de dar a conhecer aos iniciados o ritual de uma revelação: a criação” (Régis, 1982, p. 10).

A experiência contida no livro rompe com o padrão lógico e racional do conhecimento, trazendo sonhos, visões, pressentimentos e projeções. Ainda segundo Régis, o encantamento acontece na relação entre a realidade externa e a identidade interna. A causalidade temporal é fraturada, a cronologia do tempo negada, o presente evade-se, transgride-se o espaço, “a verdade se desfolha continuamente...” (p.10) nas palavras. Ela sugere uma interpretação alegórica para a tapeçaria, motivo central do conto “A Caçada”:

...fazendo de uma tessitura (o tapete dependurado na parede do

antiquário) uma metáfora da criação literária, onde personagem e leitor se

* grifo no original

enredam pouco a pouco, aproximando-se da cena convivendo com o seu tempo e a sua realidade até distanciarem-se completamente do tempo exterior por se confundirem com as malhas do tecido narrativo. O narrador exige o deslocamento do personagem, obrigando-o a se confrontar com um futuro que repete o passado inevitável e sem nenhuma possibilidade de fuga, de voltar atrás. Tudo pela expectativa de uma transformação. O estranhamento se dá no momento em que personagem e leitor adentram-se pela nova realidade, aceitando as novas condições de tempo e espaço, aceitando o jogo que a narrativa impõe para atualizar a memória (Régis, 1982, p. 10).

Outro ensaio criativo de Régis (1998), intitulado “A densidade do aparente”, analisa a obra de Lygia Fagundes Telles de modo global, assinalando a mestria no uso dos recursos de linguagem e a construção do enredo que enfatiza a capacidade da escritora para o “mergulho no desconcertante mistério da vida, mergulho no labirinto da alma” (p. 84). A Literatura seria como a “linguagem de um reconhecimento” (p. 93). Ela valoriza o texto enquanto aprisionador do leitor que busca o que está atrás da palavra: o simbólico que ela consegue tecer, permitindo que o leitor transcenda a narrativa. Em consonância com o título de seu trabalho, a ensaísta destaca a aparência densa e o mistério da palavra, ao afirmar que Lygia recusa o aparente para chegar ao âmago da experiência. Régis usa a expressão “quase-milagre” (p.96) para definir o segredo da literatura de Lygia, dizendo que a escritora sabe que a literatura se dá na linguagem e na palavra.

Vera Maria Tietzmann Silva publica *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985). Trata-se de um estudo fundamental da obra da escritora, no qual dedica parte de um capítulo ao tema do duplo. Ela destaca como este ganha função de busca de identidade e libertação, representando também uma projeção da personalidade do indivíduo. A autora defende a idéia de que o tema da transformação nos contos de Lygia abrange um sentido mais amplo, atingindo também o desenvolvimento psíquico das personagens, além da metamorfose física

e das próprias mudanças que faz nos textos ao reeditá-los. Silva alega que, frente ao insólito, o leitor “sente-se transportado a uma outra dimensão do real”. A literatura possibilita ao leitor o “mergulho num tempo fabuloso, trans-histórico” (1985, p. 21), e se a narrativa acontece na dimensão do fantástico, isso fica ainda mais contundente.

Silva faz um apanhado geral dos processos de metamorfoses em literatura, citando e realizando analogias com Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Murilo Rubião e Luiz Vilela, assim como a dissertação de Lya Luft (citada posteriormente) a comparava com Camus e Kafka. A autora expõe que a metamorfose implica um modo de a personagem encobrir/desvelar certas verdades. Em seu trabalho, a autora dedica uma parte ao estudo do duplo como manifestação metamórfica, concluindo que este tema mostra uma tendência da escritora de representar a busca de identidade em um outro tempo. A presença do duplo significa uma projeção da personalidade da personagem, como uma espécie de voz interior, alter-ego, tema ampliado e visto sob a ótica do imaginário neste atual estudo. Ela dirige outra parte à análise do duplo significando a morte ou uma transformação simbólica. Observa, também, que esta representação do duplo é abordada em vários contos de Lygia, o que é corroborado por esta tese. O encontro do duplo pode significar a morte da personagem ou, ao invés, sua libertação. Ela conclui que a metamorfose é dos temas mais arraigados no pensamento mítico e que a morte como metamorfose final a todos iguala.

O ensaio de Odete Álvares (1987) também privilegia um conto - “Antes do baile verde” - com a intenção de abrir e iluminar o texto literário em questão sob a ótica das dificuldades e do bloqueio da comunicação humana no mundo contemporâneo. Ela defende a idéia de que a formação do diálogo se constitui na “instauração do ser pela palavra e na palavra” (p. 83) e que, no conto estudado, trata-se de um diálogo dramático, pois expõe duas posições antagônicas. Conclui que Lygia Fagundes Telles possui os elementos básicos para um escritor: experiência, observação e imaginação.

Dentro de uma visão existencialista, o ensaio de autoria de Guilherme de la Cruz Coronado (1987), “Lygia e a condição humana”, enfoca as personagens dos romances *As meninas* e *Verão no aquário*. Coronado analisa seus percursos existenciais, mostrando que nem todos são capazes de assumir seu próprio destino.

O mesmo autor publica um outro ensaio, em que realiza um estudo comparativo entre o conto de Lygia “Verde Lagarto Amarelo” e o romance espanhol *Abel Sanchez*, de Miguel de Unamuno. No paralelo que traça, Coronado privilegia os conceitos de homem abélico e caímico, pois a inveja fraterna é um de seus temas críticos. Como se pode depreender, a maioria dessas análises foram realizadas a partir de romances da escritora, pois narrativas longas se prestam melhor a esse caráter de estudos. Entretanto, este último exemplo foi realizado através de um conto.

Também em ensaio sobre *As horas nuas*, Silviano Santiago (1989) defende a tese de que existe um contraste entre a situação moral da personagem (que dialoga consigo mesma de modo verdadeiro, cruel e impiedoso) e o movimento musical *allegro vivace* do romance. Ele apresenta contundentes críticas ao livro, que contraditoriamente elogia no início como extraordinário. Salaria que, através da personagem Ananta, a escritora foge para o drama policial e, em Miguel, para o drama romântico. Na sua opinião, embora seja acessível ao público, esta obra apresenta-se com menor riqueza para um romance que deveria ser uma obra-prima (Santiago, 1989). Ao lado de repetições “insuportáveis”, personagens “inúteis”, toques “policial e feminista pouco originais” (p. G-6), o crítico ressalta dois momentos geniais, ambos relacionados ao gato: a visão do suicídio do marido da atriz e a escritura da última linha do romance. Ao final, o crítico acaba qualificando o romance de magnífico, apesar das críticas feitas.

Elódia Xavier (1989), em trabalho apresentado no Seminário Nacional Mulher e Literatura, denominado “Vocação de ser humano X destino de mulher: uma leitura de *As meninas* de Lygia Fagundes Telles”, concebe um fecundo estudo deste romance de Lygia visto sob o prisma das idéias contidas no livro *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual e a combativa*, de Susana Pravaz. A autora encontra nas personagens de *As meninas* uma representação ficcional idêntica aos paradigmas femininos estabelecidos por Pravaz, com base em três deusas gregas: Hera (Lorena, como mãe e mulher doméstica), Afrodite (Ana Clara, a fêmea e mulher sensual) e Atenas (Lia, a guerreira e mulher combativa). Xavier (1989) traça um paralelo das teorias da autora argentina, demonstrando como os dramas das três personagens de Lygia podem ser iluminados à luz teórica destas figuras mitológicas.

Ela encerra concluindo que, para a mulher, é árduo conciliar todos os papéis prescritos socialmente e realizar a vocação de ser humano, pois o destino de mulher a dicotomiza. A integração do significado das três deusas resta difícil para a mulher contemporânea, sendo evidenciada através destas personagens.

Cristina Ferreira Pinto (1990), em seu *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, inclui *Ciranda de pedra* como seu objeto de estudo, juntamente com obras de mais três escritoras brasileiras, classificando-o como representativo exemplar de *bildungsroman** feminino. Afirma que o conflito da personagem principal implica geralmente a figura da mãe distante da filha, tanto física quanto emocionalmente. Para Ferreira Pinto (1990), a personagem Virgínia representa um “processo de transformação e aprendizagem da mulher” (p. 148), tendo pois rejeitado comportamentos e relações socialmente predeterminados para se integrar mais verdadeiramente.

Ainda sobre o mesmo tema, anotam-se os estudos expressivos de autoria de Maria Bernadette Thereza Velloso Porto e de Neila Bianchin. No primeiro, a autora distingue as atrizes-personagens Caetana (de *A doce canção de Caetana*), Flora (de *Le premier jardin*) e Rosa (de *As horas nuas*) em um estudo no qual repensa os vastos espaços em branco da história das mulheres através das próprias personagens. Destaca que a personagem Ananta, analista de outra personagem de Lygia (Rosa), representa o “desejo de invisibilidade” desta (Porto, 1991, p.365). No segundo, intitulado “Espelho, espelho meu – uma leitura de *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles”, a autora sustenta que o romance em questão é considerado “metáfora da condição humana em tempo de ‘Mínimos Eus’” (Bianchin, 1990, p.134) idéia que Bianchin retira de um livro de Christopher Lasch, autor que fundamenta boa parte de seu artigo. Bianchin afirma tratar-se de um texto no qual Lygia faz uma literatura em torno de questões femininas.

Em 1992, Elza Carrozza publica *Esse incrível jogo do amor*, tendo como tema o enfrentamento homem/mulher, em um estudo comparativo da obra da portuguesa Maria Judite de Carvalho e da brasileira Lygia Fagundes Telles. A estudiosa finaliza seu trabalho evidenciando que a psique feminina se desvela nas narrativas de ambas as escritoras, “desde os arquétipos mais profundos até a abstração emocional e psíquica que permite a autocrítica” (p. 208). A autocrítica

* romance de formação, que privilegia uma passagem, caminhar de uma situação para outra.

constitui-se muitas vezes no enriquecimento e na conquista final de toda uma vida. O confronto existente entre o homem e a mulher, refletido nas obras estudadas, precisa ser vivido de modo mais saudável, na opinião da pesquisadora. Carrozza (1992) assinala ainda a necessidade de que cada sexo viva as próprias polaridades masculinas e femininas em si. Lendo principalmente a etapa conclusiva do livro, não parece se tratar da análise literária sobre o relacionamento homem/mulher de personagens retiradas da ficção, mas sim de mulheres reais, de carne e osso, com sua conflitiva real, de um trabalho sociológico ou psicológico, demonstrando com esse fato o quanto a narrativa ficcional das escritoras em questão recria com perfeição o mundo real.

Ao contrário de Santiago, José Paulo Paes afirma no artigo “Entre a nudez e o mito” que Lygia atinge nessa obra seu ponto de maturidade, e que seu estilo narrativo inconfundível alcança ponto de mestria. “O mítico e o inexplicável se emboscam”, diz Paes (1995, p. 42). Ele observa que ela introduz a dimensão do fantástico no realismo psicológico - um fantástico temperado de humor - declarando que a escritora ilumina os meandros da interioridade, os impasses existenciais e as crises de identidade. A posição de Paes se aproxima mais da proposta da autora, pois se trata de uma obra significativa em sua bibliografia, na qual a escritora mais uma vez aprofunda a análise de uma personagem feminina e inova ao introduzir um gato como narrador. A contracapa da terceira edição estampa várias opiniões favoráveis da crítica francesa. Como se pode constatar, este romance suscitou uma reação positiva da crítica de modo geral.

Em seu ensaio “As horas nuas: a falência da razão ordenadora”, dedicado a Lygia em seu livro *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, Coelho (1993) aborda a dualidade humana e a ruptura da razão ordenadora presentes no romance *As horas nuas*. A autora argumenta que a personagem Rahul, o gato, toma no romance a metáfora da dualidade humana: corpo material, obediente a leis naturais, e corpo espiritual, anseio de infinitude. Outras figuras de duplicidade seriam a fusão da vida e da arte, e a oposição entre a invenção e a realidade. Sobre a falência da razão ordenadora, que empresta título ao capítulo, a mesma autora refere a impossibilidade de a lógica comum explicar o fluxo da vida e as (des)razões do mundo, tema abordado com mestria pela escritora, segundo ela, através de uma das

personagens do livro que sucumbe ao insólito. A estudiosa demonstra que mais uma vez um dos eixos de força da obra constitui-se nesta “consciência da dualidade inegável dos seres, a aparente e a oculta” (p. 241).

Eduardo Portella (1995) considera que o tempo é núcleo de força propulsora dessa narrativa. Ele destaca a influência de Mário de Andrade, que lhe dizia para escrever sem medo, sendo que ela certamente seguiu as indicações do mestre ou talvez já soubesse disso. Outra característica que Portella aponta são as personagens insulares, que se debatem como ilhas extraviadas. Adianta que a cadência narrativa é, ao mesmo tempo, abrupta e pausada, sendo que uma serena energia parece atravessar seu texto. O crítico levanta a hipótese de que sua força propulsora da criação é a vontade deliberada do resgate do mistério, o mistério que se confunde com a vida. Refletindo sobre os caminhos e descaminhos do amor na ficção da escritora, Portella observa que nuances no olhar da autora mostram que o amor deseja apropriar-se do tempo para vencer a morte e ganhar a vida. Seu texto é pleno de ambivalências, optando pelo fantástico, como “As formigas”. Chama a atenção para a força da subjetividade dos textos em geral e declara que quem se aproxima da rigorosa humanidade da autora percebe que a *persona* influi na personagem.

Eric Nepomuceno (1997) dedica um artigo especial à escritora, dividindo-o em quatro partes, que denomina “Jogo sem parceiros”, “Dupla condição”, “Delicada tecelã” e “Os olhos de Eva”. Esta última refere-se à capa do livro *A noite escura e mais eu*, reprodução do quadro de Ismael Nery, “Eva”, de traços delicados e belos olhos que miram de viés, quadro que pertenceu ao acervo pessoal de Lygia, tendo sido vendido. Tece comentários sobre as notícias da literatura de Lygia que têm saído no estrangeiro: no jornal *Le monde*, de Paris, no *Diário de Notícias*, de Lisboa e no *El país*, de Montevidéu. De modo afetivo, o escritor afirma que “é só um bocadinho de glória” (p.12). Nepomuceno endossa a opinião de Raphaëlle Rérolle, quando esta se queixa da suposta indiferença dos editores franceses em relação a Lygia Fagundes Telles, principalmente frente aos livros que considera mais contestadores: *As meninas* e *Seminário dos ratos*. Ainda segundo Nepomuceno, ela possui poucos e concisos eixos sólidos em sua obra: tempo – espaço – memória –

esquecimento – loucura – morte. Eduardo Portella já assinalara o tempo como um dos núcleos da novelística lygiana.

Em seu ensaio denominado “Ao encontro dos desencontros”, Paes (1998) inicia analisando a palavra desencontro do título *Histórias do desencontro*. Ele afirma que esta expressão poderia ser o lema de toda a obra da autora: desencontro como uma das matrizes da experiência humana. Como Régis, faz uma análise global da obra de Lygia, dizendo que o final de seus contos é adiamento ou frustração. Ele destaca que um dos pólos geralmente se constitui como núcleo de “desrazão ou absurdez” (p.71). Da mesma forma que Silviano Santiago, Paes também chama a atenção para a bipolaridade ou desencontro: dever/prazer, desejo/objeto de desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico. O autor enfatiza a interioridade das personagens como filtros aos conhecimentos e confirma a visão crítica de que a introspecção é o aspecto essencial na autora. Acentua a dimensão do fantástico presente nas figuras do gato e do centauro hipotético do romance *As horas nuas*. Segundo Paes (1998, p. 81), baseado em Todorov, na literatura lygiana o leitor hesita:

entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para ocorrências que ponham em xeque a credibilidade do real ou verossímil representado na narração.

Ele conclui dizendo que o significativo, para ficcionistas-poetas como Lygia Fagundes Telles, é ver “aquilo que reluta em mostrar-se” (p.83) e não tanto o que se mostra. Paes é mais um crítico da escritora que se destaca pela regularidade com que a acompanha desde o lançamento de *Ciranda de Pedra*, em 1954.

Por sua vez, em seu ensaio “A bolha e a folha: estrutura e inventário”, Silviano Santiago (1998) aborda a sensualidade nos narradores de Lygia, os quais elaboram para o leitor o inventário das sensações, emoções e paixões das personagens. Ele ressalta a brecha ficcional (o lugar entre) existente na literatura da escritora. Conforme Santiago, os temas da solidão e do amor são constantes na obra de Lygia. Cita um depoimento dela sob forma de nota final: “levanto a pele das personagens que é a pele das palavras, quero o mais íntimo, o mais secreto, e

nessa busca me encontro” (p. 111). O título do ensaio alude a dois contos, “*Herbarium*” e “A estrutura da bolha de sabão”. Ele finaliza o ensaio interpretando o formato circular dos bagos das uvas roxas do conto “Verde lagarto amarelo”, semelhanças e dessemelhanças com a estrutura esférica da bolha de sabão, o globo de vidro (ocular) e a conta do colar. Como Paes, o autor também chama a atenção para a bipolaridade da qual a literatura da autora está impregnada: verdade/mentira, memória/imaginação, feminino/masculino, sanidade/loucura, humano/animal. Reflete sobre o tipo de leitor que sua literatura requer: um leitor de olhar detetivesco e consciência reflexiva.

Estes dois últimos ensaios destacados e mais o de Sônia Régis fazem parte do quinto número dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles. Tal publicação consagra a recepção e o reconhecimento da escritora no meio literário e junto ao público leitor. Ao final de 1998, sua nova editora - a Rocco - inicia a publicação de novas tiragens de toda sua obra, em volumes com nova roupagem: diferentes capas e outras apresentações.

No ensaio “WM – A inversão do espelho”, Sueli Maria de Regino (1998) analisa elementos de “WM” de Lygia Fagundes Telles, inserindo-o no gênero fantástico, pela atmosfera de incerteza e hesitação que permeia o conto. Em seu trabalho, a autora confirma a recorrência do insólito na contística de Lygia, assinalando que o duplo, nesse texto, tem presença dominante e se expressa por aspectos semânticos, verbais e sintáticos, destacados por ela em criteriosa análise.

Castello (1999), em uma abordagem sintética, situa Lygia entre os autores que estréiam na literatura no limite entre o real e o imaginário, focalizando sobretudo situações psicológicas. O autor declara que a escritora analisa o inconsciente, na linha temática do mistério e do sobrenatural, chamando a atenção para a presença do tema da morte, das metamorfoses e do terror. Destaca que os contos ora se fazem claros, ora vagos, permanecendo o desenlace a cargo do leitor. Castello ressalta que ela possui recursos inovadores, distinguindo em sua linguagem o estilo e o ritmo. Concorda-se com o autor, pois se encontra na prosa ficcional da escritora uma cadência e um movimento em que está presente o pulsar da linguagem e do sentido.

No ensaio “Morte e mistério nos contos de Lygia Fagundes Telles”, Mello (2000a) caracteriza a morte como tema recorrente nos textos da escritora. Ela baseia-se em traços comuns aos contos escolhidos: “O jardim selvagem”, “O encontro” e “O muro”, nos quais a representação da morte se faz presente. Estes traços seriam a forma de narrar em uma seqüência não linear, com sentidos apenas sugeridos, propiciando ao leitor uma forma de participar da construção do texto. O tema da morte é trabalhado sob diferentes enfoques e situações, atuando como modo de o leitor penetrar “no desconhecido e no mistério” (p. 313).

Com a bibliografia disponível de historiadores da literatura como Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi, e estudiosos como Fábio Lucas, José Paulo Paes, Nelly Novaes Coelho, Sonia Régis e Vera T. Silva, parece que a posição de Lygia Fagundes Telles se consolida cada vez mais no cânone brasileiro. Dessa forma, é questionável a afirmação de Cíntia Schwantes (1997, p. 134) de que esta posição da escritora seria “ambígua”.

2.2.2 A voz dos estudos acadêmicos

A partir dos anos 80, a fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles sofre uma expansão através de estudos acadêmicos, dado o interesse que cada nova obra sua desperta, além das releituras das anteriores com outros enfoques teóricos, sendo ainda alvo de muitos estudos recentes de pós-graduação. Conforme suas próprias palavras na entrevista “A disciplina do amor”, ela considera “como se aquele convite do ‘venha’ estivesse sendo aceito” (Telles, 1998a, p.33), observando que lhe dá uma grande alegria esse interesse manifestado pelos círculos universitários. Os postulados que dirigem estes estudos abrangem uma gama variada de teorias literárias. Sem pretender uma categorização, os trabalhos se agrupam ora por analisar pelo prisma da crítica feminista, ora por investigar questões estruturais das narrativas, ora por estudar a simbologia. Apesar disso, o enfoque a partir do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias da crítica do imaginário ainda é pouco explorado, como se poderá perceber.

Kátia Oliveira (1972), em trabalho autodefinido como pioneiro no estudo da obra da escritora, privilegiou o estudo dos romances *Verão no aquário* e *Ciranda de*

Pedra, examinando os recursos e elementos estruturais da prosa narrativa de Lygia. Oliveira mostra que um elemento capital na narrativa é o tempo psicológico, metafísico, livre. O tratamento dado ao tempo pela escritora constitui-se em um elemento marcante em sua narrativa.

Outra pesquisa sobre as questões estruturais da narrativa é a dissertação de Mestrado de Mônica Kalil Pires (1990) - *As vozes da polifonia ou A arte do fragmentado* – que analisa o romance *As meninas*, propondo o dialogismo de Bakhtin como fundamento para estudar a estrutura da produção textual da escritora. Ressalta Pires a situação de passagem das protagonistas Lia, Lorena e Ana Clara, do espaço privado para o social, na busca de um amadurecimento pessoal.

Em 1993, é elaborada a dissertação de mestrado *A arquitetura dos contos de Lygia Fagundes Telles*, de Sônia Maria da Silva Moura, que analisa o processo narrativo em alguns contos da escritora sob o prisma de elementos construtores que vão desvendando a estrutura textual. A autora conclui que a narrativa lygiana é enriquecida por um instrumental lingüístico muito peculiar à criação da escritora, bem como o tratamento dispensado à dimensão espaço-temporal. Os elementos por ela analisados, denominados provocadores (espelho, retrato, véu, jardim, escada), anunciadores (vento, relâmpago, chuva, fauna) ou sustentadores (círculo cromático, cores, sensorialidade) das histórias narradas, são recorrentes e relevantes nos contos de Lygia.

No enfoque dos perfis dos narradores, aparece em 2000 o trabalho de mestrado de Neli Rosa Scherer, analisando dez contos da autora sob o ponto de vista das implicações que a postura do narrador traz à matéria narrada, privilegiando as instâncias narrativas de Gérard Genette e Wayne Booth. A autora verificou que predominam as narrativas autodiegéticas e heterodiegéticas com onisciência na obra contística de Lygia. Essas escolhas devem-se, segundo Scherer, ao teor intimista da ficção lygiana. Um narrador homodiegético não favorece esse processo, já que é testemunha dos acontecimentos.

Por sua vez, Carlos Augusto Magalhães (1994), realiza em seu trabalho de mestrado uma análise dos elementos estruturais do romance *As horas nuas* – personagens, tempo, espaço, linguagem – sob o ponto de vista da fragmentação romanesco-existencial. Magalhães afirma que o romance lygiano ultrapassa a

dimensão da vida diária, oferecendo um efeito de estranheza característico da literatura contemporânea. Segundo ele, a escritora expõe a condição humana fragmentada e realiza o resgate de uma realidade perdida em meio a uma sociedade de massa. Em suas conclusões, o autor postula que o caráter de estranheza produzido com a ruptura da linguagem é definidor da obra estudada. Mostra como a personagem principal Rosa Ambrósio é o símbolo de uma desintegração da condição humana. Magalhães (1994, p.151) considera que cumpre ao leitor “decifrar o enigma desta monumental narrativa” num jogo de redescobertas.

Esta ótica da fragmentação existencial de seu trabalho aproxima-se da dissertação de Mestrado de Lya Luft de 1979, cujo objeto de estudo é o romance *As meninas*. Ela apresenta um enfoque literário-existencial da condição humana através das três personagens principais, embora aborde também o fantástico. Luft compara o texto de Lygia com outros autores do absurdo, enfatizando sua característica literária de sugerir, aludir, insinuar e deixar em aberto as situações das personagens. As “questões estão lançadas: o leitor que opte” - com esta frase a autora encerra seu trabalho (Luft, 1979, p.89).

Também são os romances da escritora, principalmente *Ciranda de pedra* e *As horas nuas*, os prediletos para investigações pela ótica da crítica feminista. Tem-se a dissertação de mestrado de Neiva da Silva Cardoso (1980), *O romance de Lygia Fagundes Telles*, que interpreta figuras femininas de três romances da escritora: *Ciranda de Pedra*, *Verão no aquário* e *As meninas*. Cardoso demonstra que o grande tema de Lygia, que transparece nas narrativas de maneira evidente, é a mulher através da própria história, desde a infância e a adolescência até a maturidade das personagens femininas dos livros. Da mesma maneira que as autoras anteriores, conclui ser o feminino a essência temática de Lygia. Cumpre destacar o capítulo em que é analisada a simbologia nos títulos e cenários, e como eles estão conectados com a interioridade das personagens.

Ainda na vertente dos estudos que privilegiam a pesquisa do feminino em sua obra, Janaína Cássia Nascimento (1993) estuda os quatro romances da escritora: *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas* em sua dissertação de Mestrado *Estilhaçamento e recomposição: uma leitura da ficção de Lygia Fagundes Telles*. Ela privilegia a investigação e análise das personagens

femininas dos referidos livros e seus universos problemáticos: amores, paixões, casamentos, perdas, maternidade, relações entre as próprias mulheres, família, envelhecimento, decadência. A estudiosa favorece o lugar das repressões, interdições e preconceitos sociais sofridos pela mulher, causadores de suas dificuldades e crises de identidade, demonstrando que a vida interior das personagens ganha destaque na obra de Lygia. Nascimento (1993) conclui seu trabalho salientando o caráter contestatório dos romances da escritora e o encontro com uma dimensão existencial, embora as heroínas não cheguem a uma consciência capaz de gerar uma ação transformadora da realidade.

Entre os trabalhos da análise da questão feminina em textos de Lygia, inclui-se, em 1996, a dissertação de mestrado de Claudia Silva Castanheira, sobre as configurações do desencontro feminino intitulada *Roteiros do abismo interior*. Constitui-se no estudo de dois contos – “A confissão de Leontina” e “Apenas um saxofone” - privilegiando reflexões sobre a condição feminina e abordando a mescla das representações social e artística. A autora considera estas reflexões representativas da abordagem de Lygia a respeito dos abismos interiores da alma feminina, tendo uma orientação prioritariamente sociológica, assumida pela autora. Castanheira (1996) destaca a postura de denúncia de uma situação social discriminatória que aparece nas personagens analisadas: situações de orfandade, opressão, marginalização como origem dos desencontros das mulheres apresentadas.

Assim como o trabalho de Elza Carrozza já comentado, o desta dissertação também demonstra o quanto mulheres reais estão retratadas sob a capa das personagens ficcionais lygianas, fazendo com que as conclusões de Castanheira se assemelhem a um texto psicológico que poderia estar falando de seres humanos do mundo real – o conceito de verossimilhança para Aristóteles. O desencontro e o sofrimento femininos são a impossibilidade das heroínas de realizarem seus destinos primitivos e a conseqüência, o surgimento de respostas patológicas. Nesse trabalho também é delineada a temática da impossibilidade de uma comunicação afetiva com o outro, no viés das implicações socioculturais determinantes da crise de identidade vivida pelas mulheres dos dois contos.

Nos estudos comparatistas de sua tese de doutorado, intitulada *Interferindo no cânone: a questão do bildungsroman feminino com elementos góticos*, Schwantes (1997) escolhe para *corpus*, juntamente com obras de mais três escritoras, o mesmo romance *Ciranda de Pedra*. Neste estudo, Schwantes privilegia a análise de como as escritoras, através de recursos narrativos, constróem o processo de aquisição de identidade das personagens femininas. Ela ressalta a condição de romance de formação e de aprendizado feminino de *Ciranda de Pedra*, “tecida a partir de abundantes elementos góticos” (p.139). A autora lamenta a falta de bibliografia sobre a obra da escritora, nisso concordando com Vera Maria T. Silva, tentando, como ela, “suprir essa lacuna” (p.134). Ela demonstra que a cena final do romance – uma viagem a ser cumprida – é uma epifania, que funciona como impulsionadora dos enredos nos *bildungsroman* femininos (Schwantes, 1997). Ambas as autoras referendam a mestria de Lygia em construir personagens femininas em processo de aprendizado e transformação.

Embora menos numerosos, existem alguns trabalhos acadêmicos significativos dedicados a Lygia, que se baseiam no referencial teórico do fantástico.

No campo de estudos do fantástico, Maria Luiza Amaral Soares, em sua dissertação de Licenciatura em Filologia Românica denominada *O fantástico no conto brasileiro*, submetida à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, inclui em seu *corpus* contos dos livros *Histórias de desencontro* e *O jardim selvagem* de Lygia Fagundes Telles, além de obras de outros autores. Soares (1970) considera que a vida se revela misteriosa em sua essência, e que o escritor do fantástico revela-se igualmente impregnado desta essência, buscando desvelar este mistério. Ela privilegia a análise do espaço e do tempo fantásticos. Primeiro, ressalta que o espaço fantástico conecta-se com a técnica narrativa e vivência artística da escritora em pauta. Em seguida, relaciona o tempo fantástico a essa noção, pois é a mesma experiência que impele a personagem a percorrer o espaço e a mergulhar no tempo. Soares ressalta ainda que esses elementos tomam uma forma de “artificialismo e fantasmagoria” (p. 238), em que vários fatos e objetos são impregnados de um sentido transliteral. Como outros autores, enfatiza as idéias de encontro e desencontro presentes nos contos da escritora, além de acentuar o

caráter cinematográfico da literatura de Lygia. Ela afirma que o fantástico é o mundo das reticências inquietantes e misteriosas.

Outro trabalho na linha da análise do fantástico é *Uses of the fantastic in the short fiction of Lygia Fagundes Telles*, tese de doutorado em Filosofia de Patricia W. Mason-Browne da Universidade de Wisconsin – Madison, em 1991. Ela esclarece que o uso da narrativa fantástica em contos da escritora envolve um evento estranho e sobrenatural. Elementos fantásticos e dinâmicos abrangem muitas das mais importantes características de seus contos, que se constituem em chaves da dimensão temática de seu trabalho. O significado de seu emprego ultrapassa a mera representação e contemplação dos fenômenos sobrenaturais. Mason-Browne mostra que o relativamente pequeno reino fantasmagórico estudado se abre sobre um domínio estético muito mais amplo, e que as narrativas de Lygia revelam o funcionamento de uma estrutura dinâmica e dupla, com uma ambigüidade, um equívoco e, em termos de Todorov, uma hesitação. É interessante assinalar, apenas como curiosidade, que duas das teses sobre o fantástico em Lygia foram elaboradas no exterior (Portugal e Estados Unidos).

Em 1999, a dissertação de Mestrado de Maria Luiza B. Machado denominada “O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos” inclui três contos de Lygia Fagundes Telles, a saber “A caçada”, “A mão no ombro” e “Lua crescente em Amsterdã”, na análise de seu *corpus*. O foco privilegia, como o próprio título indica, o estudo do narrador. Para fins de classificação dos narradores, a autora teve como referência as categorias criadas por Genette. Considera que o narrador está presente no efeito final e que o efeito fantástico vem de dentro da personagem, conforme as conclusões de seu trabalho. Trata-se de uma proposta que atenta para situações-limites retratadas nos contos, quando o ser humano se defronta com forças incompreensíveis para ele, arrematando que, nos textos estudados, o tema dominante é a relação entre a morte e o medo da morte.

A dissertação de Mestrado de Annette Marie Rubado-Mejía “O imaginário no processo de individuação em *Perto do coração selvagem* e em *As horas nuas*”, de 2001, analisa a construção narrativa do romance de Lygia Fagundes Telles *As horas nuas* sob os aspectos dos recursos narrativos, análise do tempo e do espaço, e a

perspectiva do processo da individuação da personagem principal. Faz o mesmo com o romance de Clarice Lispector *Perto do coração selvagem*. A autora utiliza os pressupostos das teorias de individuação de Carl Gustav Jung, do espaço poético de Gaston Bachelard, da narrativa introspectiva de Dorrit Cohn e das estruturas do imaginário de Gilbert Durand para fundamentar seus trabalhos. Rubado-Mejía considera que o romance introspectivo *As horas nuas* utiliza a memória, o fluxo de consciência, o jogo entre tempo e espaço e o imaginário para elucidar o processo de conscientização e individuação de Rosa, personagem-narradora. A condição humana na contemporaneidade fica explicitada através do processo interno da mente da personagem, desvelando seu auto-conhecimento e o conhecimento de um universo maior.

2.2.3 A voz da escritora: sua concepção sobre o fazer literário

Atualmente, tem crescido tanto a análise da literatura da escritora pela crítica jornalística quanto o interesse de estudiosos em realizar ensaios, entrevistas e artigos, além de resenhas e críticas literárias, em diversos veículos de comunicação. Também se teve acesso a alguns de seus depoimentos em seminários e palestras. As entrevistas e palestras não mantêm uma ordem cronológica, antes são agrupadas pelos temas abordados e pelo caráter do seu testemunho. Serão assinaladas neste trabalho as falas de Lygia referentes principalmente à criação literária e ao ato de escrever, ao tema da morte, aos aspectos de engajamento social do escritor e ao seu relacionamento com os leitores.

A maioria dos entrevistadores questiona a autora sobre sua relação com o ato de escrever, questão comum em entrevistas com escritores. Em resposta a Tom Figueiredo, Lygia observa que a função maior do escritor constitui-se num despir-se da “maquilagem, o verniz – afastar essa espuma, esses jogos florais” (Telles, 1979, p. 76), sendo necessário atingir a essência. Enfatiza a descaracterização do idioma por rádio e televisão, e considera uma grave lesão perder referências lingüísticas, concluindo que o ato de escrever sofre com isso um desmatamento cultural. Entrevistada por Edla Van Steen, usa a expressão “eu arrisco na palavra” (Telles, 1981, p. 87), comparando-se com seu pai jogador, que arriscava na roleta. Refere-se

às palavras, em entrevista a Márcio Vassallo para o jornal *Lector* em 1997, como se estivessem “num trapézio voador. Escrever é dar um salto mortal, como o dos trapezistas. É nesses saltos que as palavras encontram o seu equilíbrio” (Telles, 1997, p. 106). Entretanto, acrescenta que no papel não há redes de segurança. Relata ainda a Steen que, no romance *As meninas*, soltou as rédeas da construção das personagens, deixando-as nos seus imprevisíveis, para dedicar-se à pesquisa e revolução da linguagem. Confessa ainda que, às vezes, é tomada “pelo demônio da insatisfação” (p.95). É também nesta entrevista que aparece sua declaração de que a função do escritor é “ser testemunha e participante deste mundo” (p.97), embora reconheça que se vive em um país não estimulador da vocação: “o escritor aqui vive em silêncio” (Telles, 1997, p. 106).

Lygia declara para Coelho que o processo da criação literária é “um grande mistério e um ato de amor” (Telles, 1971, p. xii). Ao declarar que “o escritor é um caramelo, envolvido, o leitor desembrulha, até chegar ao âmago, aí é doçura, é recompensa” (Telles, 1999f), metaforiza sobre a relação escritor/leitor em palestra sobre o Brasil: 500 anos de escrita feminina. Quanto à origem de suas histórias, alega estar às vezes em uma imagem, ou em uma simples frase, que esperam na memória. Em entrevista concedida à autora deste trabalho e a colegas do Curso de Pós-Graduação em Letras da Ufrgs (Telles, 1999d), a escritora disse serem quatro as principais fontes de inspiração: algo que ouve alguém dizer; algo que vê; um sonho; e a quarta, para ela, seria um mistério absoluto, ela mesma não sabe como nem de onde surge.

Em entrevista a Tereza Otondo (1983), em matéria denominada “A obra de arte é uma criação da liberdade e do amor”, declara que, no processo de criação, ela se fragmenta inteira, se entrega à personagem de forma total, sendo este um momento de liberdade. No entanto, ainda segundo a autora, continua sendo inteira, apesar desta fragmentação, tendo sempre as rédeas na mão, de acordo com a comparação que articula com um cavalo desenfreado. Diz não conseguir criar em estado de desordem emotiva, por exemplo, tendo que abandonar o texto e esperar “o caos passar [. . .] não posso escrever sob a ameaça de interferência” (Telles, 1997, p. 102).

Por ocasião do lançamento de seu livro *Invenção e memória*, em entrevista a Leneide Duarte (Telles, 2000a) do Jornal do Brasil, diz escrever para criar cúmplices, e compara o fazer literário a um processo através do qual o escritor se desembrulha, tentando fazer com que o leitor também o faça. Relata que está organizando seu arquivo pessoal com o objetivo de vendê-lo a alguma universidade brasileira, fazendo frente a uma situação econômica difícil e exigente.

Regina Echeverria a entrevista para a revista *Ícaro* em matéria intitulada “Eu aposto tudo nas palavras”, frase que a autora usa em seu depoimento para a jornalista. Falando de si mesma e de seu ser-escritora, Lygia diz à entrevistadora que gosta de “transitar entre o acaso, o imprevisto e a loucura” (Telles, 1992, p.26). Confessa constituir-se na matéria de sua própria obra e “lembranças, combustível vivo para a imaginação da escritora” (Echeverria, 1992, p.24).

Quando de sua vinda a Porto Alegre para receber o Prêmio Aplub de Literatura, Lygia declara a Eduardo Veras (Telles, 1996b) que se pode comparar o processo de criar e de seduzir o leitor com a urdidura de uma teia de aranha tentando pegar insetos. A fiandeira que existe em Lygia é reconhecida, portanto, por ela própria. Eric Nepomuceno (1997) cria uma outra analogia, ao considerar que a relação entre sua escrita e seu processo de atingir o leitor não é demolidora num choque só. O que ela escreve é como a ação de um lutador de boxe que vai demolindo aos poucos: “seu adversário são as emoções do leitor. Quando ele percebe, está exaurido, e nocauteado. Tudo feito de forma delicada, suave, misteriosa” (p. 12). A própria escritora usara esta imagem na entrevista a Edla Van Steen em 1981. O tipo de luta do escritor é comparado com a persistência do *boxeur*. Tais idéias já estão presentes em Cortázar (1993a, p.152), quando este diz que o contista tem que trabalhar verticalmente, em profundidade, pois o conto deve ganhar por *knock-out* para surtir efeito no leitor.

Lembra-se aqui outra forma de comparação, a de Walter Benjamin (1980), quando fala da aderência da marca de quem narra à própria narrativa, “como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro” (p. 63). Telles (1997) confessa a Vassallo que, através de um trabalho artesanal de arrumação do texto, consegue acalmar a idéia inicial do processo de escrever, que é impulsiva, “descabelada, aflita... Está sempre desesperada, como quem foge para a liberdade” (p. 100).

Na entrevista “O tempo redescoberto de Lygia”, feita por Rodrigo Brasil para a Revista *Bravo*, a escritora declara encontrar dificuldade em conviver com sua imaginação, que diz ser “tumultuada” (Telles, 1998b, p.58). Considera-se precursora do estilo fantástico, juntamente com Murilo Rubião. Relata que o escritor Urbano Tavares Rodrigues já sentira essa característica em seu livro *Histórias do desencontro*, referido anteriormente. Ela remete ao artigo “Uma obra reflete São Paulo”, publicado no *Estado de São Paulo*, em que ele comenta que Lygia Fagundes Telles mostra a solidariedade entre o mundo cotidiano e o fantástico, deixando o choque do efeito para o final.

Eduardo Portella, em seu trabalho de 1995, cita a autora quando se pronuncia: “a obra de arte para mim [. . .] é um imprevisto. Um grande imprevisto de loucura” (p. 37). Essa sutil relação entre literatura e loucura é referida em vários depoimentos, prevalecendo uma faceta da criação literária de Lygia. Ela declara que a “loucura é a evasão do sonho, a fuga para a liberdade” (Telles, 1997, p. 100) e que escrever às vezes também pode ser uma fuga para a liberdade, afirmando que “o louco pode ser muito mais livre do que um sujeito que está encarcerado” (p. 100). Na citada entrevista dada em Porto Alegre (Telles, 1999d), enfatiza que é necessário acreditar no fantástico quando se escreve, exemplificando tratar-se de uma “loucura disciplinada”. Como exemplo, relata um diálogo entre ela e o marido, em que teria perguntado a ele se a loucura lhe fazia bem, ao que ele teria respondido “ultimamente menos”. Ela reitera que na literatura é preciso mergulhar profundamente na paixão de escrever, não se pode ficar assistindo, completando que ela mergulha mesmo. E arremata dizendo que as demais personagens acreditavam que Emanuel (de seu conto homônimo) era um homem e não um gato. E ela também: “o animal se transformou em namorado” (Telles, 1999d). Na palestra “Língua portuguesa: uma paixão” relata que, considerando-se mais louca que o natural, consultou um psiquiatra, mas verificou que não era a solução, declarando: “nós (os escritores) temos essa loucura natural, essa própria loucura que nos é benéfica porque nós somos, afinal, tocados pela asa do anjo” (Telles, 1999c).

Apesar de ser uma temática recorrente em sua obra, a morte não é um assunto sobre o qual a autora se pronuncie facilmente. Para Edla Van Steen (1981), admite o medo da morte, que em seu entender “é desajeitada. Faz frio” (Telles,

1981, p. 93), ao contrário da vida, na qual sempre há algo que se pode fazer. Em 1984, para Álvaro Alves de Faria, da revista *Visão*, confessa obsessões frente ao passado e à saudade, especialmente face a uma circunstância de morte que, embora não chegue a detalhar, “a deixa em permanente estado de alerta” (Telles, 1984, p.53). Comenta com Álvaro o sofrimento com a perda lenta de si mesma e das pessoas que ama, porém declara de modo maduro e lúcido: “não posso sair da vida impune e sem arranhaduras” (p.53). É uma das primeiras entrevistas em que confessa ser espiritualista, revelando seu lado místico com emoção. Além de falar sobre a morte, nessa mesma entrevista temos a voz da escritora definindo para o entrevistador o feminismo que ama: “temos que nos ajudar e não nos desafiar” (p.52). Acrescenta que, em nosso sistema, homens e mulheres são escravos, sendo elas as escravas mais antigas, com algemas mais pesadas. Para ela, é responsabilidade do escritor ser perspectivo e ter antevisão, e depois viver a própria realidade, o que seria um sofrimento duplo.

Em 1997, reitera para Vassallo a condição de espiritualista, acreditando que Deus “está presente, mesmo quando não é invocado” (p. 106). Na palestra sobre a língua portuguesa, diz que é apaixonada por Jesus Cristo (Telles, 1999c). Em 2000, repete para Cynara Menezes na *Folha de São Paulo* o fato de ser espiritualista, acreditando em reencarnação e em transmigração de almas. No mesmo ano, no *Jornal do Brasil* para Leneide Duarte, cita Maiakovski quando diz “a morte não é difícil. Difícil é a vida e o seu ofício” (Telles, 2000a, p.3), acrescentando que a morte é fácil frente às dificuldades da vida. Entrelaçando os temas morte e literatura, considera que “a vontade do texto é a vontade da negação da morte [. . .] e que o escritor e o poeta escrevem tentando negar a morte através da palavra” (Telles, 1999c). Completa assinalando que, se sua palavra não passar, será a negação de sua morte.

Lygia caracteriza-se também por ocupar um espaço crítico em relação à função social e ao engajamento do escritor. Em depoimento realizado durante o Salão do Livro em Paris e publicado no *Le Nouvel Observateur*, Lygia responde o que significa ser uma escritora brasileira nesta virada do século, definindo que o desconhecimento da própria língua portuguesa, o analfabetismo e a miséria são as principais barreiras a serem enfrentadas pelos escritores. Mais uma vez, transparece

a aguda consciência social que a escritora demonstra e o quanto lamenta a situação do país. Fica claro seu engajamento político em movimentos como a participação em 1977 no Manifesto dos Mil – mil assinaturas de intelectuais brasileiros levadas à Brasília -, pois “o escritor não é inocente, o escritor sabe do avesso desse tecido, sabe da circunstância desse homem (me refiro ao homem do povo) no maior desamparo” (Telles, 1999a, p. 4). Ela defende a importância de contar histórias para crianças, despertando seu imaginário, fazendo com que descubra nela mesma esta força extraordinária, atualmente embotada. Relaciona esta situação com o fato de os governantes não planejarem o desenvolvimento da imaginação nem ajudarem as crianças “a entrar num mundo de fantasia, no mundo maravilhoso do imaginário [. . .] isso tem que ser despertado, em relação à infância e à juventude – o mistério” (Telles, 1999c). Em seu entender, essas idéias mostram relação com o grau de miserabilidade e violência do país, expressos na falta de educação, saúde e cultura.

No depoimento em Paris (Telles, 1999a), ela confirma mais uma vez que seu romance *As meninas* é uma denúncia veemente da situação política de censura e repressão reinante no país na época. Na entrevista já destacada a Tom Figueiredo, Lygia já contara que assinara o Manifesto dos Intelectuais contra a censura e declara viver em “contradição insuperável” (Telles, 1979, p. 76) quanto à conciliação do papel de escritora com as frentes de luta. Ela aponta que o escritor precisa de solidão, e, ao mesmo tempo, estar na luta pessoal, física com o leitor, num movimento constante entre recolher-se e sair.

Desde 1984, por ocasião da entrevista a Álvaro Faria, referia-se ao “grande desespero que está tomando conta do planeta” (Telles, 1984, p. 53), e previa que o século XXI deveria marcar o início de um longo período metafísico. No depoimento a Cynara Menezes, a escritora refere-se à terra como o “planeta enfermo” (Telles, 2000b, p. 9), e novamente tece considerações sobre política, mostrando-se decepcionada com o governo e considerando que o país precisa de socorro urgente. Para Leneide Duarte, em entrevista já citada, denuncia as “chagas do país” (Telles, 2000a, p. 3), confessando-se perplexa com a situação do mesmo e “pasma” (Telles, 1999e) com a ausência de regras e a falta de um sentido ético hoje. Entretanto, ela aposta na esperança – que, mesmo cega, é a única forma de viver e de aceitar a

luta, não se sentindo desestimulada com fatos como o crescimento vergonhoso do analfabetismo no terceiro mundo (Telles, 1999c).

2.3 Lygia: confluências de um projeto estético

Neste momento do trabalho em que se privilegiam os estudos sobre a autora e sua fortuna crítica, brilha também o ser humano Lygia Fagundes Telles. Percebe-se na pessoa da escritora, com seis décadas de carreira literária, a mulher contextualizada em seu tempo - o próprio século XX - já que completará setenta e nove anos em abril próximo - atravessando quase todo o século e acompanhando mudanças em todos os níveis e áreas. Os trabalhos aqui arrolados, dentro do espaço acadêmico ou não (teses, dissertações, pesquisas, ensaios, artigos técnico-científicos, resenhas, artigos jornalísticos, entrevistas), ora retomam considerações já realizadas por outros precedentes, ora iluminam a obra com novos postulados. Questionamentos são constantemente dispostos por um número considerável de autores. Essa retrospectiva da análise da obra da autora em produções acadêmicas aponta para uma crescente importância da mesma na Literatura Brasileira.

Propondo-se aqui uma releitura da questão do duplo nos textos literários fantásticos de Lygia Fagundes Telles, através das estruturas do imaginário, adentra-se em uma vertente da literatura da escritora bastante aludida por alguns estudiosos e críticos, porém sem aprofundamento específico. O mergulho no universo simbólico da obra de Lygia Fagundes Telles parece não se abrandar após o impacto inicial de contato com elementos como a irrealidade, a conciliação/oposição do real com o fantástico, o onirismo e a magia e a mistura do insólito com a linguagem poética.

A escritora continua surpreendendo. Sua escritura prossegue num crescendo de estranhamento e fascínio, sempre alerta ao inesperado. Entre a crítica e os leitores, parece haver uma quase unanimidade a respeito de Lygia, o que não é muito comum em autores brasileiros. Também a qualidade e competência de sua obra ganha reconhecimento através dos diversos prêmios que tem recebido. Ela tem sido prestigiada ao longo de sua carreira nos lançamentos, prêmios e críticas literárias. Os livros da escritora paulista são editados em países como Alemanha, Espanha, Argentina, França, Estados Unidos, Itália, Polônia, Suécia,

Tchecoslováquia e Portugal, nos idiomas correspondentes. Respondendo aos *Cadernos de Literatura Brasileira* como tem se relacionado com a crítica literária, declara: “gosto que gostem de mim. Se minha obra não agrada um ou a outro, muito bem – adeus” (Telles, 1998a, p.33). Utiliza a palavra como metáfora para explicar o desejo de amor do escritor: “eu estendo para você uma ponte, seja você um crítico ou um leitor comum. Nessa hora, é como se eu dissesse: venha”. Assinala que prefere ser amada a ser compreendida, pois a “compreensão é muito difícil” (Telles, 1998a, p. 33). Aqui lembra-se uma relação intertextual com um dizer de Clarice Lispector: “viver ultrapassa todo entendimento”.

O fazer-literário de Lygia se constrói com sua personalidade, com o humano de seu ser. Muitas vezes se encontram fragmentos de suas entrevistas ou de suas memórias relatadas que coincidem com passagens de seus textos ficcionais. Este fato se acentuou em seu último livro *Invenção e memória*, pleno de textos memorialistas, narrativas quase autobiográficas pinceladas de ficção.

Suas características pessoais se imbricam com a imagem de mulher e escritora refinada. Não é por acaso que Hélio Pólvora (1977), Regina Echeverria (1992), Caio Fernando Abreu (1996), Eduardo Veras (1996), Raphaele Rérolle (apud Nepomuceno, 1997) e Paulo Roberto Pires (apud *Cadernos de Literatura*, 1998) a definem como a dama da literatura - uma designação mais aceita nos círculos jornalísticos e na mídia em geral, por tratar-se de um título-fantasia, e não um atributo ou classificação propriamente acadêmico. Outros críticos também se referem a aspectos de sua personalidade que provavelmente estejam na raiz deste título: postura, delicadeza, fineza, sobriedade, altivez, força interior, contenção. As personagens principais de seus romances - Virgínia (*Ciranda de Pedra*), Raíza (*Verão no Aquário*), Lia, Lorena e Ana Clara (*As meninas*) e Rosa (*As horas nuas*) - evocam o perfil multifacetado e arquetípico da mulher contemporânea, em momentos vários de trajetória de vida. Talvez isso contradiga sua própria posição, expressa em uma entrevista, de que as mulheres sempre são filtradas através de alguém, pois é difícil verem a si próprias (Telles, 1998a). Afinal, o universo feminino é magistralmente registrado e desnudado por ela. A escritora apresenta ainda uma aguda consciência social, que transparece na quase totalidade das entrevistas dadas, e também no conteúdo de suas obras, já que ela não passa ao largo destas

questões. A par disso, crê-se que, nas narrativas escolhidas para estudo, e também em outras, persiste um *leitmotiv* - modificado, mascarado, porém repetido reiteradas vezes: o motivo do duplo.

Percorrer as páginas da escritora (quatro romances, dez livros de contos e um de fragmentos, além de oito coletâneas constituídas por contos publicados em obras anteriores e com participação em diversas antologias) é esquadrihar com ela o universo da interioridade humana, principalmente as contradições e duplicidades inerentes à condição dos seres mortais. A busca de identidade, de afetividade e de compreensão do significado da morte estão presentes em toda a sua obra, através de narrativas de escrita ágil, densa, rompedora de padrões estéticos anteriores.

O conto de Lygia Fagundes Telles percorre sendas várias, desde temas corriqueiros de histórias simples, abarcando também situações complexas e estranhas, até desembocar no sobrenatural e no fantástico, rompendo com limites racionais do humano. Não importa o tema ou os meios: seu fulcro é o binômio identidade/alteridade, ou seja, o encontro ou desencontro com o outro. A teia dos relacionamentos interpessoais, o jogo entre o mundo interior e exterior e as situações que a vida estabelece às personagens fazem do conto lygiano peças raras de escritura de tom confessional. O conteúdo dos contos é recriação de realidades longínquas no passado, ora perdidas na névoa da memória, ora desembaraçadas do inconsciente e trazidas à tona. Presente sempre o elemento ambigüidade, do qual a escritora afirma fazer parte dela enquanto pessoa: “esperando ser nítida dentro das minhas ambigüidades (ficcionalista é ambíguo)” (Telles, 1999a, p. 4). Desfilam nos contos as nuances emocionais dos humanos, transplantadas às personagens: ódio e amor, medo e esperança, ternura e sofrimento, entre outros, compondo atmosferas em situações problemáticas de vida, morte e sentimentos profundos. Talvez por isso alguns críticos digam ser impossível ao leitor não acreditar na realidade de sua ficção. Todas as etapas cronológicas da trajetória biológica do ser humano são contempladas na galeria rica de suas personagens: crianças, homens jovens, maduros e idosos e mulheres jovens, maduras e idosas, de profissões ou ocupações também variadas.

A busca incessante da expressão da interioridade marca a essência de sua escritura: a cadência da frase busca o pensamento e o sentir das personagens no

esfacelamento do tempo real, utilizando para isso até mesmo criatividade na pontuação. Lygia demonstra, como poucos autores, que é próprio da condição humana a multiplicidade de facetas dentro de uma unicidade. Além disso, seus contos ilustram bem esta imbricação de igualdade e diversidade, típica do tema do duplo. No conto “O noivo”, Miguel não se reconhece na situação do casamento: era ele e não era ele ao mesmo tempo. Esta dubiedade dos comportamentos humanos e esta duplicidade da qual todo ser humano é feito se desdobra e assombra em sua literatura fantástica, que é portadora de uma nova visão sobre os momentos que antecedem a morte.

A morte, como tema recorrente na obra de Lygia, aparece principalmente nos contos da vertente fantástica, revelando o conflito interior do ser humano referente à idéia e à experiência com a mesma e conduzindo-o ao âmago dessa experiência, através de representação do duplo. A literatura da escritora traz uma nova sensibilidade ao texto fantástico brasileiro, na esteira de Murilo Rubião e José J. Veiga. Ela não veio substituir ninguém na literatura brasileira, nem terá substitutos, pois sua posição é única e invulgar. Se é difícil uma síntese de sua produção literária, o motivo se deve à característica plural e arquetípica de sua obra.

Esta breve trajetória mostra a inserção da escritora no panorama da Literatura Brasileira, estabelece a noção do seu papel na literatura de cunho introspectivo e fantástico, bem como a recepção que suas obras suscitam na crítica especializada. Reconhece-se estar diante de uma escritora de singular agudeza intelectual e sensibilidade estética, com pleno domínio de sua arte. Percebe-se que, desde *Ciranda de Pedra* (em 1954) até nossos dias, sua literatura alcançou um duplo sucesso: ao mesmo tempo em que se constitui em objeto de constantes análises literárias, é merecedora de múltiplas reedições devido ao interesse do público leitor. Silva (1985, p. 193) declara que “Lygia testemunha seu tempo, sem dúvida” e, utilizando a própria ficção da escritora, diz que esta consegue escrever “indo ao âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto”.

A obra lygiana revela uma universalidade ímpar, com uma linguagem trabalhada com rigor e seriedade, em um mundo simbólico, misterioso e fantástico de extrema riqueza. Se (nas palavras da própria Lygia escolhidas para epígrafe) a função do escritor é testemunhar seu tempo, ela cumpre de modo exemplar este

papel. Além disso, o faz com muito respeito ao leitor, esperando que estejam amadurecidas suas frutas para oferecê-las. Reconhece-se Lygia inteira no poema de Manoel de Barros (1998, p. 35): “É preciso entrar em estado de palavra”. O poeta sublinha que entrar em estado de palavra, ou mesmo em estado de árvore, é necessário para que se enxergue e sinta as coisas como são, em sua essência – seria um estado de empatia total, estar no lugar do outro ou de outra coisa, de modo mais pleno possível. Em estado de palavra: pode-se ver as coisas sem feitiço, ou seja, sem necessariamente perceber a forma, mas sintonizado com todo o conteúdo – a palavra no lugar da essência, significando o que é fundamental, vital. Como a palavra o é na literatura de Lygia.

3 CIRANDA DE DUPLOS NO IMAGINÁRIO DE LYGIA FAGUNDES TELLES: LEITURA E ANÁLISE SIMBÓLICA

O pensamento em sua totalidade encontra-se integrado na função simbólica.

(Gilbert Durand)

Neste capítulo, apresenta-se uma revisão crítica sobre pressupostos do conto, bem como algumas questões sobre introspecção e processo narrativo, que complementam o material visto no segundo capítulo, conforme item da filiação estética da escritora. Em seguida, cumpre-se o trabalho analítico simbólico dos contos selecionados que caracterizam a temática do duplo, sob a perspectiva da crítica do imaginário, bem como à luz dos demais subsídios teóricos levantados no primeiro capítulo. Privilegia-se o encontro das concepções estudadas, aplicando-as ao discurso literário dos contos da escritora escolhida.

Acerca do conto

Para que se possa percorrer o gênero conto, é necessário conhecer suas trilhas: sua história (desde as origens) e sua natureza. Além disso, as notas sobre o conto fantástico em particular fornecerão subsídios para a análise simbólica do *corpus*.

Embora seja um gênero antigo (se pensarmos na sua evolução oral) o conto como hoje se concebe fixa-se a partir de Edgar Allan Poe. Conforme antologia organizada por Pacheco e Linares (1993), deve-se a esse autor (ao fazer o comentário crítico dos contos de Nathaniel Hawthorne, em seu texto *Tale Writing* de 1847), uma das primeiras teorizações sobre tal gênero literário. Poe concebe-o dotado de um único e intenso efeito, buscado de modo preconcebido (ou seja, com uma concepção deliberada) e cuja cena final direcione todo o andamento do relato. Sob sua perspectiva, portanto, o desenlace é matéria nobre no corpo de um conto e todo o núcleo temático (ou a teia narrativa) deve estar a ele dirigido. Brenno Silveira (1970) reforça a teoria do efeito de Poe. No prefácio de *Histórias Extraordinárias*, ele assinala a importância da brevidade e unidade de impressão, de tal forma que o leitor não desvie sua atenção da narrativa, cabendo ao contista determinar com

exatidão o efeito que tem em mente. Magalhães Júnior (1972) também pronuncia-se a respeito de uma teoria do conto. Ele sublinha a mesma necessária brevidade, narrando de modo linear e horizontal um acontecimento geralmente no passado.

Sobre as características fundamentais para classificação de um texto como conto, tornou-se célebre a declaração de Mário de Andrade (1972, p. 5) feita no texto “Contos e contistas” em 1938, de que, se o autor batizou seu texto de conto, trata-se então de um conto. Nesta tese não se concorda com tal afirmação, pois se acredita que algumas fronteiras devam existir, como um núcleo dramático, uma tensão, um efeito final inesperado. Para Andrade, o que autores como Maupassant e Machado “descobriram foi a forma do conto indefinível, insondável, irredutível a receitas”; para o autor, tal gênero se apresenta como um “problema inábil da natureza da estética literária” (p. 8).

Segundo Barbosa Lima Sobrinho (1960), na introdução de *Os precursores do conto no Brasil*, o conto com qualidades literárias inicia no Brasil com Machado de Assis, apesar de algumas obras precursoras como: “A caixa e o tinteiro”, de Justiniano José da Rocha; os episódios de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo; a história “Werner – episódio da Guerra de Argel”, de Napoleão Abrantes, ou “As duas órfãs”, de Norberto de Souza e Silva. O próprio Machado de Assis (1994), no prefácio a *Várias Histórias*, destaca que a qualidade do gênero está justamente em ser curto, e se refere às dificuldades para escrever um conto, apesar de sua aparente facilidade. O período romântico parece ter sido o que mais impulsionou o gênero conto no país.

No livro *Variações sobre o conto*, Herman Lima (1957) elege Machado de Assis e Afonso Arinos como os expoentes dos dois pólos do gênero no Brasil, à semelhança de Maupassant e Tchekov em escala mundial. Na sua opinião, as obras de Machado e Arinos refletem as duas características principais do conto brasileiro: um, de enfoque psicológico e universal; o outro, da terra e regional. O autor se vale dos teóricos e contistas estudados para reconhecer no conto características como clareza, síntese, desdobramento dramático e tensão poética.

Uma análise sobre o percurso do conto torna mais polêmica a questão das suas características essenciais. Lima (1971) pronuncia-se sobre o conto moderno como desbastado de excessos, preocupado com a adjetivação e com a densidade.

Assinala que, nos contos modernos de influência de Katherine Mansfield, Franz Kafka ou William Saroyan, existe uma tendência à abstração, à deformação da realidade, podendo haver um enfraquecimento psicológico, um lirismo vago, uma acentuação da forma em detrimento da trama. Afrânio Coutinho (1971) aponta que este gênero evoluiu de uma forma primitiva para uma forma clássica (com início, meio e fim), tendendo para um desaprisionamento da rigidez que lhe era característica na origem.

Alfredo Bosi (1974) posiciona-se na mesma linha argumentativa, ponderando que o gênero, “proteiforme” (p.7) e “poliedro” (p.21), potencializa variadas possibilidades literárias devido ao seu caráter plástico, tendo nas situações vividas pelo ser humano o espaço privilegiado do cumprimento de sua essência. O autor enfatiza a idéia de que no conto há um reflexo de situações reais ou imaginárias construídas de forma sensível e tensa, imbuídas de significado, ressaltando que esse rosto anfíbio do conto se deve à oscilação entre a realidade e a sondagem da consciência ou “da pura palavra” (p. 22). Afirma que o conto é inventado pelo contista a partir de uma situação atraente, da qual participam “espaço e tempo, personagens e trama” (p.8), constituindo-se na exploração de um momento de aguçada percepção da realidade pelo escritor. Ele acentua ainda o caráter do momento criativo, que identifica como “vital e apaixonado” (p.9) para a finalidade de se criar um texto válido literariamente.

A polêmica conceitual celebrizada por Andrade, ratificada por Bosi e pelos autores que analisam a evolução do conto, gera uma controvérsia que está longe de terminar. São publicados os ensaios referentes ao conto no *Livro do Seminário*, da Bienal Nestlé de Literatura, com os posicionamentos de três autores importantes nesta área: Fábio Lucas, Walnice Galvão e Luiz Costa Lima.

No ensaio intitulado “O conto no Brasil moderno”, Fábio Lucas (1982) sintetiza a essência do conto como o relato da formação de uma cena dramática e seu conseqüente desenlace, possuindo a tessitura de uma anedota. O autor analisa o conto como atmosfera, que se aproxima da expressão poética. No conto, temos a sugestão do conflito, a crise e a resolução final. A narrativa capta a individualidade de forma delicada, com estilo e sensibilidade. Em sua análise sobre o conto moderno brasileiro, elenca alguns elementos que se fazem presentes, como motivos

livres, índices, filosofemas, dizeres poéticos, personagens anônimos. Ele identifica nas histórias curtas uma dimensão ligada ao que denomina marcas da modernidade: “discursos fragmentados, técnicas de montagem inspiradas no cinema, a visão surreal, intromissão do grotesco como fator de crítica ao poder, tendência ao estilo coloquial” (p. 155). Assim, dedica um espaço maior comentando o crescimento de uma temática nos contos brasileiros: a exploração da violência repressiva, a opressão nas relações amorosas, os jogos amorosos pela disputa do poder. Com isso, demonstra como a realidade agressiva e violenta do cotidiano atual se projeta na ficção em um plano de crítica social. Lucas considera que vários escritores se especializaram em analisar o desejo interdito, o que representa uma verdadeira invasão do inconsciente em nossa ficção. Afirma que os conteúdos são manifestados de modo multifacetado, chamando a atenção ainda para uma outra tendência que se expressa através da dimensão dos textos, citando os mini-contos, de caráter minimalista. Encerra o ensaio ressaltando uma última tendência do relato moderno, que denomina de “uma extremação da metalinguagem: o conto-ensaio” (p.161) - para ele, uma possibilidade de redes intertextuais.

Fábio Lucas (1990) considera que Lygia se confirma como contista de estados psicológicos sutis, abismos de dúvidas e jogo de ambigüidades. Ele ainda salienta que os sonhos interferem no fluxo narrativo, havendo uma busca constante de um eu impossível. Uma característica sua é a existência de um estado crepuscular, de uma sensação de estar em suspenso ou de um sonho antecipador de uma situação real. O mesmo autor já dissera que Lygia, juntamente com Fernando Sabino, Esdras do Nascimento, Orígenes Lessa e alguns outros, faz parte da corrente moderna dos novelistas “que decretam falência dos valores humanos” (Lucas, 1990, p.67). Acredita-se que essa falência signifique a perda dos valores humanos autênticos em nossa época, e sua substituição por outros menos éticos.

Walnice Galvão (1982), no ensaio “ Cinco teses sobre o conto “, analisa o conto sob o prisma de sua história nos jornais, pois compete com a notícia enquanto ficção e jogo livre da imaginação. A autora salienta dois modelos de conto: de enredo e de atmosfera. O de enredo ou anedota é mais informativo, ainda com características de unicidade de entrecho, desfecho inesperado, efeitos preparados e extensão curta. O de atmosfera possui mais sugestão de ambiente, visando à

criação de estados de espírito. É mais simbolista e estetizante, com tratamento artístico mais atento e cuidado.

Por último, Luiz Costa Lima (1982), no ensaio “O conto na modernidade brasileira”, chama a atenção para o teor de insinuação presente no conto, o que lhe permite a tonalidade entre a malícia e o lirismo, salientando a predominância deste último. Assinala que, mais do que o realce das personagens, o conto se propõe a um aprofundamento do evento e se inscreve no equilíbrio entre uma existência neutra e o súbito surgimento de uma situação transtornadora.

Ficcionistas também se posicionaram a respeito. Julio Cortázar (1993a) em *Valise de Cronópio*, caracteriza-o como um texto breve e conciso, se posicionando sobre a dificuldade em defini-lo, compara-o a uma esfera, imagem que lembra perfeição e autonomia. Declara também que a narrativa do conto é mais um lago do que um rio, pois nas águas daquele é possível se atentar melhor aos pormenores. Outras imagens usadas pelo autor, ao longo de sua obra, são “algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (p. 150-151), um soco de nocaute no leitor, um coágulo – massa informe da qual depois o escritor retira seu conto. Ele pondera que somente com imagens se pode transmitir a alquimia secreta explicativa da profunda ressonância que um grande conto provoca no leitor, seqüestrando-o temporariamente. Assinala ainda a tensão condensada entre o tempo e o espaço literários, como um aspecto fundamental que revela a mestria que o escritor pode alcançar em um conto, destacando ainda as noções de significação e intensidade. Acredita que o significativo, mesmo quando o tema trata o cotidiano, é o elemento que irradia para além dele mesmo, em uma simbologia da condição humana, e que inscreve o leitor em “uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário” presente no conto (Cortázar, 1993a, p. 151-152).

A noção de concepção deliberada, apregoada por Poe na caracterização do conto, é reafirmada por Horacio Quiroga (apud Giardinelli, 1994). Ele aconselha que, desde o início, o contista deve saber o caminho a que deseja aportar, de modo a levar as personagens até este final com firmeza, recomendando a exatidão no uso das palavras e evitando o uso de adjetivos em demasia e frases inúteis. De certo modo, através destes preceitos, o autor está fornecendo algumas idéias teóricas

subjacentes sobre conto. Cortázar (1993a) considera lúcida a última prescrição de Quiroga, chamando atenção para a necessidade de o escritor se colocar na pele da personagem. No quinto preceito de seu decálogo do perfeito contista prega ainda a importância do conhecimento prévio da história completa. Também mostra que a idéia apresentada no começo de um conto deve ser retomada ao final.

Outro escritor latino-americano, Mempo Giardinelli (1994), vale-se de qualificações como: brevidade, singularidade temática, tensão e intensidade, como características do conto. Em entrevista a Giardinelli para seu livro *Como se escreve um conto*, Enrique Anderson Imbert (1994, p. 87) assim se posiciona:

O conto viria a ser uma narração breve em prosa que, por mais que se apoie num acontecer real, revela sempre a imaginação de um narrador individual. A ação – cujos agentes são homens, animais humanizados ou coisas inanimadas consta de uma série de acontecimentos entretecidos numa trama onde as tensões e distensões, graduadas para manter em suspenso o ânimo do leitor, terminam por resolver-se num desenlace esteticamente satisfatório.

O autor acrescenta que um conto constitui-se simultaneamente num problema e na sua solução, ou seja, num obstáculo e em sua superação, num conflito e em sua resolução.

Ricardo Piglia (1994) acrescenta mais um aspecto na discussão sobre as características do conto ao propor duas histórias: a que é contada diretamente (história aparente) e a cifrada nas entrelinhas (história oculta). Essa seria a primeira característica: o conto se constrói entre a tensão dialética do aparente e do oculto.

Outro quesito é conter um conflito, pois o conto não é somente uma história: é uma questão, um modo de olhar diferenciado, a partir de uma outra estranheza que causa ao leitor. O leitor constata que há no conto algo que não foi dito, sendo tomado pela surpresa ante o conflito e a história cifrada. Piglia (1994), no capítulo “Teses sobre o conto” de seu *O laboratório do escritor*, acentua este duplo caráter da forma do conto e mostra como a surpresa ocorre ao aparecer na superfície o desenlace da história secreta. Ele acredita que a indagação “como contar uma

história enquanto se está contando outra?” (p.39) é a chave da técnica do conto. A base do gênero constrói-se nos pontos de cruzamento das duas histórias. Com base nesta assertiva, estabelece a diferença entre os contos clássicos, nos quais a estrutura é mais fechada e o final surpreendente, e os de versão moderna, nos quais são trabalhadas as tensões entre as duas histórias, sem tentar resolvê-las. Concorda com a afirmação de Hemingway, de que o mais importante não se relata. A história secreta se faz “com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 1994, p.39).

Analisando a convivência de tradição e ruptura nos contos sul-riograndenses, Gilda N. Bittencourt (1999) classifica o conto de cunho fantástico ou insólito no quesito “adesão à tradição” como possuidor de estrutura tradicional, ou seja, com desenvolvimento linear das ações. Ela observa que narrativas desse tipo contém “uma seqüência de ações interligadas, que podem ser acompanhadas *pari passu* pelo leitor, encaminhando-o ao desfecho” (p. 157), e que o estranhamento é apenas a convivência dos planos real e irreal, mas não a ruptura na forma da seqüência de narrar. A mesma autora comunga da idéia de outros autores sobre a dificuldade em precisar limites na definição de conto, principalmente no conto contemporâneo, que adquire feições multiformes e metafóricas. Ela sublinha que

no conto fantástico contemporâneo a intenção realista de fidelidade ao real permanece como motivação central da composição, e as intrusões irrealis desempenham uma função simbólica particular, dentro do contexto histórico—cultural das nações onde essas narrativas se originam (p. 150).

Além dos autores citados no apanhado histórico e técnico, outros como Araripe Jr., Sílvio Romero, Mario Lancelotti, Temístocles Linhares e Massaud Moisés também foram consultados, embora suas posições não acrescentem elementos diferentes aos dos autores referendados.

Uma questão fundamental para a apreciação/análise dos contos é, sem dúvida, aquela que aborda o processo narrativo, que abrange uma gama de aspectos determinantes para o entendimento da estrutura textual, a saber: ponto de

vista, modos de narrar, foco narrativo, fluxo de consciência, introspecção e intimismo, entre outros.

Relativo aos aspectos possíveis de manifestação do ponto de vista na narração, Boris Uspensky (1981) se refere aos seguintes planos: ponto de vista ideológico, sintagmático, espaço-temporal e psicológico, e se enfatizará este último para fins de abordagem teórica dos contos específicos do *corpus* deste trabalho. O ponto de vista no plano ideológico está presente na estrutura profunda do texto, sendo considerado, pelo autor, o fundamental. Estrutura-se a partir de uma visão de mundo do autor, do narrador ou de uma personagem (Uspensky, 1981), podendo “pertencer ao próprio autor; ou pode ser o sistema normativo do narrador, diferente daquele do autor (e talvez conflitante com a norma deste); ou pode pertencer a uma das personagens”(p. 12). No plano sintagmático, pode-se observar “mudanças no posicionamento do autor” (p.28), em função de que o autor pode apresentar por exemplo, uma personagem principal sob o ponto de vista de outra personagem, ou sob o ponto de vista da própria personagem ou do ponto de vista de outra pessoa. O ponto de vista no plano espaço-temporal apresenta algumas possibilidades relativas à posição espacial do narrador coincidir ou não com a de uma personagem (espaço). O narrador pode estar “conectado’ à personagem” (p. 92), por algum tempo ou durante a narrativa toda, e ocupar então a mesma posição espacial; em outra alternativa, “ele acompanha a personagem mas não se confunde com ela (p. 92) como por exemplo a posição coincidir ou não, incluindo a possibilidade de divergir nos demais planos. Ainda em outra alternativa, o autor assinala que o narrador poderá associar-se “a um grupo de personagens” (p. 93). Relativamente a não-coincidência da posição espacial do autor e de uma personagem, também o autor descortina diversas formas deste tipo de narração: o narrador pode mover-se de uma personagem para outra de modo seqüencial, sendo o movimento do ponto de vista do autor “semelhante aos da câmara em um filme” (p. 95) ou, em outra alternativa, “os movimentos do ponto de vista do autor não dependem da movimentação da personagem” (p. 95), quando o olhar parece o do “próprio autor” presente no lugar da cena (p. 97). Mais uma alternativa ainda em relação à vista seqüencial, é quando “a posição do autor no espaço não é especificada, o que lhe permite visualizar diversas personagens colocadas em vários locais diferentes –

locais que não podem ser alcançados de um ponto de vista único” (p. 97). Uspensky exemplifica outros casos de mudanças na posição espacial do narrador: retratamento de “uma única cena, a partir de um ponto em movimento, com a característica deformação dos objetos, resultante do deslocamento” (p. 98), o ponto de vista panorâmico e a cena silenciosa. A localização temporal do narrador concretiza-se quando o autor a define ordenando

os eventos cronologicamente a partir da posição de uma das personagens (assim o tempo autoral coincide com a medição subjetiva da duração dos eventos pertencentes a uma personagem específica), ou pode usar seu próprio esquema temporal (p.102).

O escritor pode tomar posições temporais múltiplas, combinando os pontos de vista. Pode ainda descrever os acontecimentos sob mais de um ponto de vista; em outros casos, “as descrições de eventos a partir de posições temporais diversas podem sobrepor-se umas às outras” (p. 103), ou seja, a mesma ocorrência pode ser mostrada sob diferentes pontos de vista. Ainda em outros casos, “o narrador pode reunir os eventos consecutivamente” (p. 104). Esclarece que “uma forma mais complicada é aquela em que o mesmo evento é descrito simultaneamente de posições temporais diversas” (p. 104).

Referente ao ponto de vista psicológico, Uspensky (1981) esclarece que o comportamento humano pode ser descrito de duas formas: sob o ponto de vista externo e interno. Referente à visão externa da pessoa, seu comportamento “pode ser descrito em relação a fatos definidos” (p. 132), com objetividade e ausência de juízos, descrevendo “apenas o comportamento visível” (p. 131), bem como utilizando opiniões de um observador que use frases com o verbo: “parece ter pensado” (p. 132).

No ponto de vista interno, o autor se coloca a si próprio em uma posição em que fica interno à narração (p. 131). Como ele faz parte dos eventos narrados, adota um ponto de vista de caráter particular. Com isso, é participante direto da ação. (p.131). Ele denomina ponto de vista no plano psicológico quando o ponto de vista

condiciona-se a uma percepção ou consciência individual, ou seja, tem-se uma descrição subjetiva, na qual estão “revelados os processos internos (pensamentos, sentimentos, percepções sensoriais, emoções)” da pessoa descrita (1981, p. 131). A história pode ser contada sob um ponto de vista de um narrador de primeira pessoa, mas também pode ser substituída pelo nome de uma pessoa ou até mesmo ser narrada na terceira pessoa, conservando as características da narração de um ponto de vista interior (p. 137). Para Uspensky, este seria o segundo caso – sistematicamente interno – da posição invariável do autor na narração. O autor, juntamente com o leitor, une-se à personagem principal e identifica-se com sua imagem.

Na teoria do autor, há uma ampliação e uma diversificação a partir desta classificação primeira, mais rica do que aqui exposta, porém esta é suficiente para a proposta do trabalho.

Outro autor importante da teoria do narrador é Gérard Genette [198-]. Ele considera inadequado empregar os termos narrativa na primeira ou terceira pessoa, pois observa que a questão não é essa: “a escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas” (p. 243), ou seja, é importante a relação entre o narrador e a história. O autor distingue dois modos de narrar, tendo como perspectiva a presença ou a ausência do narrador na história. Denomina *heterodiegético* o narrador que não participa da história que conta, estando fora dos acontecimentos. Por este distanciamento com os fatos narrados, este tipo de narrador assume uma posição privilegiada de observação, podendo, portanto, refletir sobre os mesmos.

Quando, no entanto, o narrador é participante da história, a este denomina *homodiegético*. Relativo a essa participação do narrador na história, deve-se levar em consideração o grau de envolvimento deste narrador, quer seja mais ou menos efetiva. Portanto, em relação às possibilidades de se organizar uma narrativa, tem-se também o narrador homodiegético que observa e testemunha os acontecimentos de uma forma mais secundária na trama. Quando, porém, a presença/envolvimento do narrador personagem é maior, Genette o nomeia narrador *autodiegético*: aquele em que o narrador relata suas próprias experiências como personagem central da história, ou seja, protagonista. É o narrador que vivenciou os acontecimentos, esteve

presente na história que conta. Em resumo, a identificação das formas de narrar homo e autodiegéticas dependerá do grau de envolvimento do narrador. Assim, o limite para identificar o narrador autodiegético, nas palavras de Genette, seria quando “[. . .] o herói-narrador não cede por assim dizer nunca a quem quer que seja [. . .] o privilégio da função narrativa” (p. 246).

O procedimento do narrador autodiegético está vinculado à proposta estética de muitos contos da escritora, nos quais o mundo interior das personagens se desvela, embora também se utilize em muitos contos, do narrador heterodiegético. Os tipos de narradores nos contos do *corpus* aparecem no quadro-síntese apresentado no quarto capítulo, à página 247.

Ainda referente à narração, Yves Reuter (1996) sublinha a diferença entre duas perguntas: 1ª) “quem *narra* no romance?” (p.73), que responde às formas de base no narrador; e 2ª) “quem *percebe* no romance?” (p.73), que responde às perspectivas narrativas ou focalizações. De acordo com o autor, penetra-se no texto conforme “uma perspectiva que pode variar segundo um centro de orientação do que determina o que ele (o autor) percebe, as informações dadas, etc.” (p. 73). Consoante o autor, é importante que não se confunda, portanto, a narração e a focalização. Ele alerta ainda que o termo focalização deve remeter a todo um processo de percepção do universo, não se restringindo à visão. Reuter também utiliza a terminologia da classificação de Genette para tipificar as duas formas fundamentais do narrador: heterodiegético (ausente como personagem) ou homodiegético (presente na história que narra) (p. 70-71). Ainda sobre a perspectiva, esta determina o grau de profundidade do saber percebido e, em função dos domínios apreendidos, “o exterior ou o interior das coisas e dos seres” (p. 74), esta percepção é considerada externa ou interna.

O problema da focalização interna remete à questão da introspecção na literatura. Utiliza-se a expressão fluxo de consciência no sentido proposto por Robert Humphrey (1976, p. 1), visando “a apresentação de aspectos psicológicos da personagem na ficção”. Ao analisar o fluxo de consciência um dos textos de escritores, o autor mostra como esta técnica revela processos psicológicos profundos. O termo consciência é usado em uma acepção ampla, indicando áreas

de atenção, apreensão racional e comunicável, e todas as demais dimensões da mente humana a partir do pré-consciente (p. 2).

A intenção principal do fluxo de consciência é expor a interioridade das personagens sem censura interna, permitindo a eclosão daquilo que estava armazenado no âmago do ser: idéias, imaginação, emoções – todos os processos internos do psiquismo. É uma técnica de forma aparentemente solta, em que se segue a linha do pensamento, objetivando revelar o máximo de subjetividade. Brayner (1979), apresentando um histórico sobre a ficção de fluxo de consciência, sublinha tratar-se de “um caminho feito através da consciência, cujo instrumental de percepção é acionado pela memória, sentimentos e sensações” (p. 178). Ela salienta que esta ficção penetra nos recônditos mais intocados do processo psíquico, no fluir contínuo das

sensações, fantasias e aspirações, a fim de desvendar os fatos da consciência em contato com os fatos sociais, ambos de percepção fragmentária – a atomização da realidade convoca o indivíduo a valer-se de um enfoque cada vez mais subjetivo (p. 180).

Autran Dourado (1976) em seu trabalho *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, pronuncia-se sobre a técnica de associação de idéias (bastante utilizada por Lygia através dos monólogos interiores de suas personagens), declarando que o termo fluxo de consciência é bem mais amplo e abrangente do que monólogo interior. (p. 76). Na sua obra, o autor prioriza a focalização interna, também foco da maioria dos contos que serão analisados nesta tese.

De uma forma geral, a contística de Lygia demonstra uma clara tendência à perquirição psicológica e ontológica. Trata-se de um intimismo através do qual ela sugere, insinua, envolve, criando atmosferas que capturam a sensibilidade do leitor, atmosferas sublinhadas por estranhamento, tragicidade e terror. São contos de temática existencial e reflexiva sobre a vida, em que a condição humana - com seus valores em crise, fraquezas e dificuldades - é exposta de modo impiedoso e dramático. O conflito, o desencontro, a consciência, a verdade, a mentira, e suas

ambigüidades, bem como a solidão, são explorados insistentemente. Situações extremas de ruptura estão sempre presentes em suas histórias.

Neste percurso sobre a questão do conto e introspecção, cada autor revela uma maneira de organizar e classificar os autores na literatura. Sobre a escritora, Afrânio Coutinho (1971) salienta a indagação minuciosa interior acerca da problemática existencial - a metafísica da consciência, da alma, do destino - identificando-a no que chama de corrente psicológica, subjetivista, introspectiva e costumista. Em suas palavras, nesta literatura “a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens” (p. 276). A esta sondagem psicológica, aliam-se atmosferas densas, introspecção e valores espirituais. No gênero conto, ele destaca transformações desta ordem, ou seja, cita a introdução de atmosferas poéticas com intensidade, casos densamente humanos, evocações e episódios sugestivos.

Alfredo Bosi (1982) classifica Lygia na categoria de romances de tensão interiorizada. As tendências se agrupam segundo o grau crescente de tensão entre o herói e seu mundo, e nessa categoria ele prefere evadir-se e o conflito torna-se subjetivo. Segundo o autor, na prosa subjetivizante,

os conteúdos da consciência nos seus vários momentos da memória, fantasia ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passa a atmosfera; e desloca-se o eixo da trama do tempo “objetivo” ou cronológico para a duração psíquica do sujeito (p. 443).

Embora se trate aqui de Lygia contista, considera-se pertinente o que o autor enuncia, já que, em seus contos, ela também privilegia a focalização interna.

Para Gilda Neves Bittencourt (1999), textos intimistas são aqueles narrados sob uma

perspectiva subjetiva, desnudando os mistérios que se escondem no interior do ser humano, revelando seus desejos ocultos ou até mesmo

percorrendo os subterrâneos nebulosos, às vezes enigmáticos e perturbados, da sua mente (p. 92).

No entender da autora, as aquisições dessas novas modalidades na arte de narrar tornaram a “fala literária atualizada condizente com a situação existencial do homem contemporâneo” (p. 93). A análise introspectiva e a penetração nos recônditos da mente humana são o fulcro das narrativas de contistas da vertente existencial-intimista, de acordo com a classificação temática da autora. No entanto, não há um abandono da realidade social.

O narrador do texto intimista utiliza o recurso da ironia romântica para dizer o contrário do que quer expressar. Na análise dos contos da escritora, a ironia romântica mostra-se um recurso importante. Nasce do contraste entre aparência e realidade que costuma agradar ao ser humano. Na ironia, as palavras exprimem o oposto do que se quer dizer na realidade, portanto, significando algo justamente através de seu contrário. A construção do discurso da literatura irônica na modernidade é marcado pelo humor e pela ambigüidade. Brayner (1979) assinala que “cada vez mais o conceito de ironia anda no sentido do paradoxo” (p. 101). Ela cita Schlegel quando diz que a reconciliação dos contrários não é uma questão de síntese, mas uma aquisição da ironia. De acordo com Brayner (1979), na Literatura brasileira, esta tem em Machado de Assis seu representante mais significativo, através da construção de paradoxos, da relativização dos opostos e da utilização da ambivalência. Todas estas características se presentificam nos textos introspectivos de Lygia Fagundes Telles, cujas narrativas muitas vezes são compostas com esta ironia sutil de que nos fala Brayner. Ela acredita que a ironia origina duas idéias desafiantes para o século XX: 1) a arte deve se representar, demonstrar seu caráter lúdico, “já que existe enquanto comunicação (ou representação) e como coisa comunicada (ou representada)” (p. 102), 2) o artista cria não só de forma consciente, mas também inconscientemente. A ironia protege o criador do envolvimento demasiado nas malhas da criação.

Como curiosidade, vale lembrar uma fala da personagem André, do romance *Verão no aquário*, que menciona diretamente o tema: “Patrícia atingiu a

profundidade, lá onde a ironia não chega jamais, como escreveu Rilke. Ela não é irônica e por isso mesmo tem me ajudado como me ajudou” (Telles, 1984, p. 100). A ironia, sendo racional, não cabe onde a emoção e o sentimento predominam. A personagem Patrícia havia atingido uma profundidade incompatível com o espírito irônico, na visão da personagem André.

D. C. Muecke (1995) salienta como o conceito de ironia é “vago, instável e multiforme” (p. 22) e acentua que o termo foi definido para significar uma coisa no lugar de outra. O mesmo autor apresenta uma análise mais aprofundada da contribuição de Friedrich Schlegel ao desenvolvimento do conceito mais radical de ironia: “com ele a ironia tornou-se aberta, dialética, paradoxal ou romântica” (p. 39). Para Schlegel, o básico da situação irônica é o homem constituir-se em um ser finito na busca incessante da compreensão de uma realidade que é totalmente incompreensível. O paradoxo é a essência da ironia: “é a análise (na medida em que se opõe à síntese) da tese e da antítese” (p. 40). Schlegel mostra que a mente deverá combinar os dois sistemas.

Com efeito, como observa Beth Brait (1996), a ironia constitui-se em uma estratégia de linguagem que “mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia” (p. 15). Na literatura de Lygia é clara a ironia presente no conto “Seminário dos ratos”, em relação à situação da invasão dos ratos e às relações brasileiras com os Estados Unidos, principalmente na voz do jovem chefe, quando se comunica com o secretário, ironizando a condição doente de seu pé. Em outro conto, “As formigas”, também se clarifica uma situação de ironia na descrição da dona da pensão, em sua frustrada tentativa de aparentar uma juventude inexistente, resultando em uma quase caricata mulher. É também irônica a situação de Miguel, do conto “O noivo”, vivenciando o momento de sua morte como se fosse um casamento, sendo ele uma pessoa extremamente instável em seus relacionamentos amorosos. Também no conto “A caçada” tem-se na atitude da velha atendente da loja um toque de ironia ao lidar com as percepções e as interpretações que a personagem-protagonista demonstra em relação à tapeçaria. No conto “A mão no ombro”, a escritora ironiza os valores burgueses, o sistema da família de aparências que vive mais para o social.

No trabalho de Gilda N. Bittencourt (1999) sobre o conto gaúcho contemporâneo, entre as tipologias das consciências narrativas, encontra-se uma denominada “consciência irônica”. Ela explica que a postura irônica e de estranhamento projetada por este tipo de consciência no texto “simula uma atitude e uma visão de mundo avessas às do autor implícito” (p. 207). Nesta atitude de ironia, o narrador adere ao objeto e mostra a realidade conforme sua visão. A intenção irônica da consciência narrativa mostra o contrário daquilo que deseja expressar.

Por serem textos introspectivos, as narrativas de Lygia Fagundes Telles mostram semelhança com situações da vida real, permitindo que o leitor reconheça e identifique de imediato seus próprios conflitos, parafraseando Cortázar, nos jogando de roldão no plano interno. Seus textos provocam um inquietante questionamento interior, o que marca sua presença entre os contistas mais expressivos. Seus contos penetram no cotidiano, porém conservando um amplo espaço para o imaginário, e nessa rota realizam-se em incursão densa e poética. As situações e episódios são apresentados como se a matéria-prima fosse moldada também pelo real, e não apenas pelo imaginário, talvez uma fusão de ambos - fantasia e realidade.

A literatura intimista mantém seu interesse centrado na movimentação psicológica, caminhando pelas veredas dos espaços internos e trazendo à tona o que estava escondido nos subterrâneos da alma humana. As convenções tradicionais da narração são abandonadas, havendo inovação nas formas de expressão, até mesmo na pontuação. Valem impressões, rupturas espaço-temporais, violações de sentido, inversões.

Através de monólogos interiores e de descrições de estados psíquicos, Lygia Fagundes Telles apresenta esta ficção de fluxo de consciência em que procede a captação da consciência, que imprime o caráter psicológico à sua produção. Este clima de aprofundamento psicológico favorece o florescimento do tema do duplo, expressando fissuras e rupturas internas da identidade do homem moderno e de sua busca angustiada da unidade.

NOTA: Os contos “As formigas”, “A mão no ombro” e “Seminário dos ratos” são analisados a partir da publicação *Seminário dos ratos*, de 1998 da Editora Rocco (8ª edição). Os contos “O encontro”, “A caçada”, e “O noivo” são analisados a partir do livro *Mistérios* de 1981 pela Editora Nova Fronteira (1ª edição). O conto “A chave na porta” é analisado a partir do livro *Invenção e Memória* de 2000 da Editora Rocco (1ª edição). Os contos estão sendo analisados na ordem cronológica da publicação.

Apesar das transformações pelas quais o conto passou em sua história, a idéia de concentrar em si tempos, espaços e movimentos perdura nas atuais conceituações. De todas as ponderações arroladas, uma assertiva se revela constante entre todos os autores citados: a de que o conto contém uma revelação. A tendência atual em relação ao conto é a de desconsiderar modelos rígidos, principalmente em relação às noções de tempo e de espaço. A narrativa apresenta-se mais flexível e fragmentada e com infiltração de elementos não-lógicos, especialmente nos contos fantásticos. Em resumo, o conto sofreu modificações ao longo do tempo. Parafraseando Quiroga: a humanidade sempre contará, porque contar é natural, normal e insubstituível. Portanto, pode-se ver que a questão do conto é uma questão em aberto, de difícil definição unívoca, e que recebe olhares diversificados de acordo com o autor em relevo.

O conto fantástico possui todas as características do gênero conto, particularmente contendo intensidade, predomínio narrativo e final compacto e inesperado, nos quais podem ser exploradas todas as suas possibilidades. A dimensão do conto referente a tamanho muito favoreceu o fantástico, pois é difícil manter a tensão em narrativa longa. Alguns autores consideram que o conto fantástico é o conto por excelência.

3.1 O encontro

Por uma dessas extraordinárias
coincidências teria eu antecipado
aquele passeio enquanto dormia?
(OE p. 67)

O conto “O encontro” organiza sua trama em torno de um encontro fantástico entre duas mulheres que, na verdade, são a mesma personagem no plano espacial, porém em um plano temporal diverso - presente e passado. Este conto tem por pano de fundo a crença na *metempsicose*, uma possibilidade de desdobramento utilizada por Lygia Fagundes Telles.

No dizer de Manfred Lurker (1997), *metempsicose* é a teoria que preconiza a possibilidade de uma alma transmigrar de um corpo a outro, após a morte de um ser.

No núcleo central, tem-se um encontro entre uma mulher – a narradora-protagonista – e uma estranha jovem - uma amazona, que sofreu uma perda significativa, um rapaz chamado Gustavo, cujo papel na trama é importante. Tem lugar também relevante no conto a narrativa da trajetória percorrida até o momento desse encontro pela protagonista. Ao final, aquela reconhece na jovem outra face de si mesma em outra vida - seu duplo inscrito em um plano temporal anterior.

Neste conto, a narração dá-se em primeira pessoa. Situada na categoria de narrador autodiegético [Genette, 198-], a mulher relata sua própria experiência. Ela está presente na história, ao mesmo tempo que relata os fatos ao leitor através de sua perspectiva. De acordo com Reuter (1996), isso lhe confere uma profundidade, um saber maior, “uma visão mais ampla” (p.77).

O conto se inicia pela descrição de uma paisagem de natureza angulosa e desolada, um “vasto campo mergulhado em névoa branda, o verde era pálido e opaco. Contra o céu, erguiam-se os negros penhascos tão retos que pareciam recortados a faca” (OE, p. 67), por onde caminha a narradora. De imediato, instala-se o reconhecimento da narradora-protagonista: em uma outra tarde igual, já vira aquele mesmo cenário. Esta dúvida permeará todo o relato. A personagem atravessa o campo, encaminhando-se aos penhascos, e estaca à beira do abismo denso de vapor, onde também reconhece, na garganta de “fundo insondável vinha um remotíssimo som de água corrente” (OE, p. 67). Lembre-se que “A água que corre é figura do irrevogável” (Durand, 1989, p. 69). Ao mesmo tempo, sente algo de sinistro e perigoso naquele ambiente, e segue para o bosque enevado, da cor do ouro. Todo o tempo a acompanha a sensação de que “esse bosque” [. . .] “já conhecera com sua folhagem cor de brasa dentro de uma névoa dourada. ‘Já vi tudo isto, já vi... Mas onde? E quando?’” (OE, p. 67). Fica magnetizada para prosseguir, embora uma parte racional lhe dissesse para retornar. A descrição de todo o colorido da paisagem - folha avermelhada, névoa e luz dourada - transmite a idéia de irrealidade. A folhagem cor de brasa equipara-se às folhas cor de brasa do conto “A mão no ombro”. Encosta-se a um tronco, depois vê uma teia entre dois galhos e a aranha, associando a idéia de que ela também parece se encontrar presa em uma cilada.

A teia, no mundo dos animais, é a armadilha tecida para enredar, capturar e destruir suas presas. Ela remete às idéias de criação, construção e formação, ao mesmo tempo que de destruição e ruptura. No mundo grego, por sua vez, quem armava o tecido - e a armadilha - do destino dos homens eram as moiras, filhas de *Niux* (a Noite). A ninguém era dado o poder de alterar o destino por elas traçado, o que destituía os homens de seu suposto controle onipotente sobre suas vidas. No conto, é como se a personagem soubesse que não haveria quem pudesse desfazer a teia de seu caminho/destino. O pássaro que voa gritando dolorosamente sugere-lhe a idéia de fuga. A razão parece lhe recomendar o retorno urgente, mas pensa que é tarde para voltar atrás e fugir: o encantamento pelo bosque é maior do que seu medo. É preciso continuar. Sobre esta atração fascinante em continuar, mesmo sabendo do perigo, diz Jung que

no fundo, o medo e a resistência que todo ser humano experimenta em relação a um mergulho demasiadamente profundo em si mesmo é o pavor da descida ao Hades. Na realidade porém emana deste substrato anímico, desse espaço desconhecido uma atração fascinante, a qual ameaça se tornar tanto mais avassaladora quanto mais nele se penetrar (1991c, p. 347)

Os pensamentos da narradora sucedem-se em uma circularidade de contrários e oposições: pensa uma coisa, depois outra oposta, voltando à primeira. A personagem introduz-se cada vez mais, e incontrolavelmente, nesta paisagem já vista, afastando-se de locais familiares. Embora ela se encaminhe avançando e progredindo para o clímax do passeio, misteriosa e simultaneamente regride no tempo, adentrando-se no passado, passando a (re)vivê-lo. Toda a atmosfera (a luz dourada, os tons verde, o nevoeiro, a vegetação, os penhascos) transporta a personagem e o leitor através de uma paisagem de estranhamento, mistério e “por detrás daquele silêncio, no fundo daquela quietude [ela] sentia qualquer coisa de sinistro” (OE, p. 68). Invadia-a uma sensação de perigo mesclada com encantamento, havia ímpetos de fugir, “vá-se embora depressa, depressa! a razão ordenava” (OE, p. 68), porém prosseguir parecia imperioso.

Continuando sua jornada, a narradora-protagonista demonstra sua vontade de continuar: “então enfurnei as mãos nos bolsos, endureci os maxilares e segui pela vereda” (OE, p. 68-69). Ela antevê o que encontrará: a pedra fendida ao meio e o regato seco. A pedra, material de minério duro e sólido, é um dos elementos que compõem a terra. Seu valor simbólico, no imaginário dos povos, conforme Chevalier e Gheerbrant (1994), mantém uma relação estreita com a alma. Elas conservam o odor do homem, segundo a lenda de Prometeu, e ambos, humanos e pedras, mostram um movimento seqüencial de subir e descer, o que no conto transparece através da caminhada da personagem pelo vale, pelas colinas e pelos campos. As pedras remetem ainda ao simbolismo de uma cristalização cíclica, desempenhando “um papel importante nas relações entre o céu e a terra” (p. 696). Na narrativa, a imagem da pedra aparece de diversas formas: duros e pontiagudos penhascos, pedras no chão, pedregulhos limosos, pedra golpeada, pedra fendida, até mesmo o ruído, ao final, é pedregoso... A fenda na pedra, aqui, indicia uma analogia com a bipartição temporal da protagonista-narradora, fendida no tempo passado, dividida em seu duplo. Referencia ainda as frustrações da vida, a alma literalmente cindida, partida ao meio. O golpe que sofreu com a perda de Gustavo – personagem que aparece apenas indiretamente como lembrança – causou seu suicídio em outro tempo.

No conto, a narradora simbolicamente vai percorrendo o caminho, encontrando pedras, avivando lembranças de seu passado, tendo o prenúncio do que encontrará: sua alma, seu duplo no tempo passado. Aos poucos, a narradora-protagonista passa de sensações e intuições para a evocação final, a lembrança límpida em sua mente, que se constituirá no clímax do conto. Franz (1997a, p. 71) explica que as pedras costumam marcar os lugares sagrados, ainda hoje isso acontecendo, e que se trata de um dos mais antigos símbolos do sagrado.

A situação de *déjà vu* atravessa todo o conto: a personagem parece intuir tudo o que vai encontrar através do percurso, mantendo-se durante toda a narrativa expectante e plena de uma estranha calma, sem surpresa do reconhecimento, com “certeza absoluta de ter feito várias vezes esse gesto enquanto pisava naquele mesmo chão que arfava sob os meus sapatos” (OE, p.68). O fenômeno do *déjà vu* encontra-se associado a um senso profético, uma predição de elementos da

experiência que se vive. Isso encontra perfeita correspondência com a protagonista do conto em questão. À medida em que caminha no campo e encontra a amazona, ela vai sentindo a familiaridade da situação. Em todo o desenrolar da narrativa, a personagem hesita entre o sonho e a lembrança, mas acaba certa de que: “não, não estava sonhando [. . .] em que sonho podia caber uma paisagem tão minuciosa?” (OE, p. 69).

Na folha que resvala em sua cabeça vê um sinal para aceitar o inexplicável até desatar o nó, ou seja, desvelar o que estava latente, resolver o enigma daquele passeio. E se alguém a capturara em seu sonho, se estivesse por sua vez sendo também sonhada?, indaga hipoteticamente a narradora, inquietando-se mais ainda. O texto remete ao conto “As ruínas circulares” de Jorge Luis Borges, cuja personagem percebe ser ela própria uma aparência, pois outro a estaria sonhando, sentindo-se humilhada e aterrorizada com o fato de “ser a projeção do sonho de outro homem” (Borges, 1989, p. 44). Em outro conto do escritor, “O outro”, no qual se repete este tema das faces do eu no tempo, é narrada uma situação em que a personagem-narradora encontra seu duplo – os dois têm a mesma identidade – em um tempo anterior: ambos conversam sentados em um mesmo banco que se acha em dois tempos e em dois lugares. Ao final daquele relato, o protagonista e narrador considera que é possível o outro tê-lo sonhado.

A protagonista volta-se para o caminho percorrido, que denomina “labirinto sem esperança” (OE, p.69). Novamente entende que é impossível retornar: “Agora é tarde! – murmurei e minha voz avivou em mim um último impulso de fuga” (OE, p. 69). Em seu trajeto, a narradora-protagonista passa entre dois carvalhos - árvores sagradas em numerosas tradições, representando quase que sinônimo de força – carrega “o coração pesado mas as passadas eram enérgicas, impelida por uma força que não sabia de onde vinha” (OE, p.69). O ambiente em que está o seu duplo é buscado intencionalmente pela personagem. O carvalho compõe com os penhascos uma investidura de força espiritual, solidez e potência. O carvalho ainda remete à comunicação entre céu e terra, o eixo do mundo. No caso do conto, o carvalho parece indiciar a força, pois ela caminhava energicamente, imbuída de uma força de origem desconhecida, de repente surgida para prosseguir na caminhada e ir ao encontro do que quer que fosse. A paisagem que aqui temos lembra em muito a

do jardim do conto “A mão no ombro”, analisado posteriormente: a imagem de um cenário exótico, de tons coloridos fortes, parecendo irreal. Também alguns elementos se repetem durante o caminhar das personagens de ambos os contos: a teia de aranha, os sons e o silêncio, os aspectos de sensorialidade exacerbados, os pensamentos desordenados e labirínticos. O gesto de apertar os maxilares é recorrente em “A caçada”.

As paisagens percorridas e os elementos da natureza também acenam para diferenciações entre si: revelam etapas definidas, pontuando o desenrolar dos episódios, pois o caminho não se apresenta linear nem uniforme, sendo formado por opostos: vale/colina; campo/bosque; campo/penhasco; pedra/água; água corrente/riacho seco; riacho seco/fonte; penhasco/abismo. O ponto de partida é o vale, como cavidade, depois se transpõe uma colina, que é a elevação, como se fosse uma barreira entre o vale e o campo; chega-se então ao campo, que é plano e permite maior visão de horizontes. Entre o vale e o campo, o contraste é óbvio: este é uma extensão plana e aquele é uma depressão. No campo aparece pela primeira vez, a dualidade: conhecia e desconhecia simultaneamente aquele lugar. É também do campo que descortina o bosque pela vez primeira, ainda envolto em névoas e brumas de forte colorido. Ela passa a ter a capacidade de distinguir, de refletir, através da recuperação da memória do passado, como veremos adiante.

Prosseguindo em sua aventura de redescobertas familiares na paisagem ao mesmo tempo distinta e sabida, a protagonista encontra a jovem desalentada junto a uma fonte, sentada na pedra verde-musgo, conforme antevira. A imagem da fonte apresenta uma forte representação simbólica para Raïssa Cavalcanti [199-], pois é o lugar de onde flui a fecundidade - lugar de origem da vida, de revelação e sabedoria espiritual. A mesma autora assinala que

pelo fato de a fonte pertencer ao Centro supremo, a sua água é pura e detém a totalidade do conhecimento, do passado, do presente e do futuro, logo também, o poder profético que inclui as três dimensões do tempo. A fonte, com suas águas murmurantes, transmite a linguagem da alma que é o idioma do inconsciente (p. 219).

Jung (1995c, p.80) também evidencia que a água é símbolo do inconsciente, do “estar oculto”. A narrativa permite afirmar que a personagem se encontrava em um momento de sua vida em que confluíam o passado, o presente e o futuro.

Este é o momento do conto em que se inicia o encontro essencial. Aqui a personagem pára de buscar. Nesse lugar sagrado, parece ter alcançado o motivo de sua viagem: o encontro. Nesse santuário, sabe estar próxima da grande revelação. “Ao lado da fonte, estava a moça vestida com um estranho traje de amazona. Tinha no rosto muito branco uma expressão tão ansiosa que era evidente estar à espera de alguém” (OE, p. 70). A moça desalentada ao percebê-la, confirma estar esperando outra pessoa. Ela é feito um “espelho” do passado: uma outra, um duplo, uma aparição de si mesma em outra vida, em outro tempo, no qual ela busca a identidade de um outro eu misterioso do passado. A narradora tenta impedir que o futuro aconteça, identificando nele seu próprio passado, mas não o consegue. Na entrevista à pesquisadora e colegas, a escritora destaca o significado da palavra *ananke*, em grego, destino, destinação, explicando que a narradora não consegue deter o curso dos acontecimentos – não consegue fazer com que a moça-amazona pare, pois ela quer quebrar, romper, mas não consegue, quer evitar porém o evento se repete, como ela já havia sublinhado em outros depoimentos.

No entanto, o passado lhe foge, não poderá modificá-lo, vai se repetir ao final da narrativa. É possível aqui realizar analogia com o mito grego de Narciso, que se perde ao contemplar a própria imagem refletida no espelho da água; é o mito fundante da busca e do encontro (ou não) da identidade perdida e fendida. O encontro parece ter o sentido desta busca de uma identidade em um passado longínquo e a descoberta das circunstâncias de sua perda ou aniquilação. A jovem amazona é o duplo da mulher, a face jovem desta em outro tempo - em outra encarnação, se aceitarmos a interpretação de metempsicose nesta narrativa. Esse duplo – a jovem amazona – mesmo sem ter consciência, parece estar à espera, desde há muito tempo, haja vista as roupas antigas que veste. A protagonista-narradora segue descontrolada no que simbolicamente pode ser considerado uma visita às profundezas do inconsciente, como se fosse engolfada – de modo atemporal - pelo limiar de sua outra morte em tempo anterior.

Encontrando-se neste lugar, a narradora observa em detalhes, silenciosa, o desproposital contraste entre suas roupas e as vestes antiquadas da moça, uma jaqueta de veludo preto e uma extravagante saia rodada que lhe chegava até a ponta das botinhas de amarrar. Emergindo da gola alta da jaqueta destacava-se a gravata de renda branca, presa com um broche de ouro em forma de bandolim. Atirado no chão, aos seus pés, o chapéu de veludo com uma pluma vermelha (OE, p.70).

A pluma vermelha simboliza a cor do sangue, prenúncio de morte. É ressaltada mais vezes no relato, inclusive guiando a narradora enquanto perseguia a moça na corrida desenfreada até o abismo, quando a pluma vermelha “ora desaparecia, ora ressurgia por entre as árvores, flamejante na escuridão” (OE, p.73), como se fosse um guia de seu último percurso até o abismo e a passagem para a morte. A pluma referencia um poder aéreo, liberado dos pesos do mundo terreno, também de justiça e de sacrifício. O contraste entre o negro veludo e o branco da renda também é outra dupla de contrários, em que se tem simbolicamente outros antagonismos: morte/vida, bem/mal, desespero/esperança. Nesse conto, a cor vermelha assume a conotação de morte, tanto na pluma quanto na folhagem cor de brasa, na aranha ruiva, no sol, na gota de sangue do machucado com o espinho. Chamam a atenção neste conto as cores fortes, bem delineadas, que transmitem marcas visuais expressivas, ao lado de outras que apenas sugerem.

O tempo da moça da fonte é um período de espera do encontro com o rapaz de nome Gustavo. Esse período, contudo, é matizado por diferentes sentimentos e ambigüidades: a personagem ora se anima, ora se desalenta; às vezes cai em exaustão, outras vezes cai em tranqüilo desespero; resigna-se ou demonstra esperança; por vezes, seu olhar é de dolorida tristeza, outras vezes são dois furos na face de fúria cinza e pétrea. Esses altos e baixos mostram desdobramentos de seu estado de espírito. Parece que o sentido de sua identidade fora delegado ao outro, a quem esperava. A mulher sente reconhecer: “Já vi esta moça, mas onde foi? E quando? Dirigi-me a ela sem o menor constrangimento, como se a conhecesse há

muitos anos” (OE, p. 70). As duas estabelecem um diálogo. Há uma nítida dissociação do tempo, contudo o espaço parece ser o mesmo. Falam de um lugar:

- Você mora aqui perto?

- Em Valburgo – respondeu sem levantar a cabeça.

[. . .] – Valburgo, Valburgo... – fiquei repetindo. O nome não me era desconhecido. E não me lembrava de nenhum lugar com esse nome em toda aquela região (OE, p. 70-71)

E a narradora mantém sempre a impressão de reconhecê-lo, se bem que esta cidade não mais exista. A narradora reconhece igualmente o broche em formato de bandolim, no peito da amazona.

Subseqüentemente, quando a moça repete que espera uma pessoa, o nome Gustavo escapa da narradora com tanta espontaneidade, que ela própria se atemoriza. A moça apenas o repete como um eco, e nesse instante a narradora tem certeza de que ele não virá mais ao encontro da moça. A narradora compara a bizarra figura a uma “desconcertante personagem de um antiquíssimo álbum de retratos. Álbum que eu já folheara muitas vezes, muitas” (OE, p.71), em clara alusão a seu duplo no tempo. Então, fragmentos de memória residual lhe vêm à consciência: uma cena de crime é visualizada de modo fugaz, como lampejos de reminiscência, chegando com maior ou menor nitidez à sua mente - cólera, lágrimas, violência, lembranças de uma noite de discussão entre dois homens inimigos, de vozes exaltadas. Reconhece Gustavo como uma espécie de máscara de cera envolta em penumbra. Uma outra personagem, que parece mais velha, bate com força exasperada na mesa. Usa abotoaduras de rubis, novamente a cor fatal já referida: “nos punhos de renda de sua camisa destacavam-se com uma nitidez atroz os rubis de suas abotoaduras [. . .] vi por último as abotoaduras brilhando irregulares como gotas de sangue” (OE, p.72). A comparação com as gotas de sangue é feita ao evocar a explosão e o clarão da garrucha. Não sabe, porém, quem atirou:

senti o coração confranger-se de espanto, “quem foi que atirou, quem foi?!” Apertei os nós dos dedos contra os olhos. Era quase insuportável a violência com que o sangue me golpeava as fontes (OE, p.72)

A narradora sugere à amazona que volte para casa, mas ambas sabem que está tudo acabado. A moça compreende que não haverá encontro, mas sim, um grande desencontro, pois algo aconteceu e Gustavo não virá. Desespera-se, a vida perde seu sentido. Esse desespero é tão violento e devastador que se entrega inteiramente aos braços da morte, cedendo a um impulso suicida: “é a alma desesperada que invoca a morte, é a alma desesperada que se dá a morte” (Aldo Carotenuto, 1997, p.221). Carotenuto salienta que pensa em suicídio quem não suporta “a ausência decorrente de luto ou separação; a falha de relação com o próprio mundo interno fez que fosse delegado ao outro o sentido de identidade própria” (p.219), o que parece ter acontecido com a moça sentada na fonte, frente à situação com a personagem Gustavo, situação essa que mais adiante se elucidará. Quando a personagem central lhe mostra a possibilidade de voltar para casa, a moça afirma não ter uma casa para morar. O sentido de sua identidade foi delegado ao outro, no caso, Gustavo. Escurece, a moça levanta-se, apanhando o chapéu e anunciando que parte. A protagonista também se levanta. A disparidade das duas mulheres aparece através das diferenças entre as atitudes da narradora – ativa, consciente, afirmativa e as do *Doppelgänger* - passivo, inconsciente, apático. Todavia, fisicamente semelhantes, quase idênticas. A narradora sente-se muito próxima da moça amazona, tanto pelo viés da semelhança, quanto pelo da diferença.

Nesta parte do conto, três elementos acontecem simultaneamente: o escurecer, a primeira lufada fortíssima de vento gelado e o rápido montar o cavalo para ir-se embora. A tensão psicológica e meteorológica se fundem. Tudo acontece em uma fração de segundos: a moça arranca as rédeas da mão da narradora, chicoteia o cavalo e eriça-se – neste instante, “na explosão da tempestade” (OE, p. 73), dá-se o desatar do nó, revela-se o que estava oculto: a narradora-protagonista reconhece a semelhança com seu próprio rosto. Confessa, balbuciando, a voz

entrecortada: “Eu fui você, num outro tempo eu fui você!” (OE, p.73). Ela condensa nessa frase o passado – o que havia acontecido - e o futuro – o que iria acontecer. Esta identificação fulminante cria uma estranheza no leitor, pois se depara com duas entidades separadamente corporificadas, mas que são uma só: dois “eus” que conversam e se enfrentam no plano espacial, divididos inexoravelmente no plano temporal. Há um sentido de concentração no contexto em que a personagem pronuncia a expressão “eu fui você” – um estalo, uma compreensão (um processo de epifania). Em seguida, passa a uma observação desesperada embora passiva de seu duplo. Ao analisar este mesmo conto, Mello (2000a) no ensaio “Morte e mistério nos contos de Lygia Fagundes Telles” utiliza o conceito aristotélico de reconhecimento – a passagem do ignorar ao conhecer – na interpretação do momento em que a protagonista se reconhece na figura da jovem sentada na fonte.

É possível fazer uma comparação com o livro *A disciplina do amor* da escritora, no qual ela relata uma vivência – sonho? fantasia? realidade? – em que uma mulher vem sorrindo a seu encontro no caminho de uma montanha, e ela se vê sorrindo também: “o seu sorriso era meu e meu aquele rosto que me encarava como num espelho. Animei-me: eu fui você! Gritei. Um dia, em outro tempo, eu fui você!” (Telles, 1980, p. 32)

Existe, nesse conto, uma duplicação referente à similitude dos traços físicos, realizando uma ponte virtual e momentânea entre a divisão dos duplos temporais. A unidade psíquica, no entanto, permanece dividida temporal e corporalmente. Os processos mentais parecem invadir o plano do real, duplicando o plano interior. Em seu ensaio de 1919, dedicado ao estranho, Freud (1981) verifica que, ao sentido da palavra original – *Heimlich* – familiar, não-estranho, íntimo, doméstico, costumeiro – agregam-se os significados de seu oposto – *Unheimlich* – escondido, oculto e perigoso, sinistro, inquietante, desconhecido. Vê-se que, no idioma alemão, a própria palavra que nomeia o duplo – estranho - já carrega em si este conhecimento paradoxal, esta aparente contradição do uso da linguagem.

Freud explica que o estranho pode ser o íntimo familiar reprimido e retornado da repressão. O autor condensa suas idéias em duas formulações: todo afeto de um impulso emocional é convertido em angústia através da repressão: esta angústia reprimida retorna, constituindo o estranho. Por isso, o estranho não é novo,

mas algo familiar à vida psíquica e que só se tornou estranho mediante o processo de sua repressão. Inspirando-se em Schelling, Freud diz que o estranho é algo oculto que se manifesta. Especificamente no que tange ao duplo ou ao outro eu, o mesmo autor constata a aparição de pessoas/personagens considerados idênticos, devido às suas figuras (aparências) iguais, e que detêm conhecimentos, sentimentos e experiências comuns, comunicados telepaticamente. Um indivíduo pode identificar-se com outro de tal maneira que substitui seu próprio eu por um estranho, ou hesita sobre sua própria identidade. Freud (1981) chama a isso de duplicação e divisão/intercâmbio do eu. Neste conto, há uma semelhança física entre as personagens, que são a mesma pessoa, porém divididas em duas pela temporalidade.

Outra imagem no simbolismo do conto é o cavalo que, para Durand (1989, p. 55), é “isomorfo das trevas e do inferno” - citando Hugo, “são os negros cavalos do carro da sombra”. Durand assinala que se trata da cavalgada fúnebre ou infernal que estrutura moralmente a fuga do destino. Ele aparece como animal psicopompo, guia das almas, associando-se seu simbolismo, no imaginário coletivo, às trevas das forças ctônicas, esse cavalo arquetípico que simultaneamente porta a vida e a morte (Jung, 1995a). A narradora assim se expressa, descrevendo a figura poderosa: “ele empinou, imenso, negro, os olhos saltados, arrancando-se das minhas mãos” (OE, p.73). Cavalo e cavaleira se afastam a galope, enquanto a narradora tenta acompanhá-los, e “corria, corria alucinadamente na tentativa de impedir o que já sabia inevitável” (OE, p.73), pois este passado não pode ser modificado. O destino daquela vida já havia acontecido.

Ao chegar ao campo, vê se desenrolar a cena à sua frente, repetindo-se à sua revelia. Desaba de joelhos e, gritando muito, relata: “tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo” (OE, p. 74). A referência aqui é a do outro eu se precipitando no abismo, a protagonista-narradora mergulhando para a morte, repetindo o passado. Ela age se esforçando para modificar a vida de seu duplo, porém grita e tapa os ouvidos para não escutar o eco de seu próprio grito.

Nesse momento, ocorre uma fusão dos duplos, segundo a teorização de Dolezel (1985), dos dois indivíduos originalmente separados. Bargalló (1994)

complementa a idéia, afirmando que o uno é o outro, havendo o reconhecimento de uma unidade. Consoante Richter (1995), esta nostalgia da unidade e do absoluto marca o estilo romântico fantástico – uma espécie de saudade de si mesmo em outro tempo. Aplica-se adequadamente aqui no conto em questão. A duplicidade que aqui aparece é entre matéria e espírito: enquanto uma tenta impedir a morte da outra num tempo diverso, aquela insiste em seu propósito de se atirar no precipício. O desabar de joelhos da narradora-protagonista, ao final do conto remete, por um lado, à desistência diante do inevitável, aludindo à teia do destino tecida pelas moiras e, por outro, pode estar referenciando uma atitude de humildade diante do mistério e do irreversível. Pelos pressupostos de Guiomar (1967), a situação de *déjà vu* aqui alude aos aspectos derivados do duplo psíquico – a outra se transforma em duplo da protagonista. Pela ótica de Pélicier (1995), a classificação é clara: duplo de transgressão, em que há migração de almas e de pensamentos. À medida em que situações e reminiscências do passado vão-se integrando, a protagonista não deseja que aquilo se repita com a jovem, seu duplo no tempo. Por fim, quando seu duplo se precipita no abismo, ela está de joelhos, gritando em desespero.

As imagens do abismo remetem à angústia diante da passagem temporal. O abismo ainda parece aludir a uma morte aterradora, representada pelo regime diurno. Na leitura de Bachelard (1990a, p.60), abismo remete à imagem de monstro, goela aberta, tigre, e integra a luta da psicologia ascensional “contra esse monstro polimorfo”. O autor utiliza um dito de Balzac para ilustrar sua idéia: “moer sua presa por antecipação”; e esse abismo realmente engoliu cavalo e amazona.

A queda, um dos símbolos catamorfos, aparece nitidamente no conto, traduzida pela imagem de cair no abismo. No conto, o sentido destes símbolos remete à idéia da representação da morte. O duplo, cujo domínio é da ordem das estruturas antitéticas – de contrastes – é evidenciado no regime diurno e, neste conto, aparece de maneira acentuada, como se pode observar. A passagem temporal também se situa na polaridade diurna.

Referente aos elementos teriomorfos (de *terio* = animal e *morfos* = formas), tem-se que os três animais trazidos ao texto – a aranha, o pássaro e o cavalo – representam um sinal de alarme e perigo. A aranha – animal “negativamente sobredeterminado porque escondido no escuro, feroz, ágil, enleando as presas num

“fio mortal” para Victor Hugo (apud Durand, 1989, p. 75) - atenta, à espera, faz pressentir uma cilada imposta em seu destino. O pássaro, em vôo tumultuado, faz quase desfalecer com seu grito. Tudo alude ao perigo, ao sinistro. O cavalo estava controlado através das rédeas no tronco, enquanto havia esperança. Quando essa foi perdida, torna-se elétrico, indócil, incontrolável.

Neste conto, fica bastante evidenciada a oposição envolvendo os temas tempo e morte, na relação com o *Doppelgänger*, aqui claramente, com seu outro eu no tempo, conseqüentemente um encontro consigo mesma. A idéia dos eus no tempo implica transformações. E também matéria *versus* espírito, já que o duplo é o fantasma, reminiscência do passado: sua própria morte. Os dois planos temporais se fundem em um só plano espacial, dando lugar ao fantástico – em um plano de coexistência, como se fossem uma intersecção de dois tempos em um espaço.

Temática expressiva, a natureza remete a um simbolismo do próprio caminho que a psique empreende no sentido de seu desenvolvimento. A natureza expressa-se tanto como cenário (ambientação do enredo) quanto como indicadora do processo (travessia) psicológico vivido pela narradora no encontro com seu duplo. Um índice natural relevante é a variação climática. Tal variação demarca com exatidão os três episódios do conto: no estágio inicial, suavidade e um movimento harmônico; mais adiante, a noite se anuncia trazendo mudanças profundas: tempestade ruge com raios e relâmpagos, gerando uivos de vento gelado. Esta turbulência prenuncia a zona do perigo, e por fim as trevas do abismo confundem-se com a escuridão que o temporal exhibe.

Alfredo Bosi (1974) qualifica o conto brasileiro contemporâneo como um “poliedro” (p. 21), que reflete as situações diversificadas vivenciadas na vida real ou imaginária pelo ser humano. O autor ainda destaca a forma sensível e densa que um conto deve apresentar, justamente as situações vividas pela protagonista e seu duplo no conto de Lygia. Aqui ficam bem claros o clímax (no momento do *insight* e da revelação) e o desfecho (precipitar-se no abismo). O conto mantém-se num crescendo de suspense (causador de tensão) e com o máximo de sensibilidade.

Resgatando a epígrafe – reflexão da própria narradora – teria sido projeção de um sonho antecipatório de um passeio já percorrido, uma coincidência? O final em aberto permite margens largas ao entendimento do leitor. Aparentemente, a

narrativa finaliza a história do tempo passado, deixando em aberto a do próprio presente da protagonista. Ela penetra no seu passado traumático, parecendo ir em busca de um grau maior de entendimento dos fatos que ocorreram. De qualquer forma, permanece no leitor a sutil insinuação da epígrafe: o passeio teria sido uma antecipação durante um sonho? Sonhara aquele passeio e depois ele acontecera?

3.2 O noivo

A sedução do mistério envolveu-o como num
sortilégio, agora estava excitado demais para
recuar. Entregou-se
(ON p. 187)

Publicado desde 1964 em *Histórias escolhidas*, “O noivo” retrata uma situação insólita: Miguel, quarenta anos, advogado, funcionário da firma Goldsmith, é acordado em seu quarto numa manhã por sua empregada Emília, que lhe diz estar atrasado para seu próprio casamento. Estava, no entanto, com uma amnésia lacunar: era aterrador não saber a identidade da noiva. Ele inicia então um processo de buscá-la na memória até o clímax final, no qual surge a inesperada personagem: a noiva seria a morte? O nome próprio Miguel, que a escritora usa também na personagem do conto “A testemunha”, e ainda em uma outra – o Miguel de *As horas nuas* – carrega o significado de “quem é com Deus?”, sendo santo e arcanjo. No imaginário cristão, era o chefe dos anjos bons. Foi quem precipitou os anjos rebeldes no abismo do inferno (Drummond, 1910, p. 303). No conto, o nome prenuncia uma atitude rebelde frente à situação instalada, seguida de uma aceitação conformista. O conto desenvolve-se em um dia determinado: a passagem no tempo cronológico se dá em algumas horas, mas, na narração, a personagem recupera, pela memória, toda sua vida.

Semelhante aos contos “A mão no ombro” e “A caçada”, que serão analisados a seguir, este conto apresenta um narrador heterodiegético, na definição de Genette [198-], pois está fora dos acontecimentos. Complementando este ponto com a questão da perspectiva narrativa de Reuter (1996), sublinha-se que os fatos são percebidos pela personagem principal, no caso, Miguel – o narrador dá voz ao protagonista. Em alguns momentos do relato, a personagem chega a se expressar

através da primeira pessoa: “perdi a memória”; “sei tudo, lembro tudo, meu nome é Miguel” (p.180), embora haja um narrador heterodiegético que se refere ao protagonista: “ele recostou a cabeça” (p.177); “alisou os cabelos”; “repetiu ele” (p.178). O próprio autor Reuter também utiliza os termos de Genette para indicar a atitude narrativa, pois Genette privilegia a relação entre o narrador e a história.

Desde o início do conto tem-se indícios de que o casamento daquela manhã é uma metáfora para outra passagem, a morte: “As batidas na porta eram suaves. Mas insistentes...” (ON, p.177). Nesses trechos, há a indicação de um processo de passagem, já que uma porta deve ser aberta. As batidas leves poderiam ser as do coração da personagem, como se verá mais tarde, anunciando um processo de ataque cardíaco. A porta é o limite, uma barreira que se interpõe entre dois espaços, um interno e outro externo. Para Chevalier e Gheerbrant (1994), a porta possui um valor dinâmico: além de indicar uma passagem, convida alguém a iniciar uma viagem até o além, ao domínio do sagrado, ao acesso a uma realidade superior. No conto, a empregada apenas bate na porta. Pouco depois, traz o café e lembra/anuncia o casamento. Neste momento, Miguel é apresentado ao mistério que terá de desvendar: “Que casamento é esse? Não sei de nada...” (ON, p. 177) E quem será a noiva que se casará com ele? Ele não reconhece a informação dada pela empregada, pois não lembra de nenhum casamento marcado.

Ao acordar, entre o sono e a vigília, percebe a atmosfera densa. Espria-se um estado crepuscular, símbolo de estados de transição, através do quarto:

Os objetos do quarto flutuavam informes em meio da escuridão. Pensou em naufrágio num fundo de mar. Tão poético. Apertou os olhos e fixou-se no espelho oval que emergia das sombras como um peixe luminoso (ON, p.177).

No imaginário da humanidade, o espelho pode representar o reflexo da verdade e da sabedoria. Durand (1989), na análise de diversas imagens literárias de vários autores, observa que seriam “sensíveis à vertente íntima, tenebrosa e por vezes satânica, da pessoa, a esta ‘translucidez cega’ que o *espelho* simboliza, instrumento de Psique, e que a tradição pictural perpetua” (p. 68).

Outras imagens que brotam para a personagem são mar e peixe. Naufragar no mar representa uma fuga do que lhe espera. O mar, para Cavalcanti [199-], simboliza o princípio de todas as coisas; representa a totalidade original em estágio de transição e de expansão. O mar ainda significa “a dinâmica da vida e da morte, do começo e do fim; [. . .] ele expressa os processos de passagem, a vida e a morte” (p. 41). Também o peixe, para a autora, tem sido visto como revelador de um processo.

O protagonista abre a janela na expectativa de que o dia esteja azul: “Um raio de sol varou o quarto. ‘Azul, azul’, repetiu sem nenhum entusiasmo” (ON, p. 178). Conforme Jacobi (1995a), a cor azul representa, “ao mesmo tempo, a altura, o véu em cima – e a profundidade – a água embaixo” (p. 143-144). Miguel pensa que “poderia ir ao clube e depois almoçar com Naná” (p.178), sua namorada atual. Poderia ainda passar no escritório e “em seguida se meteriam num cinema” (p.178). Ele imagina não fazer nada de importante neste dia, além do que os filhos dela poderiam ser mandados “para o zoológico e pronto” (p.178). A associação entre o desejo de não fazer nada importante e a vontade de encontrar Naná revela o descomprometimento dessa relação.

Ele examina os dentes no espelho, achando que os incisivos teriam que ser mais agudos, ao lembrar o “pesadelo! Chegara a sentir nos braços que se transformavam em asas, a penugem aveludada do morcego”. (ON, p.178). Trata-se de uma imagem distorcida da personagem, refletida no espelho: o que vê é seu reflexo, seu duplo, sua outra face. Junito Brandão (1987) assinala que é através da especulação no espelho que “vemos o que somos e o que não somos”. Tem-se, dentre outros objetivos, a finalidade de “captar com a imagem que nele se reflete a alma do refletido” (p. 119).

A alusão ao morcego – “imagem das trevas” (Durand, 1989, p. 92) - remete a um simbolismo que representa o fato de a personagem estar num estado intermediário, passando para outro plano de vida. O *habitat* do morcego é uma das regiões subterrâneas que é preciso atravessar para alcançar o país da morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1994), as asas do morcego podem indicar as dos habitantes do inferno, e a sua sensação quanto à penugem aveludada poderia indicar o formigamento próprio de quem tem um enfarte. O morcego, segundo os

mesmos autores, simboliza uma fase de evolução ascendente, de quem já não pertence ao grau inferior e ainda não atingiu o grau superior. Devido à ambigüidade de sua condição híbrida (de rato-voador, rato-pássaro, mamífero voador), o morcego também pode revestir-se de dupla significação, segundo tradições africanas: no sentido positivo, é um ser que enxerga no escuro, simbolizando a perspicácia; no sentido negativo, é o inimigo da luz, de quem faz tudo ao contrário do que deve. Incisivos agudos remetem à imagem de vampiro - ser fantástico - que chupa o sangue dos humanos para se alimentar e sobreviver. As imagens de vampiro e morcego aparecem para a personagem em um pesadelo. Bachelard (1990a) revela que as imagens dos pássaros da noite acarretam evocações de peso e sombra, sendo o morcego “a realização de um vôo mau, negro”. O autor aproveita idéias de outros dois autores: de Michelet, que diz que ele possui apenas “uma membrana aveludada, medonha” que nem asa é, e de Buffon, que define-o como “um ser monstro” (p. 74).

Diante do espelho, o protagonista cantarola uma cantiga que, pela segunda vez, evoca a imagem do peixe: “como pode o peixe vivo...” (ON, p. 178). A música segue: “viver fora d’água fria, como poderei viver, sem a tua, sem a tua companhia”. Parece bem significativo que cante esta canção no momento em que está em um estado intermediário, prestes a realizar um ritual de iniciação para uma nova vida, morrendo simbolicamente para aquela de solteiro. Na verdade, a passagem é para um outro plano. Transparece na canção o sentimento de deslocamento, de estar fora do *habitat* natural: um peixe fora d’água, morre. A figura do peixe, que emerge de forma luminosa das sombras na primeira vez em que aparece no conto, agora, está ameaçada de morte.

O ambiente instaura o insólito neste conto, ou seja, o mundo externo impõe ao noivo o estranhamento. O próprio título do conto já remete a uma oposição, do masculino ao feminino. Por exemplo, imediatamente após a lembrança do pesadelo, o protagonista enxerga, ainda no espelho, através da imagem refletida que,

estendido na poltrona, estava um fraque. Um fraque mesmo? Um fraque, via perfeitamente através do espelho, as calças bem vincadas, o colete

apontando dentro do paletó, a gravata prateada pendendo até o chão (ON, p.178).

Esta visão o deixa imóvel. Um fraque para o casamento. Seria uma brincadeira ou um equívoco de algum amigo? Aqui aparece nitidamente esta busca de entender o real sentido deste “outro eu” que está prestes a se casar. Ao soprar a fumaça do cigarro,

via-se embaçado no espelho como uma figura de sonho. Soprou mais fumaça. O fraque também se afastava num vapor azulado, breve reflexo de um espelho criador de imagens: uma face que podia ser de outra pessoa, um fraque que não era de ninguém (ON, p.179).

Sobre a imagem do vapor azul, Jacobi (1995a) esclarece que a simbologia nela contida liga-se à expressão “fazer vapor azul”, uma vez que vapor azul designa idéias fugazes, irrealis, não comprovadas. O espelho, nesse momento do conto, deixa de ser um reflexo para se tornar um criador de imagens. Apesar das evidências, o homem recusa a realidade, tentando se convencer de que é tudo um engano. A mesma autora acentua o entendimento dos “vapores azuis” como

uma passagem, um elemento de ligação entre duas esferas da psique inconsciente, que faz parte tanto da esfera ‘aguada’, inferior, como da superior ou ‘azul’, e une, desse modo, ambas dentro de si (p.141).

O fraque, que não era de ninguém, também poderia ser de todos, pois a morte chega indistintamente para todas as pessoas. Ao afastar o fraque num vapor azulado, parece estar se utilizando de um pensamento mágico para não ver a identidade de noivo que ele reflete, e que está a negar.

Franz (1997a) sublinha a respeito que

no espelho refletimos; o espelho reflete nossa imagem. A palavra refletir tem duplo sentido e também significa refletir sobre si mesmo. Pensar, refletir, significa voltar-se sobre si mesmo, encontrar a própria identidade. E o espelho mostra objetivamente nossa própria face (p.142).

Ela ainda assinala que o espelho abrigava um imenso significado mágico justamente por ser imagem da alma, por ser “um instrumento para chegar à consciência objetiva da própria alma, através da reflexão, no sentido literal da palavra” (1993a, p.199-200). Sobre o espelho, Guiomar (1967) afirma que, através do olhar, pode-se acessar ao duplo do outro com precisão. Aquele que pensa é quem se olha, o outro se transforma no nosso duplo, conseqüências do poder secreto do espelho.

Ainda absorto no espelho, Miguel ouve Emília, que ao perguntar se pode entrar, o assusta: “ele teve um estremecimento: a voz de Emília parecia vir de dentro do espelho.” (ON, p.179). Já estaria passando para um outro plano? As pessoas pareciam estar dentro dos espelhos. O próprio nome do alfaiate, *cordis* – do latim *cor*, *cordis*, coração – não lhe transmite muita coisa. A etiqueta da gravata *pure silk made in Austria* tampouco. No entanto, o nome do alfaiate pode ser uma alusão ao ataque cardíaco, e a gravata pode ser símbolo de um sentimento de pressão social. A empregada leva o café no quarto, avisa que o casamento é às dez horas e que já eram nove. Quando lhe pergunta de que casamento se trata, Emília responde de forma evasiva, repetindo: “que casamento? Ela deu uma risadinha.” (ON, p.177). Mais adiante, ao responder a outra pergunta sua (“se estava tudo em ordem”) a empregada “sorriu – o senhor é que sabe – disse enfiando as mãos no bolso do avental” (ON, p.183), como que se descomprometendo de opinar sobre o que estava acontecendo.

Mãos nos bolsos é uma imagem recorrente nos contos da autora, que aparecerão ainda nos contos “A mão no ombro” e “A caçada”. Mais uma vez, Emília mostra-se esquiva e ambígua: “- Sei, mas hoje é diferente...” (ON, p.182), ao indicar que ele está atrasado. Todo o meio parece conspirar a favor da irrupção do insólito.

Como veremos mais adiante, o amigo Frederico também figura como elemento instaurador do mistério, pois suas falas mostram-se ambíguas e repletas de duplicidade, como as da empregada.

O protagonista vê também ao lado do armário uma maleta – “a maleta que usava para viagens curtas – cuidadosamente preparada, como se daí a alguns instantes devesse embarcar” (ON, p.180). Observa as roupas leves, o calção de banho, os *shorts*, os sapatos de lona, perturba-se e deduz que a lua-de-mel seria na praia. Chega a ajoelhar-se diante da pilha de roupas, como que buscando maior compreensão. A personagem desse modo, parece encontrar-se presa a uma desmemória e começa a duvidar da própria sanidade: “Perdi a memória. Perdi a memória” (ON, p.180). Faz um inventário como se quisesse ter certeza da própria identidade, conferindo objetos em uma gaveta, repassando dados de sua vida familiar e de trabalho, mas verifica que tudo estava em ordem.

Lembra que na gaveta da cômoda se encontram as abotoaduras de cerâmica grandes e verdes com que Naná, a amante atual, lhe presenteara em sua fase de ceramista. O verde é uma cor que aparece de modo constante na obra da escritora. Nesse conto, ela está presente como detalhe nestas abotoaduras. Cirlot (1958) assinala o verde como mediano e matiz de transição e comunicação entre dois grupos de cores que ele classifica de cálidas e frias. O verde, segundo Jacobi (apud Cirlot, 1958), a cor da vegetação em geral, torna-se também a “cor da morte, lividez extrema” (p.140). O fato de as abotoaduras serem verdes também poderia simbolizar a esperança, outro significado da cor verde: com Naná talvez pudesse enfim construir algo mais efetivo em sua vida amorosa. Sua esperança era a de que, naquele dia doze de novembro, quinta-feira, pudesse ter um dia comum e tranquilo, almoçando e indo ao cinema com ela. Paradoxalmente torna-se o dia de sua morte.

Recorda que, na mesma gaveta, encontra-se o retrato da mãe em um medalhão. Lembra-se que esta o chamava de Mimi, em sua infância. Trata-se de um apelido que, aparentemente carinhoso, parece mais apropriado a um animalzinho do que a um menino.

Este é o recurso que a autora utiliza: a evocação autobiográfica para a própria personagem se certificar de que não estava completamente cindida, que tratava-se de uma amnésia lacunar, a qual se centrava somente aos fatos referentes ao casamento, “só nesse terreno a névoa se fechava indevassável: nomes, caras, tudo era escuridão. A começar pela noiva feita de nada, diluída no éter” (ON, p.181).

Há uma espiritualização que vem duplicar os processos purificadores e os esquemas ascensionais. A essência da purificação e da ascensão é [. . .] o âkasha, o éter, substrato simbólico de todas as essências [. . .]

(Durand,1989,p. 124).

A personagem sente-se vivendo uma sensação-limite de ser ou não real. Ela chega a evocar histórias de contos de fadas, comparando-as com a situação que vivenciava no momento, “onde o príncipe mandava vir a donzela de um reino distante sem tê-la visto nunca, o amor construído em torno de um anel de cabelo, de um lenço, de um retrato.” (ON, p.181). No conto, o protagonista busca descobrir quem é sua princesa encantada, não sem uma certa resistência. É o que sugere a citação acima: a princesa que o príncipe manda buscar. Essa evocação da personagem mostra também a associação de um rito de passagem, já que os contos de fadas tratam de ritos de passagem* e de processos de individuação, que fazem “o indivíduo tornar-se a pessoa que realmente é” (Verena Kast, 1997a, p.9). Num conto de fadas, um príncipe representa usualmente esse símbolo do si-mesmo. Durand (1989, p. 113) destaca que o príncipe encantado dos contos populares é a forma eufemizada do tema do herói combatente. O noivo identifica-se com príncipes/heróis que não conheciam suas noivas, tal como ele nesse dia fatídico. A espada que geralmente porta o príncipe transmuta-se na arma com que fazia sua barba. O autor (1989, p. 112) mostra que “armas de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo de potência e pureza”. O combate de Miguel era com a falta de memória que o acometia no momento.

* Neste trabalho, será usado o conceito de Arnold Van Gennep (1978, p.26-27): A vida exige passagens de uma sociedade à outra, de uma situação à outra, com etapas demarcadas por início e término de “conjuntos da mesma natureza”. A esses conjuntos são relacionadas cerimônias que têm como objetivo “fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada”.

Desconhecer a noiva trata-se do fato que mais o atormenta. Ele recusa-se a perguntar de forma direta para a empregada o nome da noiva, vacilando em denunciar demência: “Mas o que seria agora revelar loucura: recusar a realidade ou pactuar com ela?” (ON, p.181). Ele tenta evadir-se através das reminiscências do passado, folheando o álbum de retratos. Estas evocações realçam e esclarecem suas experiências passadas mais importantes neste âmbito, permitindo-lhe que as reavalie agora.

Folheando um álbum, repassa as mulheres de sua vida através das fotografias, fazendo um balanço de seu passado amoroso. Inicia por lembranças da própria mãe, procurando pistas elucidativas sobre a identidade da noiva. Relembra as circunstâncias de cada amor, e como acabaram. Revê Dora, Naná, Adriana, Jô, Cecília, Amanda, Regina, Virgínia, Vera, Efigênia, Margarida. Passam no filme da memória as mulheres com quem havia se envolvido. Esse processo representa para Miguel o momento de olhar para o passado e realizar um julgamento crítico de sua vida, resgatando aquilo que ficou para trás e que, nesse momento, adquire um outro significado. Relembrou-as todas e as circunstâncias de cada amor: uma casara com outro; outra viajara com um terceiro; uma bebia; outra havia tido quatro filhos; uma morrera. Parecia não querer compromissos de forma alguma.

O protagonista recebe a bandeja de café da empregada, percebendo-a com um ar estranho, com um “sorriso qualquer coisa de maligno. Achou-a de um certo modo esquiva. Ambígua” (ON, p.182). Nesta altura da narrativa, faltam vinte minutos para as dez horas. A cabeça começa a doer. Corta-se pela segunda vez. Está tão desnordeado que repara estar fazendo a barba sem ter ensaboado o rosto. Não fica claro se o instrumento era uma navalha ou lâmina de barbear, mas, de qualquer forma, algo cortante. Durand (1989) observa que armas cortantes estão ligadas aos arquétipos de separação do regime diurno, de simbolismo diairético:

Em ritos de corte, de separação, nos quais o gládio minimizado em faca (e no conto em lâmina de barbear) desempenha ainda um papel discreto, que encontraremos nas primeiras técnicas de purificação (p. 111).

Aparece outro símbolo de quinta essência de pureza (lâmina de corte). Pensado num contexto simbólico, o fazer a barba, o banhar-se, é o preparar-se: é a intenção de purificação. São todas “técnicas de transcendência” (p. 118), em linguagem da teoria do imaginário durandiana.

O protagonista recusa-se a aceitar a passagem temporal: “E se eu der um chute nesse fraque, não caso coisa nenhuma, não me lembro de nada, esse casamento é uma farsa” (ON, p. 183). Para um homem com passado de relações amorosas instáveis, a morte parece chegar sob uma forma aterradora, ou seja, de casamento/compromisso.

Miguel resolve procurar pela noiva através de indícios que possam levá-lo até sua identidade: busca retratos, revira pertences, pensa em perguntar à Emília mas não o faz e examina os telegramas, que não mencionam o nome da noiva, apenas continham “votos ingênuos, convencionais. Telegramas de colegas de escritório. De parentes. Ao noivo. Ao noivo” (ON, p.183).

Essa inconstância quanto às mulheres pode ser analisada segundo Franz (1995b, p. 185), para quem a *anima* é o aspecto biológico feminino no homem, como o arquétipo feminino do homem projetado na mulher. Conforme as etapas de desenvolvimento desta *anima*, a partir da relação com a primeira mulher (a mãe) o arquétipo se desenvolve em estágios, constituindo diversas formas de *anima*: o primeiro, representado pela figura de Eva, corresponderia à primeira *anima*... o desabrochar do amor sexual, traduz o relacionamento instintivo e biológico; o segundo, simbolizado através de Helena, que representaria o amor romântico, em um nível estético...; o terceiro, caracterizado pela figura de Maria, o eros espiritualizado, personificando o amor devotado e espiritual... ; o quarto, personificado por Sophia, constelando a sabedoria, a coragem, a sapiência, poderia ser representado pela Sulamita dos Cânticos de Salomão ou pela Mona Lisa... As etapas vão-se integrando. Parece que a personagem não havia evoluído em seus vínculos com a figura feminina.

Este último estágio raramente é alcançado no desenvolvimento psíquico do homem moderno, como afirma Franz (1995b), ao falar do processo de individuação e do papel da *anima* neste. No conto, a personagem morre aos quarenta anos, idade de iniciar o aprofundamento de seu processo de individuação – que fica

interrompido. Ele aparentemente se fragmentava nas mulheres que haviam passado por sua vida, sem um comprometimento maior com nenhuma.

Pensa que talvez possa se negar a prosseguir com aquela farsa, pensando até que ponto fora e que jogo seria aquele, “difícil, sem regras, sem parceiros” (ON, p. 183). Chega o amigo Frederico, vinha “buscá-lo para *aquilo*” (ON, p. 183). Surpreso com seu atraso, chama a atenção para sua displicência:

faltam só dez minutos, homem de Deus! [. . .] que barba, olha aí, cortou-se todo [. . .] nunca vi um noivo assim [. . .] mova-se, homem, vamos embora [. . .] será o primeiro noivo a se casar sem tomar banho (ON, p.183).

Cavalcanti [199-] diz que o banho costuma marcar “os grandes momentos de passagem e de mudança, como o nascimento, a morte e as mudanças de estado” (p.90). No entanto, Miguel não toma banho por não estar preparado para a passagem. O amigo prontifica-se a refazer o “laço medonho” (ON, p.184) que dera. O laço remete ao atar, juntar, unir duas partes separadas. Miguel construíra um laço às pressas, sem dedicação, algo “medonho” (ON, p. 184) como era o casamento para ele. Medonho significa horrendo, horrível, o que traduz a percepção de Frederico ao ver o laço. A conotação com a percepção da personagem central em relação ao casamento parece clara: a cerimônia é assustadora, causa-lhe medo.

Deste momento em diante, Frederico encarrega-se de incitá-lo até o restante dos acontecimentos: “empurrando-o para o quarto” (ON, p.184); “já o impelia para a rua” (ON, p.185); “impelindo-o para o altar” (ON, p.185), pois parece que por si só já não possui vontade e forças para fazê-lo. Mostra-se desorientado, enquanto o amigo aparece como o seu contrário, sabendo lidar com desenvoltura com a realidade da vida externa. Frederico está orientado no tempo e no espaço, determinado, com clareza de idéias e voltado para os aspectos práticos da realidade. Miguel continua buscando indicadores para a possível descoberta sobre a noiva: o amigo também não tem um convite que possa elucidar a identidade da noiva. Ainda faz uma última tentativa em descobrir: “o nome devia estar na aliança, pois claro, na aliança.” (ON, p.184). Em vão. Vê caixas de presentes em cima da mesa, pensa que “o nome dela

* itálico no original

devia estar nos cartões dos presentes” (ON, p.185), mas se engana, o nome da noiva não consta nos cartões, assim como não aparece nos telegramas.

O jogo de ambigüidades nas falas de Emília e Frederico, duas personagens secundárias, emerge passível de uma dupla interpretação. Ambos assumem o papel de psicopompos, acompanhantes de Miguel na sua caminhada ao encontro da morte. A personagem principal vai sofrendo um processo de desconhecimento, de perda de controle da realidade, quase uma despersonalização. Aqui identifica-se a posição teórica de Imbert (1994) quanto a uma característica do conto: o conto mantém em suspenso o ânimo do leitor, até o desenlace. Nesse conto lygiano, é possível que o leitor “se entregue” ao conto como a personagem aos acontecimentos.

A narrativa é tecida no contraste entre o caos interno (desordem, amnésia, incerteza, sensação de loucura, irrealidade e quase despersonalização) e a ordem aparente: o fraque, a maleta com as roupas, os telegramas, os presentes, a atitude de Emília e Frederico – lógica de uma outra realidade. A simultaneidade desses dois níveis paralelos constitui-se na teia do conto. E ainda as reminiscências, o passado, as evocações, as lembranças, as recordações – uma memória afetiva na tentativa de explicar o que sucede. A narrativa mostra pouco a pouco os dados de realidade anteriormente já expostos, confirmando a notícia inicial de Emília ao acordá-lo: a presença do fraque e da maleta, a chegada de telegramas e presentes, a visita de Frederico, a igreja apinhada de convidados.

Em “O noivo”, essa tensão de algo inescapável aparece durante quase todo o relato, até que Miguel se entrega e é vencido. Ao entrar no carro, ele “afundou na almofada, fechou os olhos...” (ON, p.185). Provavelmente em uma alegoria do caixão mortuário, forrado e macio. E então, o protagonista mostra-se “tranquilo, misteriosamente tranquilo. Deixava-se conduzir [. . .] Frederico sabia. E era Frederico quem estava na direção.” (ON, p.185). A personagem não luta mais contra o mundo exterior que se estabelece, como um morto. A palavra tranquilo aqui é alegoria de “morto”. Surpreende-se com a rapidez com que chegam à igreja, bem como com a quantidade de pessoas. A tessitura da narrativa converge para representação de um cortejo fúnebre. Sente o odor das flores – “perfume [...] morno como nos velórios [. . .] esse cheiro” (ON, p.185) queixa-se, e novamente na

resposta do amigo aparece o duplo sentido “Toda igreja... então não sabe? Ainda sangra?” (ON, p.186), como se duvidasse. A noção de igreja aparece como espaço do último culto, da despedida deste plano terrestre.

Nessa altura da narrativa, a personagem expressa o desejo de transformar-se em outra coisa: “Queria ser aquele menininho ali adiante que vendia agulhas, queria ser aquele gatinho preto [. . .] que lambia a pata [. . .] queria ser a sombra do gatinho, só a sombra.” (ON, p.185). Em uma transformação está implícita a idéia de passagem a um novo estado, pela aquisição de uma nova forma. Essa transfiguração, almejada pela personagem, parece simbolizar uma resistência ao que está para acontecer, através da busca de um refúgio em outra identidade que lhe garantiria o não-enfrentamento do casamento. Este agora lhe parece irremediável, e coroará um desenlace que ele percebe sem retorno. No percurso pelo corredor da igreja, Miguel vê tia Sônia, algumas ex-namoradas, todas de preto, além da amante atual com os filhos. Quase desfalece, não encontrando em que se agarrar, sendo impelido e amparado para o altar pelo amigo.

A cor preta é a que mais freqüentemente simboliza o luto, o negativo e a morte na cultura ocidental. Em “O noivo”, constitui-se em uma evidência que aponta para a morte, através da cor dos vestidos das convidadas, da cor – enfatizada pela repetição – do café “Negro, negro” (ON, p.183) e da cor do gatinho na porta da igreja, também preto.

No alto da escadaria surge finalmente a noiva, como uma Perséfone que o fosse raptar para o mundo avernal, uma rainha dos infernos que o fosse levar em uma viagem ao desconhecido. Ele não consegue vislumbrá-la, pois era míope e o véu muito denso. De acordo com Brandão (1987), para os gregos a noiva possui o significado de ninfa – *nýmpe*, ou seja, “a que está coberta com um véu”. O autor acrescenta que, da mesma raiz latina, tem-se o verbo *nubere* – casar – e toda uma gama de palavras derivadas: núbil, nubente, núpcias. Brandão (1987) observa ainda que, para o homem, casar representa literalmente conduzir a mulher para casa, e para ela, significa “cobrir-se com um véu”, ou velar-se, recolher-se, ocultar-se. No conto, Miguel é que será conduzido pela noiva à morada final. Também a noiva – a morte – oculta-se até o último instante. Para Bargalló (1994) “a aparição do duplo seria, em última instância, a materialização da ânsia de sobreviver frente à ameaça

da morte” (p.11). No conto, a aparição da noiva representando a morte, poderia ser considerada a angústia de Miguel perante a mesma. Aqui exemplifica-se o fato de que “cada um encontra no outro seu próprio complemento” (p.11).

Nesse conto, a noiva toma a forma de uma vaga silhueta, lembrando o estado incerto do início do conto. Esta representação da morte como a única noiva possível para Miguel vem carregada de simbolismos, pois

tinha o rosto coberto por um denso véu que flutuava na correnteza do vento como a vela desfraldada de um barco.[. . .] só vestido, só rendas, flores, umas flores tão úmidas, tão brilhantes (ON, p.186).

Ela está implacavelmente próxima. A imagem de barco remete aqui à idéia de travessia, como a do rio dos mortos, na barca de Caronte, que leva as almas para outro plano. Retomando o mito de Caronte, o velho barqueiro da desventura, Bachelard (1998) observa que, no momento em que o escritor evoca esta imagem, está comparando a morte a uma viagem que nunca acaba, revivendo os ritos dos funerais mais primitivos. Nesta retomada da travessia do Estige, o rio do esquecimento, a barca de Caronte vai sempre aos infernos. No conto, a personagem compara o véu denso que flutua com a vela deste possível barco que a levará ao seu inferno particular. É estranho desdobrar-se da realidade, sendo a morte representada pelo casamento e pela noiva misteriosa. Compara a noiva com uma

nebulosa que deslizava pelo tapete, indevassável e tão diáfana. Leve. [. . .] a mão [. . .] era leve como se a luva estivesse vazia, nada lá dentro, ninguém sob os véus, só névoa. Névoa. (ON, p.186/187).

A névoa parece simbolizar aqui o obscurecimento. É nevoeiro que tolda a visão, no sentido de que ele já não percebe mais nada, ou seja, encontra-se morto. Ou até mesmo o que está “obstruído” – as coronárias, como veremos mais adiante. Este rito de passagem, conforme Chevalier e Gheerbrant (1994), pode mostrar o período transitório entre dois estados, simbolizando uma zona do indeterminado,

quando as formas não se distribuíram ainda. Depois da névoa, a revelação: e então Miguel inclina-se para beijá-la. Uma noiva deslizante, lenta, diáfana, espessa, branca, luminosa, envolta em névoa, parecendo uma ninfa. Cavalcanti [199-] evidencia nas ninfas,

característica de leveza encarnada [. . .] [que] se amplia a tudo que é diáfano, flutuante e vaporoso, e pontua o caráter ascensional e espiritual destes seres como representantes da alma (p.188-189).

A ontato com a realidade” (Durand, 1989, p.128). No conto, há um apagamento da noção do tempo. No regime diurno do imaginário, as imagens manifestam uma luta contra o fluir do tempo. A morte assume aqui a forma amedrontadora de um destino inelutável. Quando, nas últimas frases, se lê “Que estranho. Lembrei-me de tantas! Mas justamente *nela* eu não tinha pensado... Inclinou-se para beijá-la” (ON p.187), está-se diante do grande jogo que o texto faz com o leitor.

Desse modo, “O noivo” não é somente um conto de literatura fantástica que revela um aprofundamento do tema do duplo, tendo como representação a morte. O conto também permite a reflexão sobre a finitude e a angústia do ser humano diante de uma vida sem um maior significado afetivo, a angústia do homem impossibilitado de concluir seu processo de individuação.

3.3 A caçada

Imensa, real só a tapeçaria a se
alastrar sorrateiramente pelo chão
pelo teto, engolindo tudo com suas
manchas esverdeadas.
(AC p. 27)

Em “A caçada”, um homem encontra uma tapeçaria antiga, representando uma cena de caça, que cobre a parede dos fundos de uma loja de antigüidades,

* itálico no original

tornando-se obcecado por ela e voltando lá todos os dias para contemplá-la. Tem a sensação de reconhecer a cena, pressentindo ter estado um dia naquele cenário. Note-se que o tema da caçada aparecerá de forma brevíssima no conto “A mão no ombro” através de uma lembrança da personagem acerca de seu pai.

No conto, o narrador heterodiegético (Genette [198-]) privilegia a visão da personagem, sendo essa quem percebe e avalia, de modo que o ponto de vista é o da personagem principal, o homem da tapeçaria.

O espaço privilegiado pelo texto, onde ocorre a grande maioria das ações, é uma loja de antigüidades, um lugar em que peças e objetos antigos são colecionados e expostos à venda: um local de troca de mercadorias. Trata-se de espaço fértil ao imaginário, remetendo a diversificadas formas de criação e expressão. Um passeio a um antiquário permite um encontro com imagens e fantasias que traduzem visões de mundo singulares, de épocas e artistas diferentes. A visita a uma loja de antigüidades leva também à apreciação de diferentes olhares, várias percepções do homem frente à vida e ao mundo, bem como múltiplas representações e leituras acerca de sua realidade e de sua história.

No primeiro parágrafo, o sentido evocado é o olfato, através da analogia que o protagonista faz da loja com o cheiro de bolor de uma arca de sacristia. Esta imagem remete de imediato às idéias de abrigo, mas também de esconderijo. Trata-se de uma peça de mobília geralmente de madeira, em forma de caixa, que dá continência e guarda coisas dentro de si, ao mesmo tempo que esconde objetos. No que se refere especificamente ao tipo de arca (de sacristia), percebe-se que os objetos guardados relacionam-se ao sacro, já que a sacristia é o lugar adjacente à igreja, onde se guardam objetos dos cultos.

Em seguida o texto revela a atitude de desleixo da dona do antiquário: usa o grampo do cabelo para limpar as unhas e não limpa a poeira da loja, deixando a sujeira e as traças tomarem conta do lugar. A exemplo da arca, toda a loja causa uma impressão de ambiente velho, mal-cuidado, mal-cheiroso: “cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça” (AC, p.23). Portanto, pelo cheiro, a loja de antigüidades é associada ao conteúdo da arca: panos embolorados e livros com traças. O conjunto formado pela loja - o cheiro, a tapeçaria esfarelenta e a velha que atende, transmite uma imagem de decadência e

falta de zelo. A idéia de decadência tende a remeter à morte, como também será referido no conto “As formigas.”

No ambiente da loja, chama atenção da personagem uma mariposa que “levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas” (AC, p. 23), que também encanta a personagem por sua beleza. A estátua é o próprio símbolo da doação, de amor ao próximo, pois a velha diz tratar-se de São Francisco, mas traz as mãos decepadas. É significativo o santo estar destituído exatamente do símbolo que mais lhe traduz. Kast (1997a) assinala que

o significado das mãos não se esgota no agir, elas também são órgãos de relacionamento, com elas sentimos quais relações temos com outras pessoas, sentimos afeição ou aversão. Com as mãos expressamos carinho e podemos estabelecer um contato emocional básico. Ao ver as mãos apenas como símbolo do agir, tornamo-nos vítimas de nossa ideologia e praticidade (p.159).

São Francisco sem mãos é santo sem possibilidade de se apresentar para ele, de ajudá-lo, de ampará-lo. Esta imagem se reforça se pensarmos que os frades franciscanos estavam entre os que educavam e preparavam para a morte, em finais do século XIV, guiando e apoiando as pessoas para a derradeira viagem, nesta época em que a Igreja difundia informações com esta finalidade (Stanislav Grof, 1997). Estar com mãos decepadas, imagem que se carrega de fortes simbolismos, pode aqui tomar o significado de falta de energia e poder, ou a impossibilidade de realizar, de agir, de se defender de sua própria obsessão.

Desde o início, já se trata do olhar da personagem no espaço privilegiado pelo conto, a loja de antigüidades: ela parece tudo notar, em detalhes. O homem estende a mão, mas não toca a tapeçaria, em atitude que já prenuncia uma reverência. Parece ser esta a primeira referência ao duplo, que emerge na contemplação da esfarelenta tapeçaria. A própria personagem parece ativar a presença do duplo surgido em seu imaginário.

Percebe-se que a história não está começando exatamente no início do conto, mas já há uma história em andamento, pois o homem declara: “Parece que

hoje está mais nítida...” (AC, p.23) referindo-se às cores da tapeçaria, com o que a velha que cuida da loja não concorda. Aos poucos, o mundo vislumbrado na tapeçaria se torna cada vez mais real para ele. Ele acaba se integrando à paisagem.

O agente instaurador da estranheza é a tapeçaria, cuja temática alude a uma caçada. Esta se constitui no elemento fantástico, pois ela ganha animação insólita na percepção da personagem. Nesta imagem há dois perseguidores, os caçadores, e um perseguido, a caça, embora esta somente pressentida. Frye, citado por Silva (1985), esclarece que estátuas e tapeçarias constituem variações da imagem do espelho, pontuando a passagem entre o real e o fantástico.

No imaginário da escritora, o jardim é um elemento onipresente. Nesse conto, ele é representado pela tapeçaria antiga que hipnotiza o protagonista e pela estátua de São Francisco de mãos decepadas. Segundo Silva (1985), o jardim é o lugar do tempo passado, do regresso, e também o ventre materno, lugar de volta à tranqüilidade, lugar de revelação. A tapeçaria da caçada contém uma abertura, uma fenda para um mundo em outro plano, onde são possíveis metamorfoses. Como o tapete, a imagem de jardim simbolicamente pode representar a idéia de paraíso, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994), o que aqui fica paradoxal, já que se trata de uma cena representada no jardim da morte.

Na visão de Silva (1985), a própria idéia de jardim pode sofrer uma metamorfose: “o jardim estranho e conhecido, por entre cuja folhagem se esconde o caçador. Às vezes ele se estende, transformando-se num bosque, situado no tempo futuro ou em algum recesso do passado” (p. 44). O protagonista sofre quase um processo de despersonalização ao fascinar-se pela tapeçaria – ele é outro das personagens de Lygia, sem nome próprio. O leitor entra em contato com a angústia do protagonista, que treme as mãos e pensa: “Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (AC, p.24).

Examine-se melhor seu desenho:

tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se pelo chão como um líquido maligno (AC, p. 24).

Este primeiro caçador ocupa o primeiro plano, como figura, aparecendo de forma mais ostensiva e evidente, enquanto o outro assume um lugar ao fundo, em segundo plano, de forma quase escondida. O primeiro mostra uma atitude de atenção e determinação em alcançar sua presa, “poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta” (AC, p.24), Seu aspecto era instintivo e bárbaro, de arco retesado, apontando para uma touceira espessa, havendo algo de absoluto e onipotente em sua figura. A comparação da barba com um emaranhado de serpentes conduz a um caráter indiferenciado e animalesco: ele mais parece uma cobra pronta a dar seu bote. As serpentes representam forças inconscientes – difíceis de controlar racionalmente. Para os semitas, informa Chevalier e Gheerbrant (1994, p.121), estando a barba inculta e descuidada, significava “sinal de loucura”.

O segundo caçador está em menor destaque, mais ao fundo, com silhueta mal traçada e rosto indistinto, mas sem perder seu caráter persecutório. Não por estar menos visível e perceptível, deixa de estar à espera: “espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno” (AC, p. 24). O vulto arquejante da caça, detrás das folhas, não é muito perceptível, apenas pressentido. Ela se encontra totalmente acuada e ameaçada de morte, tentando se proteger, encolhida atrás de uma touceira. Essa descrição dá a demonstração de um espaço onde se desenham a angústia, a expectativa e uma atmosfera sombria reforçada pelas cores descritas. A imagem da barba como bolo de serpentes evoca também o emaranhamento, o entrelaçamento dos fios trançados da tapeçaria, assemelhando-se a uma medusa ao contrário, ou seja, não são cabelos, são fios de barba, como também assinala Silva (1985, p. 180).

A tapeçaria evidencia seu poder de fascínio e paralisação sobre a personagem, assim como o simbolismo da medusa grega. Para Bachelard (1988), a serpente é o sujeito animal do verbo enlaçar. A tapeçaria enlaça o protagonista. O encontro com a imagem não parece se constituir em simples apreciação de uma obra de arte. A imagem ressoa no mais profundo do ser da personagem, ressaltando

a seus olhos como um encontro com o inusitado. Objetos inanimados que ganham subitamente vida transformam-se em estranhos e mágicos, costumam ser recursos bastante explorados na literatura fantástica. São também manifestações do duplo. O bolo de serpentes da barba do caçador ainda pode estar simbolizando todo o encadeamento (e confusão) do processo. Na alusão à origem das manchas, que “tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano” (AC, p.24), a personagem tenta se vincular à realidade, diferenciando-se da tapeçaria através da perspectiva temporal: percebe a passagem do tempo evocando seu aspecto devorador. Aqui, pode-se dizer que o tempo devora o pano, assim como o pano devora a vida da personagem.

Referindo-se à sensação de posse do caçador, Cavalcanti (1992) refere que, através da conquista da caça, o caçador consegue mostrar seu desempenho. A ambivalência da personagem, ao se sentir ora caça, ora caçador, demonstra a oscilação entre a submissão/desvalorização e o poder/controle assegurados pelo ato da caça. No momento de sua total identificação com a caça, na tapeçaria, o homem parece se mostrar pela vez primeira vulnerável, dando-se conta de que algo insólito está acontecendo, e se confirma o sucesso do caçador.

O desdobramento interessa enquanto revela a duplicidade da personagem. O duplo sugere idéias sobre o que somos, o que poderíamos ser, as fantasias de poder ser outro. O homem do antiquário prende-se a este misterioso fascínio da caçada no bosque, projetada artisticamente na tapeçaria. Para Eliade (199-, p. 196) já haveria aqui um símbolo da morte, pois, segundo ele, “a floresta, a selva, as trevas simbolizam o além, os 'infernos'”. Em sua contemplação, o protagonista é ele mesmo e um outro, idéia que está de acordo com a teorização de Bargalló (1994). O protagonista continua cismado com as modificações que somente ele parece observar, às quais a velha responde com percepção diferente:

- Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta.

- Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

- Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou.

- Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo... (AC, p.25)

Como a passagem acima sugere, a velha faz o contraponto com o plano de realidade do qual a personagem se afasta, mas que prevalecerá ao final. Ela lhe diz que não existe seta nenhuma, que as cores não estão mais nítidas. Enfim, é a velha que pontua o que está a ocorrer. A percepção da personagem, em contraposição a da velha, parece encontrar-se alterada. O homem alude à possibilidade do tempo ter devorado o pano, mas as mudanças são em si mesmo.

A seta ganha importância na percepção da personagem: o arco é retesado para que a seta possa ser projetada e assim atingir seu alvo. A finalidade do arqueiro é sempre a ascensão, conforme Durand (1989, p. 95). Um dos mais antigos símbolos da projeção é aquele da flecha ou disparo mágico que prejudica outros homens. A palavra hindu *salva* significa seta, espinho, estilhaço. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1994), a flecha simboliza também a “morte súbita e fulminante” (p. 436), e adquire uma identificação com o próprio arqueiro que a lança: através dela e nela, é ele quem se projeta e se arremete sobre a presa. Conforme Bachelard (1990b), a imagem da flecha constela as qualidades do que possui movimento rápido e reto. A flecha que se movimenta na tapeçaria do texto lygiano é paradoxalmente índice de uma dinamicidade estática – retesada, na espera. Uma seta imóvel. Para o mesmo autor, uma seta é indicativa de promessa e ameaça. Na ótica de Durand (1989, p. 111), a flecha é a “arma transcendente por excelência”, estando associada aos símbolos diiréticos, juntamente com o gládio. Trata-se de armas cortantes, simbólicas da transcendência, pois, para o autor, “*a transcendência está sempre armada*” (p.111).

A sensação de premonição acompanha toda a narrativa, pontuando a atração irresistível que o protagonista sofre em relação à cena representada pictoricamente na tapeçaria. Essa cena incorpora-se ao seu passado, à sua história, através desta sensação de já haver vivido em determinado lugar ou já ter vivenciado certa situação. Para a personagem, a cena representada na tapeçaria passa a ter características anormalmente familiares: “conhecia tudo tão bem, mas tão bem!”

(AC, p. 25). Esta alusão à situação de *déjà vu*, ao contrário do conto “O noivo”, analisado anteriormente, encontra eco em Jorge Luís Borges, em seu paradigmático conto “O outro”, no qual sente a impressão de já ter vivido aquele momento e no “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles, também já analisado.

A tapeçaria adquire realidade olfativa e visual, transformando-se num outro espaço fantástico. A personagem tem a sensação de adentrar por ela em busca de respostas a seu sentimento do já-vivido e, nos momentos que antecedem sua entrada e integração com os elementos da natureza, tem um instante de reverência e êxtase, de olho esgazeado, similar ao que religiosos experimentam, lembrando aqui novamente São Francisco de Assis e suas experiências de êxtase. É um momento mágico, no qual há um congelamento do tempo para que, em seguida, o protagonista sinta ganas de fugir correndo. Porém, paralelo a esta imagem, tem-se a mariposa em um vôo suicida contra a estátua do santo. No antiquário, há uma ultrapassagem de limites, uma ruptura de nível entre o plano real e o fantástico. Esta idéia é corroborada se pensarmos que o tecido, o fio, o tear são instrumentos que servem para fiar ou tecer - símbolos do destino, designando o que rege ou intervém no nosso destino (Chevalier e Gheerbrant, 1994). Além disso, a tapeçaria parece tomar aqui, com maior propriedade, o significado de retrato e de espelho: de um limiar entre duas instâncias, uma fronteira entre o que já foi e o que está por vir. A representação do duplo fica muito clara por este ângulo.

A exemplo do conto “O encontro”, o protagonista intui um conhecimento e uma experiência anterior àquela situação: “quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda...” (AC, p. 25). No ponto de vista de Eliade (1993), as atividades essenciais da vida humana – pesca, caça, colheita de frutos, agricultura – se tornaram [. . .] atividades “profanas”, os ritos foram revelados por deuses ou por “antepassados”. A repetição tem como efeito instaurar o tempo mítico dos deuses e dos antepassados. O homem da tapeçaria insere-se num tempo sagrado, a-histórico. Não há precisão em sua lembrança: em que tempo?, esta inserção só pode acontecer se o tempo profano for abolido?

A loja de antigüidades é o local de confluência entre os planos do real e do imaginário – uma vez que é nesta que se encontra a tapeçaria. O protagonista

parece se sentir afetado com esta dupla tendência ao longo do conto: “Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora mas lá dentro, encravado no cenário!” (AC, p.26), atordoa-se ao concluir.

Ele duvida de seu estado psíquico, oscilando entre pensar se seu estado é real ou irreal: “Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? Que loucura!... E não estou louco [. . .] seria uma solução fácil. Mas não estou louco.” (AC, p.26). Tem-se explicitamente a representação do duplo através das polaridades sanidade/loucura. Um que fica dentro da tapeçaria e outro, espectador. As imagens de coágulo, frio, sudorese sugerem o mal-estar da morte e são indícios antecipadores do final.

O fantástico apresenta uma zona de interrupção, uma subtração de dados, certos vazios e indeterminações, representados pela tapeçaria que se anima e na morte do homem pela seta do caçador. Ele busca explicações para

toda essa familiaridade medonha [. . .] e se tivesse sido o pintor que fez o quadro? [. . .] e se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? [. . .] e se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? (AC, p.26-27).

Essas são as indagações racionais que o protagonista se faz, visando buscar no passado respostas para a situação que vive agora. São fugas mágicas da personagem, assumindo outros papéis de criador (pintor e artesão). É também, nitidamente, a procura de seu duplo. A questão do dualismo no campo do imaginário é abordada por Waldo Ross (1992, p. 11), quando explicita que a personagem torna-se um

indivíduo problemático quando seu ego é submetido a uma dupla relação conflitiva: por um lado, com seu mundo e, por outro, com o material psíquico que se integra dentro da constelação de seus sentimentos.

Parece que a situação do homem diante da tapeçaria coincide com o que o autor postula ao escrever que “na medida em que é arrastado, acochado ou

inundado por determinadas forças psíquicas que emergem no momento em que se confronta com o mundo que o rodeia”, tornando-o um indivíduo problemático (p. 11).

A tapeçaria evoca o tumulto de sua memória: não lembrava onde já vivera aquela cena e quem era. O homem parece ter perdido a capacidade de reconhecer o que vê, a capacidade de saber que sabia mas não lembrava. No processo do (re)conhecimento, a memória desempenha o importante papel de fio condutor. Ali parecem estar tramados os fios de seu destino. Tenta não pensar no que está ocorrendo, vaga pelas ruas, o corpo moído, entra e sai ligeiramente de um cinema. Todavia, ao dar-se conta, lá está, em frente à loja de antigüidades. Esta sensação de reconhecer uma identidade entre si e a tapeçaria vai formando um clima maléfico que o atrai e o aprisiona. “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (AC, p.26) O tema da familiaridade da paisagem já vista, que se encontra também no conto “O encontro”, parece uma premonição da morte que se aproxima, ao mesmo tempo que introduz e integra o passado na forma de *déjà vu*, apontando a mesma solução: o homem também reconhece seu eu instaurado em outro tempo. Aqui, temos outra imagem recorrente nos contos da autora: as mãos enfiadas nos bolsos, como ocorrerá no “A mão no ombro”, dão a impressão de impotência, de impossibilidade de luta contra a obsessão. Já em “O encontro” significa resolução em prosseguir em frente.

A obsessão persegue o protagonista mesmo fora dos domínios da loja: nas ruas, nos cinemas, no seu quarto. Na cama, ouve a voz da velha e, “misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio a risadinhas” (AC, p. 27). Risadinhas nas quais percebe um tom irônico, pois parecem dizer-lhe que, até elas - que aliás são animais de ação destruidora - sabem disso (no caso, que a seta não estava na tapeçaria). Interroga-se sobre qual teria sido seu papel: o caçador de barba? o homem sem cara? ou a própria caça? A idéia fixa persegue-o inclusive em sonhos:

No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue (AC, p.27),

situação que torna mais funda a vivência do insólito, mesmo em sonhos. Sim, porque dorme e é assaltado por pesadelos, que podem ser considerados uma morte simbólica. Nesses pesadelos, a personagem é enredada, aprisionada na teia da tapeçaria. Tenta fugir da morte, mas suas forças e energias não são suficientemente fortes para combatê-la. Tem-se, portanto, como em outros contos da autora, a presença de um sonho/pesadelo da personagem, no qual a tapeçaria o enreda em fios, sugerindo, de modo claro, em toda sua dimensão e profundidade, uma rede prenunciadora da morte: “viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços” (AC, p.27). O protagonista acorda com seu grito, em meio a suores, sentindo frio e calor a um só tempo. Nas palavras abaixo, de Cavalcanti [199-], tem-se uma interpretação do conteúdo do sonho do homem:

tal qual o tecido feito no tear, a encruzilhada marca o aspecto do destino como o lugar de encontro de linhas interiores e exteriores. E é, ao mesmo tempo um local de passagem, pois é deste ponto que também partem os fios em suas diversas direções e destinos (p. 198).

A mesma autora evidencia que a partir da possibilidade de escolher o caminho a seguir, o homem exerce a individualidade - o livre-arbítrio - e vive o momento do encontro consigo mesmo:

a atividade de fiar e os instrumentos ligados a esta atividade – a roca, o fuso, o fio - bem como os produtos resultantes desta, a trama e o tecido, são todos considerados instrumentos simbólicos do destino que pertencem ao feminino (199 -, p. 196).

As deusas do destino controlam nascimentos, eventos importantes e seus encadeamentos, bem como o encerramento do ciclo vital.

No conteúdo do sonho do protagonista, aparecem as mesmas imagens de quando ele está frente à tapeçaria, bem como as mesmas indagações e angústias.

Hillman (1989, p. 97) apresenta idéias sobre animismo que interpretam o fato de as traças rirem, na percepção da personagem:

os animais vivem instintivamente. O que significa isso? Não significa que os animais vivem num mundo vivo, recebendo mensagens? Isto é animismo, como dizem os antropólogos. Mas o que é animismo? É esse in anima. É viver no mundo via alma, e sentir a alma no mundo... sentir o mundo personificado, emocional, como que lhe dizendo alguma coisa...

Tanto a velha quanto as traças poderiam estar alertando-o de sua situação.

Nesse conto, também existem duas realidades simultâneas urdindo a sua tessitura: de um lado, a velha e seu grampo, o ambiente sujo e decadente da loja, a estátua, a vitrine, os horários de abrir e fechar; de outro, a tapeçaria e toda a possibilidade de sonho, ilusão e fuga que ela representa, um passado revisitado e revivido. É o espaço do fantástico. Condensação de polaridades.

A sucessão das visitas contemplativas à tapeçaria modifica o comportamento do homem que, à medida que o tempo passa, vai perdendo o senso de realidade – essas são as transformações que a dualidade lhe traz. Em determinado momento, parece emergir do plano do imaginário para o do real, e mostra ímpetos de destruir a tapeçaria, esfacelá-la,

além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la! Não seria difícil destruí-la, o tecido mal se sustentava (AC, p.27).

A última cena ocorre dentro do antiquário novamente. Nesse dia, madruga à porta da loja, e a velha lhe diz com familiaridade “já não estranho nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho” (AC, p.27).

Está lívido, a primeira coisa que sente é o odor, cheiro de folhagem e terra, que já significa o início da transmutação da tapeçaria, a identificação com o duplo, e

ainda “quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo” (AC, p. 27). Por fim, entrecruzam-se morte e vida para a personagem, quando

quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! (AC, p.27-28).

Esta frase marca o começo de seu percurso ao encontro de seu duplo, quando ele começa a sentir a tapeçaria sensorialmente e nela penetra, e esta se alastra por toda a loja, conforme citação da epígrafe escolhida para o conto. Nesse momento, ele vivencia seu destino (duplo) dentro da tapeçaria, sendo-lhe impossível evitar isto.

Como em outros contos da autora, a árvore aqui é apresentada a partir do gesto de alguém encostar-se ou abraçar-se a ela. É a árvore que parece estar recepcionando-o na entrada do outro mundo. Segundo Kast (1997a), o crescimento de uma árvore simboliza o processo de individuação e, a um tempo, soma o símbolo de mãe, especialmente a região do tronco. O protagonista, paradoxalmente, penetra tronco adentro em um movimento contrário ao vir-a-ser da individuação. Na metamorfose da tapeçaria antiga, quando o inanimado se transforma em animado, tem-se o desdobramento do real. Encontra-se “dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor tudo parado. Extático” (AC, p.28), que significa ser colocado em êxtase - arrebatado pelo sobrenatural, numa mescla de alegria e angústia. Finalmente, ele lembra de algo, porém não revela o quê, em momento algum: o final fica em suspenso. Além de se ter a tapeçaria que se anima, tem-se a morte da personagem pela seta do caçador, e sua identificação com a caça. Para Franz (1993b), a flecha é símbolo dinâmico e decisivo para ajudar a resolver os problemas de ambivalência. No conto, ela é veloz e atravessa a folhagem assobiando e trazendo a dor, a morte: o homem grita e mergulha na touceira, enquanto ouve o “assobio da seta varando a folhagem, a dor!” (AC, p.28). De joelhos geme, tenta segurar-se à tapeçaria.

Numa frase, a ambigüidade é destruída, subtraindo o leitor da fantasia. Na transição entre um mundo e outro, percebe-se nitidamente a total identificação da personagem com a caça, que tenta desesperadamente fugir, correr, agarrar-se à vida. Porém, a seta atinge o coração, em um golpe fatal. O narrador faz o leitor voltar ao plano real, depois da incursão no plano imaginário com a alucinação da personagem. A oposição entre o natural e o sobrenatural, e a tensão entre eles, como vimos, é temática recorrente da autora. Vem a frase final, que marca a volta ao domínio do real: afinal, surpreendentemente, ele não havia se incorporado à tapeçaria: “Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração”. (AC, p.28). Por fim, acontece a morte física, o texto indiciando um ataque cardíaco. A narrativa já abordara itens antecipadores da doença da personagem quando relata a palidez, os tremores e os suores das mãos, a dificuldade em respirar, as náuseas, a insônia, o calor e o frio. Queria livrar-se das garras da aflição que lhe advieram com o ataque. São indícios que levam ao desenlace e ao efeito buscado. É a trama urdida pelo escritor, que visa ao desfecho desejado, conforme preconiza Poe.

Embora a alusão explícita ao coração esteja apenas no final do conto, cabe refletir um pouco sobre isso, já que essa parece ter sido uma das leituras possíveis: o caminho de um homem através dos sintomas cardíacos e fantasias escapatórias da morte próxima. É importante que o golpe fatal tenha sido uma seta derradeira no coração, um órgão nobre do organismo, carregado de simbolismos. Etimologicamente, a palavra coração deriva do latim *cor* (cordial, coragem) e do grego *kardia* (cardaco, cardiograma), que expressa idéia de centro. Denise Ramos (1995) refere que o coração, até mesmo por essa etimologia, constitui-se no centro vital e essencial dos sentimentos, comportamento social e conhecimento não-intelectual. Ou seja, a personagem foi atingida fatalmente no centro de todo o seu sistema vital. A mesma autora acrescenta que, “ficar sem ele é ficar desacorçoado, sem centro e sem direção” (p.54-55). Ela ainda assinala que

O coração simbólico [. . .] é por excelência, em nossa cultura, sede da emoção amorosa e expressão da totalidade. Quando esquecido, manifesta-se doentamente; quando lembrado, mostra o nosso destino. Revela à humanidade

que ciência e logos não podem sobreviver sem consciência e eros, e aí talvez esteja a essência de seu mistério (p. 132).

Nesse conto, a personagem sofre um processo de transformação, de passagem, deixando-se fascinar e até mesmo buscando o encanto obsessivo pela tapeçaria antiga – que é, na verdade, uma representação do momento de sua morte, e que traz a impressão do “fora da ordem”, do “insólito”, dos dois domínios (do real e do imaginário, do sonho e do palpável, da sensação de ser mistério ou ser tangível, da sensação de “antecipação”).

Conforme Bravo (1997), uma das representações da dualidade humana é a do homem/animal. Nesse conto a dualidade inscreve-se através da metamorfose da personagem em caça, em que o duplo é a morte perseguidora representada pelo caçador. Quando Bravo (1995) se refere aos aspectos míticos, lendários e simbólicos do duplo, citando as *Lendas de Guatemala*, de Miguel Ângelo Astúrias, destaca, entre outros aspectos, a “lenda da tatuana, em que o Mestre Amendoeira ora assume a forma humana ora a forma vegetal; o duplo é, em geral, o *nahual*, forma animal intercambiável com a forma humana” (p.262) em que o simbiótico entre o animal e o humano surge como memória. O homem da tapeçaria vivencia uma transgressão e uma passagem para fora dos limites do humano. Nesse espaço para além do humano, conforme Luis Garagalza (1990, p.56), organizam-se imagens como “um anti-destino empenhado na eufemização do tempo e de sua atualização, a morte, reintegrando-o em um ‘tempo reencontrado’”. Esta última expressão é de Durand. Alude à busca do tempo perdido de Proust, no sentido de que, a partir de uma cena do passado, se mesclam memória e imaginação para se reconstruir “uma eternidade recobrada” (p.86, nota 29) O homem frente à tapeçaria funde imaginação e memória, perseguindo “a eufemização da temporalidade em sua dimensão do passado”, de acordo com Garagalza (p.86, nota 29). Ele busca fascinado o seu duplo – indo quase conscientemente ao encontro da morte. A denominação “A caçada” parece conter uma ambigüidade relativa ao fato de que, além de constituir-se no desenho da tapeçaria, alude à caçada que a morte empreende.

A estrutura interior da personagem pressupõe dois elementos que se integram quando ela ultrapassa os limites do real para o irreal, acontecendo uma fusão do duplo. Do ponto de vista de Malva Filer (1972), na experiência do duplo o eu se expande, podendo constituir-se no “eu e no outro simultaneamente” (p. 273). O texto não se refere à *persona* do protagonista, mas à sua alma aflita, sua alma que sofre. Assim como não esclarece para a personagem como reconhecer algo na tapeçaria, nem o porquê do fascínio, o conto não esclarece ao leitor a intrigante relação da tapeçaria com o passado do homem.

Em “A caçada”, o tema do *Doppelgänger* expressa-se de modo mais preciso com a dualidade caça/caçador. A própria tapeçaria se expressa enquanto espelho e busca de uma outra identidade em um tempo anterior:

o caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual ? (p. 25). E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? [. . .] E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? (p. 26) E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? (p. 27).

O homem debate-se entre um papel passivo (ser uma personagem da cena ali representada) e um papel ativo (ser de alguma forma autor) em relação à tapeçaria, como se depreende com o trecho do conto citado.

No recorte do conto que escolhemos como epígrafe, a tapeçaria que engolfa todo o resto, com as manchas esverdeadas, mostra bem a imagem da morte se apossando do protagonista, representada pela cor verde, já analisada em uma de suas polaridades como a cor da morte. Uma mancha é algo indistinto, sem contornos. Dá idéia da vida sendo aniquilada pela morte. Com o advento da morte, consoante Rosset (1988), a fantasia de ser outro, no caso o caçador ou a caça, acaba. O protagonista morre, e não o seu duplo: era ele quem estava frente a frente consigo mesmo, situação intransferível. A morte aguarda como a última das grandes coincidências: aquela conosco mesmo (Rank, 1939).

Tem-se, nesse conto, um enredo fantástico em uma atmosfera de condensação dramática e intensidade comprimida. O plano imaginário realiza intersecção com o plano real. Desvela-se o universo do imaginário lygiano – a magia, o estranhamento, o ambíguo, a tênue linha que mal separa o ser ou não ser real, o estado de transição, as reviravoltas da alma humana, a densa atmosfera da quase-morte, sempre em duplicidade com outros domínios e realidade. O conceito de limiar de Guiomar aqui faz sentido. O medo de defrontar-se com a morte, com seu possível significado em nossa cultura ocidental, faz com que as pessoas a neguem, afastem-na, calembem a respeito, não pensem sobre ela no dia-a-dia. Contos de literatura fantástica resgatam este medo do sofrimento e do enfrentamento da morte existente em todas as pessoas, permitindo a identificação com personagens que estão também às voltas com esta passagem de transição e possibilidade de transcendência e evolução.

O texto mantém seu duplo significado até o final, num clima de sobrenaturalidade: a personagem, buscando o insólito através da tapeçaria, e a velha da loja, representando a afirmação da realidade. O conto traz a vivência da realidade interna e externa de acordo com o estado de consciência e a concepção de mundo de cada personagem, exemplificando uma experiência que ultrapassa os processos psíquicos racionais. Evoca-se Julio Cortázar (1993), que afirmou ser missão árdua encurralar o fantástico no real, ou seja, realizá-lo. Deve-se suspender a incredulidade ao ler literatura fantástica. Acredita-se que isto não é difícil com a escritora em destaque, pois ela penetra no inconcebível humano e prende o leitor em sua teia literária.

Em síntese, evidencia-se a presença do regime diurno na narrativa, pois a experiência do homem com a tapeçaria se dá de forma angustiosa. Há uma nítida tentativa de domesticar a temporalidade, como já foi referido. O tema do conto oferece diversas variantes: a personagem com uma mesma identidade busca sucessivamente seu duplo em múltiplas possibilidades, todas relacionadas com a tapeçaria – passante, pintor, artesão, caça, caçadores – formas distintas, com as quais tentava se identificar. Durand (1998) alude às inversões de voz pesquisadas por Philippe Walter, dizendo que nas lendas cinegéticas é freqüente o mito do

caçador caçado e cita um poema de Maria de França em que “o caçador Guigemar é ferido por uma flecha destinada a uma corça” (p. 92).

Conforme Bargalló (1994), a aparição do duplo é a “materialização da ânsia de sobreviver frente à ameaça da morte” (p. 11). Na tipologia do autor, o duplo por fusão é o reconhecimento de uma unidade – um é o outro, no sentido de fusão até que se atinja a identificação desejada. Na tipologia de Pélicier (1995), trata-se de um duplo de transformação, já que ocorre a morte perseguidora. Nos duplos de Guiomar (1967), é um aspecto derivado do duplo psíquico, pois aparecem falsas lembranças, sonhos, impressões de *déjà vu*, reminiscências psíquicas ilusórias. Neste conto, a perspectiva da morte se delinea a partir da atração obcecada do protagonista que se estabelece continuamente de forma mais fatal, através das imagens e ações presentes na narrativa: desde a descrição do ambiente lúgubre da loja de antigüidades, da aparência e do modo de ser da velha atendente e da própria tapeçaria (suas cores escuras, a caçada aterrorizante, seu claro simbolismo especular – pois funciona como espelho de imaginação e memória), até a descrição da queda, quando o protagonista rola encolhido em direção ao chão, apertando o peito, em clara alusão à morte pelo enfarte, sem conseguir escapar da teia engolidora e esverdeada da tapeçaria (ir)real.

Este é um outro conto, como os anteriores, em que a queda, como “terceira grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade”, de acordo com Durand (1989, p. 79), aparece como vívida imagem dinâmica.

3.4 As formigas

Subia na mesma formação até desformigar
lá embaixo. Sem caminho de volta. (AF 12)

Primeiro conto de *Seminário dos ratos*, “As formigas” tem seu foco narrativo na história de duas garotas - primas e estudantes - que se mudam para uma pensão. A supremacia do mundo feminino evidencia-se desde a introdução de três personagens mulheres logo no início. A narradora-protagonista é estudante de Direito e a outra personagem, estudante de Medicina.

Neste conto tem-se um narrador autodiegético conforme terminologia de Genette [198-], pois a própria narradora-protagonista é quem vivencia a história

contada. De acordo com as reflexões teóricas de Reuter (1996), tem-se aqui perspectiva narrativa ou focalização da personagem principal, já que sua ótica direciona a ótica do leitor.

A primeira frase do conto avisa que “já era quase noite” (AF, p. 7), indicando que a história se desenrola à noite ou ao menos em parte. A expressão “quase noite” aponta para o fato de que a luz do dia estava indo embora para ceder lugar ao mundo da escuridão. A ênfase no tempo da noite é dada ao longo de todo o texto. É durante a noite que os fatos ocorrem, como se as personagens não existissem durante o dia. As referências diurnas são rápidas. Não há comentários sobre os acontecimentos do dia, como se as aulas não tivessem importância. A história transcorre ao longo de um período de três noites e dois dias: não há o fechamento de um ciclo, pois este é interrompido antes de se completarem quatro – representação da totalidade. De acordo com Jung (1995c), “formas *quaternais* e *círculos*” (p. 101) são usados pela humanidade para expressar a integridade.

As garotas descem do táxi em frente à pensão, um velho sobrado que parece esconder alguma verdade angustiante, dada sua aparência, tanto que paralisa por momentos as duas personagens: “ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (AF, p. 7). A intuição inicial preludia algo inquietante: “sinistro” (AF, p.7), diz uma delas, ante o impacto. A narradora compara as janelas da fachada da casa a olhos, qualificando-os de tristes, estando uma delas com os vidros quebrados. Após subirem a “escada velhíssima, cheirando a creolina” (AF, p.7), são recebidas pela velha dona da pensão, que também transmite uma imagem de decadência: o desbotado pijama, as unhas aduncas de esmalte vermelho-escuro descascado e de pontas encardidas, chinelos de salto, tosse encatarrada, peruca negra, balofa. Solta baforadas fortes de charutinho no rosto das meninas. Além de apresentar um aspecto feminino abandonado, sem nenhuma vaidade, tem atitudes que não demonstram tendência maternal positiva alguma com suas novas hóspedes, já que as examina com indiferença e descaso. Ela parece encarnar o protótipo da feminidade terrível, da mulher nefasta e não-acolhedora do regime diurno da imagem: “soltou uma baforada tão densa que precisei desviar a cara” (AF, p. 7). Em suas pesquisas antropológicas, Durand (1989, p. 119) mostra que alguns rituais de

purificação, como por exemplo a circuncisão “tem por missão separar o masculino do feminino”. O pecado original liga-se à imagem feminina e a mulher representa, então, a queda.

As primas entram na sala, primeiro aposento descrito pela narradora. Toda a descrição de seu interior faz crer num ambiente decadente e estranho:

saleta escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido, os bordados salpicados de vidrilhos (AF p.7).

Não havia, entretanto, outra opção de escolha, pois nenhuma outra pensão oferecera condições e preço tão acessíveis às duas garotas.

A velhota as convida para conhecer seu pequeno quarto localizado no sótão, ao qual se sobe através de uma escada de caracol muito estreita. O simbolismo da escada se liga à passagem de um nível a outro, estabelecendo relações de ascensão e valorização, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994). Conforme Silva (1985, p. 83), é também a representação da graduação da passagem de níveis existenciais/psicológicos a outros. É necessário subir esta estreita escada em espiral para chegar ao minúsculo quarto, lugar onde acontecerá uma transformação de nível espiritual para material - uma inversão, portanto. A escada contribui para este clima estranho de uma montagem de um esqueleto que surgirá depois. Jung (1991c) afirma, a respeito de escadas, que “o tema dos degraus e das escada indica o processo de transformação anímica e suas peripécias” (p. 72). Mais uma vez, no conto, encontram-se elementos que remetem ao sentido de transformação pela qual passam as protagonistas. No regime diurno do imaginário, a escada é representante de verticalidade, configurando-se como uma prática ascensional. As primas, sendo estudantes, buscavam, através da formação em profissões liberais, uma elevação social, conforme preconiza a antítese alto/baixo do arquétipo do regime diurno.

Segundo Todorov (1992), o espaço do mundo sobrenatural não é o da vida cotidiana: ele se transforma. Para o autor, trata-se de um dos temas do eu, conforme visto no capítulo dois. Com base ainda no mesmo autor, pode-se dizer que o espaço, em “As formigas”, pode ser designado como fronteira limítrofe entre natural

e sobrenatural. A casa como um todo, toma o aspecto escuro, abandonado, descuidado, sem o mínimo aconchego. O feminino, em seus aspectos de acolhimento e harmonização, está ausente desde o primeiro momento em que as jovens chegam e entram no sobrado.

De acordo com Durand (1989), a casa redobra a personalidade de quem nela vive, tornando-se mais que um lugar de habitação e representando um espaço entre o corpo e o cosmo. Contudo, para as duas garotas, não é isso que representa, pois toda a atmosfera causa um impacto negativo nas mesmas: a aparência da casa, a mulher que as recebe, o cheiro, e toda a descrição apresentada. Elas sentem-se chocadas e diminuídas pela situação de degradação com a qual se deparam. Bachelard (1990b) evidencia que, ao lado dos aspectos de valoração positiva da casa, também advém imagens de “cárcere” (p.195) e de aprisionamento. A casa não as acolhe como hóspedes.

O quarto é apresentado como local sem beleza e aconchego, pobre de alegria e luz: “o quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas” (AF, p. 8). Por ser tão minúsculo e com declive tão acentuado do teto, elas teriam de entrar de gatinhas. De início, a velha, ao saber que uma das novas inquilinas era estudante de Medicina, informa às duas que o morador anterior também o era e esquecera um caixote com ossos no quarto, imediatamente despertando a curiosidade da estudante. Ao entrarem no quarto, cenário do evento insólito, o caixotinho com os ossos do anão é justamente a primeira coisa que chama a atenção da estudante de Medicina. Examina-o logo, fascinada pelo tamanho e raridade dos ossos:

Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí – admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal. - Tão perfeito, todos os dentinhos! (AF, p. 8).

A importância do significado e do culto aos crânios é assinalada por Durand (1989, p. 99), que demonstra através de estudos de vários autores, que “a cabeça é o centro e princípio da vida, de força física e psíquica, e também receptividade do espírito” e ainda que a cabeça pertence ao esquema da verticalidade enquanto

símbolo. É notadamente o que mais chama a atenção da personagem no conteúdo do caixote, que lembra um invólucro protetor, oco, com espaço interior. De acordo com Bachelard (1993), cofres e armários fazem parte do mundo da intimidade e não se abrem para qualquer um. A similitude do caixotinho com um cofre também parece bastante evidenciada, pois, apesar de apresentar-se apenas coberto com um plástico, não tendo tampas ou fechaduras características daquele recipiente, todo o significado conduz para algo certamente valioso: ossos tão limpos e brancos de uma criatura também rara – um anão; para a estudante de Medicina, trata-se de um tesouro.

Provavelmente para o hóspede anterior, também: “estava sempre mexendo neles” (AF, p. 8). Nem precisa de chave ou fechadura. Seu enigma já é suficiente e indecifrável. Ele é aberto – sem tampa, coberto por um plástico transparente – porém aparece extraordinariamente fechado, tal espelho, tal o fenômeno que encerra, talvez ilustrando o que assinala Bachelard (1993): o cofre contém uma memória mágica, aquela “do imemorial” (p. 97). No conto, cada uma das primas reage de forma diferente ao conteúdo da caixa, uma sentindo aversão, e a outra, colocando-se entre curiosa e atraída. A dona da pensão, antes de descer, despeja uma bateria de regras e normas: banho quente e telefonemas seriam extras, café servido das sete às nove horas, a garrafa térmica deve ser bem fechada e a porta não deve ser deixada aberta. Há uma tentativa das primas em se adaptarem e melhorarem a imagem do quatinho, transformando-o num ambiente acolhedor, colocando gravuras na parede e adornando-o com o ursinho de pelúcia. Nesse conto, Lygia faz menção às gravuras de Grassmann - artista paulista contemporâneo da escritora – dialogando desse modo com a pintura.

A estreita escada em caracol, bem como o quarto em declive lembram um labirinto, provocando uma sensação claustrofóbica, de espaço confinado. “O quarto ficou mais alegre” (AF, p.9) com a lâmpada de duzentas velas com a qual substituíram a existente. Em contrapartida, puderam se aperceber de “que a roupa de cama não era tão alva” (p. 9). O espaço interior do quarto/sótão é diurno: ele contagia-se por este curioso e enigmático poder. Aqui o espaço de intimidade torna-se perigoso, a casa toda também possui uma qualidade sinistra, intangível, porém de determinado momento em diante, palpável para as garotas. Tanto a casa como o

quartinho se fazem espaços fantásticos – espaços clássicos de medo, sem possibilidade de um entendimento racional dos fatos. Bachelard (1990b) sustenta que, nos sótãos, reina uma vida sem umidade. Eles são caracterizados pela inconstância, simbolizam medos profundos e, principalmente, na hora noturna, tornam-se “um lugar de grandes terrores” (p. 85), corroborando assim os fatos narrados. O mesmo autor mostra os sentidos da casa como cárcere ou refúgio. Nesta casa, a consciência de estar abrigado passa longe. É impossível, para as meninas, fixar raízes, construir seu novo lar.

Além do caixotinho, há a inserção de mais dois elementos – ossos e anão – bastante simbólicos no decorrer da história. Os ossos remetem à matéria inanimada, constituindo-se na parte menos perecível do corpo, pois os outros tecidos são transitórios. Além de ser o esqueleto do corpo, o que o sustenta com força, firmando-o, também contém o tutano, que se refere à essência, ao âmago. Na simbologia arquetípica, de acordo com Clarissa Estés (1995), os ossos representam a indestrutível força da vida, pois não se prestam a uma fácil redução. Por sua estrutura, é difícil queimá-los e praticamente impossível pulverizá-los. Por isso, apontam à alma/espírito não-destrutível. A alma/ espírito pode ser ferida, mutilada, mas é impossível eliminá-la. A mesma autora afirma que aquele que cria a partir do que está morto é sempre um arquétipo de duas faces: “a Mãe Criadora é sempre também a Mãe Morte, e vice-versa” (p. 50), assinala. Essa afirmação chama atenção para esta natureza dual ou de duplicidade de função que o ser humano deve atender, compreendendo o que deve viver e o que deve morrer dentro de si. A energia e o poder misteriosos e sobrenaturais estão compactados em uma caixa pequena. O tamanho da caixa (e os ossos que ela comporta) fazem analogia com o tamanho do anão. Por seu lado, Morin (1988) afirma que o osso significa a indestrutibilidade potencial do duplo, a conservação de um resíduo indestrutível, em oposição à carne, transitória.

Apesar de sua presença virtual (apenas através dos ossos), o anão, por sua vez, é o representante do *animus* masculino, tornando-se elemento primordial do conto. A transformação que ele sofre materializa uma das polaridades temáticas do texto. Trata-se de um ser diferente, cujas deformidades o distanciam do padrão de normalidade, o que já condiciona o leitor a um primeiro estranhamento. Franz

(1995a) assinala que os anões se inserem no mundo feminino através de uma estreita relação, representando “a intuição criadora vinda do inconsciente e ainda semi-escondida no seio da Natureza” (p. 97). A autora completa sua idéia dizendo que figuram os anões com mais freqüência nos sonhos femininos que nos masculinos. Jung (1985) tece o seguinte comentário a respeito do anão: “As ‘crianças’ aludem ao tema do anão exprimindo talvez o elemento 'cabírico', isto é, as forças formativas do inconsciente ou então a condição infantil do sonhador” (p. 201).

Depois da arrumação do quarto, a estudante de Medicina declara que no fim de semana começaria a montar o esqueleto: “acho que não falta nenhum ossinho, vou trazer as ligaduras” (AF, p.9). Fazem uma refeição rápida, composta de pão, sardinha e bolacha Maria. A narradora, pela vez primeira, fareja o odor. O tema do cheiro irá permear todo o conto, referenciando sensações olfativas, especialmente um odor acre, de origem desconhecida, que as meninas estão sempre a sentir. O odor indistinto é identificado como semelhante a creolina, a bolor e a ardido.

É relatado o primeiro sonho da narradora-protagonista na primeira noite, como se fosse premonitório da futura reconstrução do anão. No sonho, este aparece sentado na cama da estudante de Medicina, observando-a e fumando charuto - o que, aliás, a dona da pensão também fazia, de modo que as imagens dos dois se superpõem. Este primeiro pesadelo é como se fosse um alerta: “tem um anão no quarto” (p. 10). Ela tem vontade de gritar, quando finalmente acorda. Outro espaço em que se perde a noção de tempo é aquele da vida onírica, que aparece no conto através dos sonhos/pesadelos da narradora.

Sendo um fenômeno normal da psique, ocorrido durante o sono, o sonho traz à consciência impulsos, desejos e conteúdos inconscientes. Conforme Jung (1995b, p. 67), os sonhos estão a serviço de um “propósito de compensação”. As imagens oníricas da narradora trazem à tona aspectos inconscientes de sua percepção da realidade. Apesar de relatados pela estudante de medicina (pois a narradora se recusa a encará-los), os fatos acabam por influenciá-la, a ansiedade que causam aparece sob forma de pesadelo.

Franz (1997a) tece alguns comentários a respeito deste gênero de sonho: “pesadelos são sonhos substancialmente, vitalmente importantes. Eles nos fazem acordar gritando; são eletrochoques que a natureza aplica em nós quando quer que

despertemos” (p. 146). É exatamente isso que a autora supracitada revela sobre o pesadelo: ele serve como uma sacudida a respeito de uma situação perigosa, ou seja, acontece quando corremos algum tipo de perigo psicológico porém sem percebê-lo. No conto, a vontade de gritar da sonhadora revela em si o caráter assustador e ameaçador que o caixotinho com os ossos do anão representa. Destaque-se também que, no sonho, o anão aparece vivo, em carne e osso, não como esqueleto.

Ao acordar, ela se depara com a prima observando atentamente algo que ocorria no chão:

formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar (AF, p. 9).

As primas estranham o fato de somente haver trilha de ida, sem volta. A estudante de Medicina respinga álcool no caixote e depois pisoteia duas vezes toda a fila de formigas. Começa a refletir e acha “esquisito. Muito esquisito” (AF, p.10) que o arranjo que fizera com o crânio não estava mais como deixara. A narradora-protagonista quase esmaga uma formiguinha que se salvara do massacre, mas percebe que “levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada” (AF, p. 10), e a deixa escapar. Aqui há uma antropomorfização da formiga.

A narradora-protagonista, a estudante de Direito, na mesma noite, volta “a sonhar afluivamente, mas dessa vez foi o antigo pesadelo com os exames, o professor fazendo uma pergunta atrás da outra e eu muda diante do único ponto que não tinha estudado” (AF, p. 11). Aqui, aparece uma figura que detém o poder do *logos* e aponta falhas e dificuldades, desvalorizando-a a ponto de emudecê-la. Quando acorda, a trilha desaparecera, bem como o cheiro. No final do dia, à refeição, que neste dia havia sido uma omelete, as primas conversam sobre as formigas. A narrativa é pontuada pelas refeições frugais e apressadas das meninas,

todas muito práticas e semi-prontas, evidenciando a valorização de suas outras preocupações e atividades.

Aqui se encontra outra metáfora com o corpo humano: “para onde escoam todos estes alimentos, pergunta o autor. Vivem no ponto de síntese da casa e do corpo humano. Corresponde ao onirismo da casa-corpo” (Bachelard, 1990b, p.98). Esta situação mostra que, de certa maneira, a cozinha foi levada para dentro do quarto das personagens, utilizando um fogareiro. Na leitura de James Hall (1996), a cozinha pode ser um laboratório alquímico, metáfora de transformações internas. A cozinha da casa havia sido proibida para as garotas, somente sendo freqüentada ao café da manhã, devido a uma atitude rígida e pouco acolhedora da dona da pensão.

A estudante de Medicina considera estranho que a outra não varrera as formigas mortas. A narradora observa como a prima se torna estrábica ao ficar nervosa. Sente o cheiro de novo, esparge “água-de-colônia Flor de Maçã por todo o quarto” (AF, p. 11), para que “cheirasse como um pomar” (AF, p. 11). Deita-se cedo e sonha mais uma vez um sonho recorrente: marca encontro com dois namorados no mesmo local e hora, aflita para se afastar com o primeiro, antes que o segundo chegasse: o anão. A necessidade de escolher entre um homem e um anão interpõe um confronto a ser realizado, porém o eco do silêncio e a sombra no final do sonho mostra que o conflito não foi resolvido. Quando acorda, lá está a prima de novo estrábica a observar, e lhe diz “- Elas voltaram. [. . .] As formigas. Só atacam de noite, antes da madrugada. Estão todas aí de novo” (AF, p.12). Relata que possui agora certeza de que os ossos parecem se sistematizar: “é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando” (AF, p. 12). Convida a narradora para olhar, porém esta se recusa. O pavor é tanto que dormem juntas nesta noite.

Pela manhã, novamente tudo desaparecera. Neste dia, a narradora volta tarde, pois participara da festa de casamento de um colega. A estudante de Medicina, em determinado momento - de mistério e pavor -, se dá conta de que as formigas estão reorganizando realmente o esqueleto do anão. Em outras palavras, percebe que há uma intenção deliberada na reconstrução do esqueleto. Os ossos do anão parecem ser a matéria que deseja ser espírito, que será animada: o espírito do anão será materializado. Delineia-se aqui a dicotomia alma/corpo e a temática do

duplo presente no conto através da oposição matéria/espírito. Na terceira noite, a prima não dorme: permanece de vigia.

A idéia de oposição do dia e da noite fica bem clara no conto: é estranho as formigas desaparecerem misteriosamente de dia e aparecerem à noite. Outro fato esquisito percebido pelas personagens é que, apesar de nenhuma delas varrer as formigas mortas, como já salientado, pela manhã elas desapareciam. Além do mais, as formigas sumiam dentro do caixote de ossos: “seguia o antigo percurso da porta até o caixotinho de ossos por onde subia na mesma formação até desformigar lá dentro. Sem caminho de volta” (AF, p.12), confirmando o que antes já havia sido percebido pela prima: “não tem trilha de volta, só de ida” (AF, p. 10). O neologismo usado pode ser considerado uma alegoria do fantástico, bem como o inexplicável desaparecimento dos animais é uma clara alusão ao elemento mágico. Se o verbo formigar é usado para indicar o torpor e a dormência que às vezes pode acometer um membro do corpo de uma pessoa, desformigar poderia ser a alusão ao fim do entorpecimento, a uma volta à vida. Embora paralelo, o tempo entre as garotas e as formigas também é mágico, havendo um tempo para as garotas e outro para as formigas. Desse modo, a normalidade reina durante o dia: elas vão à aula, as formigas desaparecem, os ossos descansam no caixote. À noite, há angústias, sonhos/pesadelos e uma fila intermitente e persistente de formigas a recompor o esqueleto. A polaridade da noite e do dia se apresenta como cenário claro de diferenças entre os episódios.

O último sonho narrado no conto acontece quando ela dorme de ressaca após a festa: “No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto” (A F, p. 13). Acordou com os gritos da prima, que tentava acordá-la realmente. Desperta com a cabeça dolorida. O anão emerge de seus sonhos como símbolo recorrente, parecendo ser a figura que ocupa (e preocupa) a mente da garota. Sua vida onírica mostra percepção subliminar do que se recusa a ver com consciência: o renascimento iminente do anão, em uma espécie de liturgia do “exército em marcha exemplar” (AF, p. 10), reconduzindo a alma do anão a sua dimensão “carne e osso”, ou seja, sua vida material. Este último sonho aparece como um episódio dominador e tirânico.

Sacudida pela prima estrábica, a narradora demora a acordar, ainda sonolenta, custando a reconhecer aquela, lívida, que lhe anunciava a volta das formigas:

- Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui. (AF, p.14).

E conclui para a narradora: “temos que sair antes que o anão fique pronto” (AF, p. 14). A partir do momento em que a prima ganha certeza de que elas estão mesmo montando o esqueleto, perde-se qualquer possibilidade de resolução lógica do conflito. Novamente aparece a antropomorfização da formiga, desta vez sugerida pela prima, quando a compara: “ela falava num tom miúdo como se uma formiguinha falasse com sua voz” (p.13). A narradora vê a formiga no domínio do humano e a prima no domínio do inumano. Aqui, quase ao epílogo da narrativa, pode-se afirmar que os agentes instauradores de estranheza no conto são as formigas, representando a súbita inserção do fantástico naquele cotidiano, uma vez que são colocadas como responsáveis pela reconstituição do esqueleto.

Formigas são sabidamente insetos que se organizam de modo aparentemente social, vivendo e trabalhando em grupo, com divisão de tarefas em seus formigueiros. No dizer de Hillmann (1997), as formigas são comparáveis a almas coletivas, previsíveis e comunitárias, condicionadas aos ditames da natureza. São símbolos teriomorfos - da animalidade – em palavras de Durand (1989), sendo que a imagem teriomorfa se constitui na mais primitiva. No contexto deste conto, a figura das formigas traz uma valoração negativa, pois trata-se de formigas em uma tarefa sinistra e, do ponto de vista de Durand (1989), este movimento anárquico, que no conto se identifica com as formigas, confere “uma aura pejorativa à multiplicidade que se agita” (p. 54). A tarefa a que as formigas do conto se propõem realizar - recuperar o esqueleto desmantelado - é um processo realmente laborioso, porque moroso, exigindo muita atenção e organização. Mais estranho se torna, então, pois elas parecem “disciplinadas como um exército em marcha exemplar” (AF, p. 10).

Aqui, o simbolismo teriomorfo e animado das formigas contrasta com o inanimado dos ossos, como se verá mais adiante. Durand (1989) sublinha que uma das mais primitivas manifestações da animalização é o formigamento, que remete à inquietação, ao fervilhamento, ao movimento rápido e indisciplinado. Este ponto de vista é corroborado por Bachelard (1990b), quando se refere à imagem do formigamento puro (p. 57). Paralelamente à “angústia diante da mudança” (Durand, 1989, p. 56), que também remete ao esquema geral da animação, as primas se vêem face a face a um fenômeno estranho e incompreensível, que somente é captado em sua totalidade depois de algumas etapas de observação. Em outras palavras: no conto, mal as garotas iniciam o enfrentamento de uma ambientação em uma nova moradia, deparam-se com aquele fato angustiante a enfrentar também.

Porém, talvez o estrabismo - visão dupla (imperfeita) – na qual os dois olhos se cruzam, não fixando o mesmo ponto no espaço - e a comparação com os olhos/janelas da casa, sejam o tema em que melhor emerge a questão do duplo. O texto repete o tempo todo para o leitor a problemática deste tipo de visão, constituindo-se, junto com o cheiro estranho e os sonhos da narradora, num quase bordão ao longo da narrativa: “ficava estrábica quando se preocupava” (AF, p.11); “e completamente estrábica.” (AF, p.12); “Estava lívida. E vesga” (AF, p.13); “firmou o olhar oblíquo” (AF, p.13). O simbolismo de ver dobrado mostra um defeito. Todorov (1992), a respeito da obra de Hoffmann, assinala que a visão indireta é a única via para o maravilhoso, e tem-se que a personagem fica mais vesga justamente quando os fatos intensificam sua estranheza. O autor chama a atenção para a ambigüidade da palavra visionário: é quem vê e não vê, quem detém grau superior de visão e negação da visão, o que, no conto, corresponde aos papéis das duas primas. Enquanto uma tinha percepção do mundo de modo mais passivo, a outra interagia com ele, relacionando-se de modo ativo, através de ações mais concretas. O fenômeno se revela para a que olha, confirmando o simbolismo (de revelação) que encerra o olhar.

O olho, enquanto órgão da percepção visual, remete também à percepção intelectual com caráter de integralidade, ou seja, não somente de visão, mas de percepção como um todo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994). Todorov (1992), por seu lado, assinala seu posicionamento em relação à visão como o

sentido fundamental, e apóia sua idéia citando a personagem de Balzac, Louis Lambert: “os cinco sentidos que são apenas um, a faculdade de ver” (p.128). No conto, a prima que vê a formação do anão parece estar em dois mundos. É justamente a garota com o problema de estrabismo, fato a que o texto alude no relato várias vezes, que vai descobrindo e tomando consciência do que está a acontecer no pequeno quarto de pensão devido à curiosidade e ao destemor em olhar, ao contrário da outra, que se recusa a isso.

Vale lembrar a cegueira ou outro tipo de perturbação do órgão da visão, como símbolo de vidência. Dos exemplos mais clássicos, tem-se Tirésias, o adivinho grego, que, apesar de cego, via, a um Édipo que, não sendo cego, não se via e, ao descobrir (enxergar) a situação em que vivera, se autopune, arrancando os próprios olhos. Todorov mostra que a razão que recusa o maravilhoso sabe que a visão do “olhar indireto, falseado, subvertido” (1992, p. 130) é que torna possível a compreensão do fantástico. O fenômeno das formigas reconstruindo o esqueleto do anão se revela graças ao olhar cruzado da prima estudante de Medicina.

Nathan Schwartz-Salant (1995), analisando o motivo do duplo, assinala que o que se pode ver com a visão comum nunca é tão potente quanto aquilo que se manifesta com a visão imaginária. Esta última se identifica com a visão intuitiva e reveladora da prima que se apresenta curiosa a respeito do fenômeno. Temos ainda em Durand (1989, p. 106) que, na mitologia universal, “olho e olhar estão sempre ligados à transcendência”. Valendo-se do filósofo Alquié, o autor assinala que o olhar humano introduz no conceito visual uma separação, ou seja, “a visão só é possível à distância”. A associação do olho e da visão ao esquema de elevação e aos ideais de transcendência é muito evidente para ele.

Além de falar do olhar da garota, a narrativa propõe uma comparação da casa com o corpo humano: “de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (AF, p.7), referido no início. Bachelard (1990b, p. 97), ao analisar determinada obra, lembrando Michel Leiris, propõe uma casa-corpo, uma casa onde se coma, onde se sofra, o que pode ser transposto para a situação vivenciada nesse texto. O mesmo autor respalda a idéia da narrativa, lembrando “a força de olhar que a janelinha tem” (1993, p.66). O aspecto sombrio, além da janela comparada a um triste olho vazado, remete à cegueira ligada às trevas e ao

inconsciente. Certas imagens deste conto apresentam uma grande força de síntese. De acordo com Durand (1989), os símbolos nictomorfos, constituídos pelos elementos citados – trevas, cegueira – traduzem uma valoração negativa. O autor sublinha que o negrume noturno opõe-se à imaginação da luz e do dia. Concomitante à regeneração do corpóreo do anão, há uma regeneração do tempo, um ciclo de dois dias e três noites, como já enfatizado. Nesta marcação do calendário, há uma repetição do ritual das formigas – ritual de iniciação de um retorno, uma volta à vida, uma restauração, um novo nascimento. Voltando a Todorov (1992), sobre o tema do tempo, tem-se que, assim como o espaço, também o tempo não é o da vida cotidiana: se prolonga/dilata ou se comprime/encurta no fantástico.

Ainda pode-se evocar o dualismo atividade/passividade com que são caracterizadas as duas primas, combinando-o com a dialética entre a razão e o mistério, o racional e a intuição, além de seu parentesco quase equivaler a uma fraternidade, que implica, no mínimo, duas pessoas. Uma das protagonistas, apesar do medo, parece aceitar o que vê ou interpreta, por exemplo, quando considera uma formiga parecida com uma pessoa, ou quando, em vez de enfrentar os fatos, busca as causas reais do cheiro, tenta disfarçá-lo, minimizando assim uma suposta origem sobrenatural. Abraça o urso, esconde-se sob as cobertas, treme de frio e recusa-se a olhar. Mostra um comportamento incongruente, pois demonstra vontade de rolar de rir quando a situação é quase desesperadora. De modo oposto, a outra personagem enfrenta os fatos de modo objetivo, respinga álcool e pisoteia as formigas. Usa lupa, descobre a modificação da posição dos ossinhos, pesquisa a origem da fila das formigas, provê a alimentação de ambas.

No conto, a progressiva e insinuada quase reintegração do anão desdobrado em dois – espírito/matéria, alma/corpo – prenuncia-se e acontece de modo tenso e sinistro para as personagens e para o leitor. A característica material, representada pelos ossos, é evocada e revelada na duplicidade, ao passo que a espiritual está sendo trazida e formada pelas formigas.

Guiomar (1967), em sua classificação dos aspectos do duplo, ao se referir aos aspectos generalizados, afirma que um duplo pode possuir maior força de convicção que uma presença humana. O objeto presente (nesse caso os ossos)

dota de potência a futura presença do anão, uma figura geralmente menos expressiva que adquire então uma representação forte, mesmo advinda da malignidade da ação das formigas. Na categorização de Pélicier (1995), trata-se aqui de um duplo de transgressão, tipo em que pode ocorrer uma migração de alma ou de pensamento, bem como uma transferência, uma substituição ou uma permuta.

Parece que a concepção de duplo espectral de Morin (1988) é a que melhor interpreta o evento fantástico desse conto. Assinala o autor que “a crença na sobrevivência pessoal sob forma de espectro é uma brecha no sistema das analogias cosmomórficas da morte-renascimento” (p. 125), através da qual se mostra a tendência a buscar a “integridade para além da decomposição” (p. 125). O que ocorria no quartinho era algo totalmente acima da compreensão lógico-racional. Ainda de acordo com Morin (1988) “o duplo é o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos” (p. 126). A fase impura da decomposição já havia acontecido. Os ossos insepultos do anão talvez estivessem deflagrando a situação, pois “o duplo, que vive integralmente a vida do vivo, não morre com a morte deste” (p. 129). Embora o anão houvesse morrido, o duplo parecia bem ativo em recompor seu esqueleto. Os espectros continuam presentes no espaço das pessoas vivas, impregnando a atmosfera de espíritos. As imagens arquetípicas noite, ossos, morte, formigas colaboram para a instalação desse clima, em que há uma invasão de um “outro”, uma invasão sobrenatural. Nesse conto, a representação do duplo apresenta-se de modo diferenciado dos demais contos, já que o fenômeno não acontece diretamente com a personagens.

Bravo (1997) fornece respaldo à idéia simbólica da morte-renascimento, quando diz que o duplo sempre renasce das cinzas, representadas no conto, pela ossada. Essa ossada é a imagem do anão, e mesmo virtual, é a presença masculina no conto. Essa imagem em potencial guardava um *animus* desorganizado que causava pânico, como se vê no desfecho. Afinal, o que as formigas estão recriando? – o anão, a própria materialização de sua vida.

O medo crescente diante deste insólito provoca ansiedades e faz aflorar, neste momento da certeza, as vulnerabilidades das personagens. Fica clara nesta narrativa a impossibilidade de o real e o irreal conviverem de modo sereno. A possibilidade de estarem presenciando um ciclo de morte e ressurreição impressiona

as garotas, que evitam verificar o que a autora também não escreve: o momento em que o anão despertará de seu sono de morte. A estudante de Medicina ainda diz, “melhor não esperar que a bruxa acorde. Vamos, levanta!” (AF, p.14), numa alusão sintética a toda uma percepção do fenômeno insólito que ocorrera. Por fim, as garotas fogem apressada e espavoridamente, “arrastando as malas pelas escadas” (AF, p.14).

Ao final do relato, madrugada alta, início pálido do alvorecer – o sol nascente como símbolo de renascimento, conforme Joseph Henderson (1995, p. 146) - ao olharem para trás, quem as encara é o olho vazado da casa, “o outro olho era penumbra” (AF, p.14). Através desta metáfora antropomorfizadora, a escritora dá um final ambíguo, ou seja, elas fogem sem saber o que poderia ter acontecido, sem saber que barulho ouviram: “foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” (AF, p.14). A que atribuir o cheiro intenso que emanava do quarto? A saída encontrada é a fuga atropelada e repentina das personagens, mostrando que nenhuma estava preparada para enfrentar o que viria a surgir, ou seja, o anão pronto. A indistinção da luminosidade deste período da madrugada, permite a irresolução das personagens e do leitor, o que também constitui elemento típico do fantástico. Quanto ao olho vazado, a protagonista faz uma clara alusão à presença de luz: “no céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra” (AF, p.14). Encontraremos a mesma simbologia no conto “Seminário dos ratos”, analisado mais adiante, de final semelhante, porém lá o casarão iluminado era olhado à distância pela personagem.

Em todo o conto, o tema das oposições se faz presente, em uma tensão dualística que vai num crescendo, através das dialéticas luz/escuridão, ordem/caos, sono/vigília, realidade/sonho, vida/morte, humano/inumano, curiosidade/temor, conteúdo/continente, todas já explicitadas. Bessière (1974) sublinha, quando fala da ambigüidade da narrativa fantástica, que o “protagonista-narrador é aquele que designa a duplicidade da narração fantástica e a contradição que ele imprime à obra” (p. 169).

Nesta narrativa, o sentimento de susto e pânico para as personagens é um indicativo do regime diurno. A experiência do desdobramento do real, representada pela vivência das duas garotas na casa de pensão, se dá, portanto, de forma

aterradora, como geralmente se verifica quando há predominância do regime diurno. Embora se tenha encontrado muitas representações da morte na narrativa, através dos símbolos de decadência como a casa, a dona da pensão, os cheiros (com o seu contrário, que é a vivificação), figuração que se destaca é a da crença na ciência: há uma espécie de falência da lógica ordenadora quando a estudante de Medicina reconhece que seus conhecimentos científicos e observações de pesquisadora não dão conta do fenômeno. Ela, que observa tudo com sua lupa e curiosidade científica, é quem no fim enxerga o sobrenatural com sua visão oblíqua. Embora as formigas pertençam a uma espécie sabidamente disciplinada, aquele exército extrapola a lógica racional das meninas. Apesar de a expectativa de um regresso à vida estar latente no psíquico do ser humano, o fato diante de seus olhos é apavorante, dado seu caráter insólito e sinistro. Elas não entendem a regulação e a ordem do que ali se passa, pois é uma ordem totalmente subversiva da ordem racional: terrorífica, típica do regime diurno. Além do mais, todas estas imagens de desgaste e morte (nem a casa, nem o quatinho ou a hospedeira trazem algum sentido de refúgio ou de proteção), contrastam com a juventude e energia das primas.

O tema do caminho e da transformação de uma polaridade em outra, com a inelutável tensão destes contrários, aparece neste conto de modo nítido na forma da passagem do natural para o sobrenatural, do espírito para a matéria, conforme corrobora Todorov (1992, p.124), ao afirmar que, em narrativas fantásticas, tal ocorrência é possível: “o limite entre matéria e espírito [. . .] permanece presente”. O mesmo autor completa sua idéia ao garantir que um efeito desta possibilidade de passagem entre matéria e espírito é a multiplicação de personalidade, ou seja, somos muitas pessoas mentalmente.

Em síntese, a remontagem do esqueleto do anão, neste conto, assume a metáfora da dualidade humana: ossos desarticulados e guardados num caixote, sem vida, ossos limpos de matéria – o que restou após sua morte física *versus* ossos articulando-se, por obra do exército das formigas – o que deseja incorporar-se e voltar ao tempo da vida material.

3.5 A mão no ombro

Era uma lua ou um sol apagado? Difícil
saber se estava anoitecendo ou se já era
manhã no jardim que tinha a luminosidade
fosca de uma antiga moeda de cobre.
(MO p. 107)

Como anuncia o título, o conto “A mão no ombro” expressa a anunciação da morte de um homem de quase cinquenta anos, pelo toque de uma mão no ombro através de um sonho. O conto constrói-se em torno dessa narrativa onírica do protagonista, oriunda da necessidade de refletir sobre sua vida antes de enfrentar a iminência da morte, abordando a passagem temporal.

Uma frase do próprio conto: “um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário” (MO, p. 107) – indicia os aspectos do narrador. De acordo com Genette [198-], pode-se classificá-lo como heterodiegético. O narrador relata os fatos orientado pela percepção da personagem, em determinados momentos como se fosse um monólogo interior, pois são fatos que ele próprio vivencia (Reuter, 1996). O confronto com a situação de morte iminente é protagonizado por ele, tendo seu processo interno exposto através da voz do referido narrador. A narração funciona como se fosse em primeira pessoa, pois o homem participa da história.

A narrativa divide-se em três blocos, separados através de um espaçamento físico de três linhas. No primeiro bloco, destaca-se o sonho no qual ele se encontra em um jardim causador de uma série de estranhamentos, em uma dada situação temporal. O espaço/cenário dessa primeira parte é o jardim. No segundo bloco, em outra situação temporal, a personagem aparece em estado de vigília, cumprindo com sua rotina matinal. O espaço/cenário dessa segunda parte é o interior da casa: quarto, banheiro e sala de jantar. No terceiro bloco, fundem-se os planos espaciais e temporais na experiência da morte. O espaço/cenário dessa última parte do relato é o interior do carro da personagem.

No primeiro bloco, a personagem passeia nesse irreconhecível jardim de plantas sem vida, com “aquele céu verde com a lua de cera coroada por um fino

galho de árvore, as folhas se desenhando nas minúcias sobre o fundo opaco” (MO, p. 107), que parecem artificiais, cujo céu verde-cinza é de fosca luminosidade. Esses elementos formam uma ambientação na qual ela pressente uma força inusitada, prenunciadora de algum acontecimento. Buscando uma orientação temporal, o protagonista se detém a observar indícios das estações - o tempo cíclico. Não há vida no jardim, não se consegue identificar nenhuma das estações: eram as “folhas cor de brasa, mas não era outono. Nem primavera [. . .] Não era verão. Nem inverno...” (MO, p. 107). Porém não os encontra: sente, sim, situar-se em “um jardim fora do tempo, mas dentro do [seu] tempo, pensou” (MO, p.107). Esta afirmação denota um tempo interno contrário ao fluxo e refluxo da vida, ao ritmo, ao ir e vir da natureza, como o nascimento, a morte e o renascimento.

O tempo não se ajusta a nenhum padrão a que esteja habituado. Evoca o agasalho (um sobretudo), trazido pela associação com a fria viscosidade das pedras. Além de indicar a idéia de proteção, o agasalho comporta outras possibilidades: pode ser tanto um símbolo utilizado para impressionar os outros quanto uma proteção para ocultar-se dos outros, numa alusão à idéia de *persona*. A respeito disso, Jolande Jacobi (1995b) sublinha que

um casaco é, muitas vezes, símbolo de abrigo protetor ou de máscara que o indivíduo apresenta ao mundo. Tem dois propósitos: primeiro, dar determinada impressão aos outros; segundo, ocultar o íntimo do indivíduo da curiosidade alheia (p. 287).

A sensação de estranhamento experimentada pela personagem remete ao desconhecido que, associado à perspectiva atemporal e a seu mundo interno, reflete o onírico. Por outro lado, a perspectiva atemporal conduz à distinção que os gregos fazem quanto ao tempo, valendo-se de duas palavras: *chronos* e *kairós*. James Hollis (1995) esclarece que:

Chronos é um período de tempo seqüencial, linear; kairós é o tempo revelado na sua dimensão profunda. [. . .] Quando a pessoa é lançada em direção à consciência, uma dimensão vertical, kairós, intercruza o plano horizontal da

vida; o intervalo de vida da pessoa é expressado numa dimensão profunda: Quem sou, então, e para onde estou indo? (p.24)

Esta distinção explicita-se no conto pelo fato de a personagem estar fora do tempo, sentir-se sem raízes, em um estado de expectativa ansiosa, enquanto prossegue aventurando-se naquele estranho espaço. Ela vivencia uma outra dimensão temporal na experiência onírica. A linguagem do conto transmite a angústia do sonhador. A focalização, conforme Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 159), é a “representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de um personagem da história, quer o do narrador heterodiegético”. A narração (as palavras, os pensamentos, as percepções e os sentimentos), nesse conto, parece brotar direto do interior da personagem. O narrar é discreto, apesar da interioridade densa, sendo que é tão harmonioso que parece ao leitor que a história flui como se contasse a si mesma. O ouvido do leitor acompanha o protagonista nas profundezas de suas reflexões e remorsos, como se fosse ele vivenciando o fato.

O jardim, espaço selecionado como cenário desse conto, agrega elementos diversos e essenciais ao simbólico da narrativa. Esta paisagem é recorrente na literatura da escritora. Nesse conto, o jardim reúne um mosaico de cores e percepções, que catalisam a irrupção das memórias infantis do protagonista. Ele toma uma conotação de atmosfera pesada e opressiva para a personagem. Trata-se de um jardim impregnado de inquietação, um jardim sem vida, sem abelhas, formigas ou pássaros, onde nem mesmo resina existe nos troncos: o jardim da morte, antítese do jardim do paraíso. A cor verde é explorada principalmente na descrição do jardim, tendo esta um simbolismo ambíguo, uma polaridade simultânea de representar vida (da vegetação) e morte (dos cadáveres) (Juan-Eduardo Cirlot, 1958, p. 139).

A personagem sentia e sabia com muita força que “alguma coisa ia acontecer, o quê?! Sentiu o coração disparar” (MO, p. 107). A premonição aparece com mais intensidade. Este também é o primeiro indício do enfarte final. Prosseguindo o caminhar pelo local, o homem se depara com uma estátua: “aquilo

não era uma estátua? Aproximou-se da mocinha de mármore arregaçando graciosamente o vestido para não molhar nem a saia nem os pés descalços” (MO, p. 108), que examina minuciosamente: trata-se de uma jovem dentro de um tanque seco – com pedras ao redor - com uma estria negra – cicatriz que vai da cabeça ao meio dos seios e lhe decepa metade do nariz. Observa “a cabeça encaracolada, os anéis se despencando na nuca” (MO, p.108), imagem que desperta ternura e vontade de acariciar. Faz um gesto para se relacionar com a estátua, propondo-se até mesmo a ajudá-la. Todavia, assusta-se à vista de um inseto desconhecido e cheio de penugens que sai inopinadamente da orelha da estátua.

É bem visível a representação de contrastes através das características paradoxais do próprio jardim e da estátua, já que o jardim não é paradisíaco e a estátua, embora jovem, está deteriorada. O valor simbólico da estátua reveste-se de duplicidade por tratar-se da estátua de uma jovem, porém com características velhas, no sentido de estar carcomida, corroída, tendo estado sujeita a intempéries. Também os pés, a par dos sinais de erosão, insinuam uma delicadeza ao sugerir medo em escolher as pedras para pisar. Outro exemplo é a deterioração visível da estátua, provocada pela cicatriz, que marca seu rosto e peito, todavia com uma certa sensualidade, pois se “perdia ondulante no rego dos seios meio descobertos pelo corpete desatado” (MO, p. 108). Muitas dessas imagens parecem constituir-se em símbolos da passagem do tempo. A personagem sente-se sensibilizada pela estátua, a ponto de ensaiar uma fala com a mesma. Aqui, temos a primeira vez em que o homem depara-se mais explicitamente com a dualidade - o velho e o novo. A estátua parece representar um espelho do homem: é ainda fisicamente jovem, porém tem seu interior carcomido pela idéia da morte. A estátua descomposta, as plantas sem vida, a fonte e o tanque secos levam a crer em referenciais da passagem do tempo. Tais elementos são indiciadores do regime diurno da imagem, que reconhece e luta contra a passagem temporal.

A personagem percebe os sentidos se aguçarem, mergulhada nesse cenário esquisito, nesse jardim repleto de estranhas ervas perfumosas, com um “silêncio cristalizado como num quadro” (MO, p.107), tudo muito estático, em meio a um torpor. O único movimento é o do inseto saindo da orelha – em um movimento semelhante ao dos insetos nos corpos dos mortos. Outra alusão à morte é o fato de

ele seguir andando com as mãos nos bolsos e encontrar dois ciprestes, árvores típicas dos cemitérios, cujas fortes folhagens simbolizam a imortalidade. Uma curiosidade, nesse primeiro segmento, é que o sonhador faz uso de quase toda a sensorialidade, desenvolvendo quatro sentidos: visão, audição, olfato e tato, somente faltando alusão ao paladar que, em contrapartida, será resgatado no segundo segmento, na cena do café da manhã. Aliás, o fato do paladar não estar presente neste sonho corrobora seu sentido como experiência da morte: esta, ao invés de nutrir, retira a vida do corpo.

Apesar da aparência inocente, o jardim é tão inquietante quanto o jogo de quebra-cabeça de sua infância. Nesse, seu pai estimulava sua perspicácia em localizar rapidamente o caçador no bosque, sob pena de perder o jogo: “vamos, filho, procura nas nuvens, na árvore, ele não está enfolhado naquele ramo? No chão, veja no chão, não forma um boné a curva ali do regato?” (MO, p. 108). Ao final da narrativa, no detalhe desta lembrança, temos a situação inversa no plano da realidade, pois a personagem é caçada pelo caçador. Porém, desta vez a morte é o ônus: o homem fantasia a figura do caçador na escada como representação da morte.

...no caprichoso desenho de um bosque estava o caçador escondido...(MO, p.108): Apesar dos passos do caçador embutido, pisando na areia da malícia fina até o toque no ombro (MO, p 114).

Vê-se uma intertextualidade com outros contos da escritora, em especial com “A caçada”, no qual a figura principal de uma tapeçaria é um caçador.

Nesta primeira lembrança, das três que lhe ocorrerão durante o sonho, também temos outras duplicidades já mencionadas. Aqui, temos cenas de sua infância, em uma tentativa de suspender o tempo como forma de retardar a morte. O homem imagina que aquele caçador do brinquedo infantil de seu pai viria pousar a mão em seu ombro. Há uma clara alusão ao título do conto e à última visitante caçadora de vidas - a morte. A imagem do caçador pode ser vista como “a personificação da morte”, segundo Silva (1985, p. 180). A personagem escolhe essa imagem e não outra para personificar seu perseguidor, associando-a também a suas recordações infantis. Transformado agora em uma imagem animada, “esse caçador

familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar” (MO, p.108), remete à figura do pai e talvez a si próprio, em seus aspectos sombrios.

Cavalcanti (1992), analisando o mito de Narciso caçador, assinala que a imagem do caçador revela preocupação com desempenho, poder, sucesso e direcionamento para objetivos, mostrando seu valor através da busca desses atributos, que se concretizam na caça (p. 194). No segundo segmento, esses aspectos ficarão bem mais claros em sua relação com o conto, quando o texto fala da vida familiar, social e profissional do protagonista. A mesma autora complementa, evidenciando que no caçador estão contidas significações de submissão dos instintos e sentimentos à lógica e à razão.

A personagem desdobra-se na figura do caçador. Seus sentimentos estão desordenados e díspares: sente-se observado pelo jardim e julgado pela roseira, entretanto não perde o juízo crítico, pois se envergonha de entrar em pânico por quase nada. Em meio ao caminho tem um *insight*, uma “revelação o fez cambalear em uma vertigem, agora sabia. Fechou os olhos e encolheu-se quase tocando os joelhos no chão” (MO, p. 109). O texto não deixa claro o que saberia, mas se supõe que o homem toma consciência de que vai morrer.

Sendo fenômenos oníricos, os sonhos estão carregados de simbolismos de conteúdo inconsciente (como no conto “As formigas”), ganhando papel importante nesse conto. O jardim, que é cenário do sonho da personagem, onde se origina a história, desemboca em uma escada, não havendo mais nenhuma abertura ou saída. Franz (1997a) lembra que a escada representa uma constante conexão com os conteúdos do inconsciente: “poderíamos dizer que o próprio sonho é uma escada. Ele nos liga às profundezas desconhecidas da psique. Cada sonho é, por assim dizer, um degrau de uma escada” (p.71).

No sonho relatado, imbricam-se ainda outras recordações da infância. Lembra que o transportam quando menino, em roupas de Senhor dos Passos, na procissão de Sexta-feira Santa. Ele pedia à mãe para que o levantasse acima das cabeças para poder enxergar (simbolismo de estar acima da morte, acima de tudo aquilo que está acontecendo). Jesus e a mãe, as duas personagens que aparecem nessa cena, traduzem uma última tentativa de buscar misericórdia e salvação.

Aquele Cristo, como redentor, poderia arrancá-lo desse estado de terror, e aquela, ampará-lo e protegê-lo. Poder-se-ia compreender que a lembrança da morte de Jesus seria premonitória da sua, uma vez que foi evocada na sexta-feira. A personagem sente medo, vontade de evadir-se, gostaria de que o sonho logo acabasse, representando a fuga e o não-confronto com a morte. Reflete: “O medo atrofiando a marcha dos pés tímidos atrás do Filho de Deus, o que mais nos espera, se até com Ele...” (MO, p.109), no sentido de que se até Jesus Cristo fora abandonado, sacrificado e morto, o que um simples homem poderia esperar? Uma outra dúvida que a personagem apresenta “por que não amanhece? Quero amanhecer!” (MO, p.109) refere-se ao seu sonho noturno também, à angústia de chegar ao centro do jardim, à vontade de acordar como forma de fugir ao encontro fatal com o duplo. O sentimento que abriga é de que “no fundo secreto, fonte de ansiedade, era sempre noite” (MO, p. 109). Essa noite da procissão parece ter deixado marcas profundas, a ponto de interferir em seus comportamentos posteriores, mesmo adulto: foge “de tudo quanto era grave e profundo” (MO, p.109). Conforme Hollis (1998), “onde quer que percebamos a presença da profundidade, no cosmo, na natureza, nos outros ou no eu, estamos no recinto da alma” (p.17). No conto, a personagem mostra dificuldade em encarar e viver situações desta natureza.

Ao retirar uma teia de aranha grudada na bainha da calça, novamente outro fragmento de sua biografia o atinge:

o trapezista de malha branca (foi na estréia do circo?) despencou do trapézio lá em cima, varou a rede e se estatelou no picadeiro. A tia tapou-lhe depressa os olhos, Não olhe, querido!, mas por entre os dedos enluvados viu o corpo se debater sob a rede que foi arrastada na queda (MO, p.110).

Como nas outras duas reminiscências, nessa também está presente a morte. Através das lembranças da infância, vai-se delineando o encontro com o duplo. Tais memórias, que se mesclam sutilmente com o sonho ocorrido na atmosfera onírica do jardim, desenham-se significativamente ambíguas. Uma cena

traumática foi ter assistido à queda do trapezista. A lembrança da personagem é quase um pesadelo, uma visão de uma cena infernal. A imagem da queda – um dos símbolos catamorfos do regime diurno – é uma “grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade”, consoante Durand (1989, p. 79-80). A queda condensa os aspectos terríveis do tempo, e essa imagem vem se somar às demais, identificando esta temática.

O autor assinala ser a queda um dos símbolos das trevas, da própria morte. Entretanto, o nascimento também é associado a uma queda. Durand (1989) afirma, respaldando-se em Betcherev e Maria Montessori, que

o recém-nascido é de imediato sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido de endireitar-se desencadeia uma série reflexa dominante, quer dizer, inibidora dos reflexos secundários. O movimento demasiado brusco da parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações [. . .] seriam a primeira experiência da queda e “a primeira experiência do medo” * (p. 80)

Bachelard (1990), em ensaio sobre a queda imaginária, também escreve que “o medo de cair é um *medo primitivo*” (p. 91). Durand ainda vale-se de Bachelard, quando este afirma que a queda está ligada “à rapidez do movimento, à aceleração e às trevas”. Durand conjectura, em função dessas afirmações, que a queda pode se constituir na “experiência dolorosa fundamental” e na “componente dinâmica de qualquer representação do movimento e da temporalidade” (p. 80). Cita Bachelard, na sua afirmação em que ele mostra como a queda condensa os aspectos temíveis do tempo e “dá-nos a conhecer o tempo que fulmina” (p. 80). Bachelard (1991) aponta, através de von Baader, que “a *terra* foi criada para *parar* uma queda” (p. 307). O autor valoriza

as imagens da gravidade e as imagens da altura [que] se oferecem como um eixo às imagens mais diversas, como um eixo que proporciona imagens diferentes conforme o sentido do percurso, imagens de queda e de levantamento,
* a expressão entre aspas é de Maria Montessori.

imagens da pequenez humana e imagens da majestade da contemplação (p. 306).

O protagonista parece se impactar com a recordação, como se impactara com a cena real da queda que presenciara na infância. A recordação do trapezista mescla-se à observação do inseto: o pé do trapezista escapava pelo buraco da rede, e a tia tentava que não olhasse. Na história da infância da personagem, ocorre justamente uma cena contrária à que se espera em um circo: movimento, alegria, vida. Quando criança, o que presenciou foi derrota e morte. Será o que espera quem pretende ultrapassar seus próprios limites?

Seu pé, no sonho, também se encontra dormente, bem como o joelho e o braço esquerdo, puro chumbo. O medo cede lugar ao terror: em sua lógica, se está em um jardim sem saída (apenas desembocando em uma escada), é porque vai morrer:

Já? Horrorizou-se olhando para os lados mas evitando olhar para trás. A vertigem o fez fechar de novo os olhos. Equilibrou-se tentando se agarrar ao banco, Não quero!, gritou. Agora não, meu Deus, espera um pouco, ainda não estou preparado! (MO, p. 110).

Outra simbologia importante no relato é a teia. Quando no jardim, uma teia embarça-se em sua calça. Esta se encontra despedaçada, como a rede que não cumpre a função para a qual foi tecida: incapaz de conter e amparar o corpo que despenca do céu. É assim que ele se sente: sem rede, apanhado pela teia da vida, que lhe arma uma cilada. Teve-se a mesma imagem no conto “O encontro”, já analisado.

Não é casual que a imagem do inseto despenque na cena como o trapezista das alturas. Cabe salientar aqui outra imagem evocado durante todo o desenrolar do conto: o pé, que ganha força no relato através da estátua – descalço e delicado –, o pisar prudente da personagem, o medo atrofiando a marcha dos pés tímidos na

procissão atrás do filho de Deus, os pés do trapezista nas alturas, o último estremecimento do pé do trapezista, o próprio pé adormecido, os passos do caçador que desce tranqüilamente a escada. A imagem do pé conduz a uma outra dualidade, aspectos distintos de um mesmo símbolo (movimento, fazer, realizar, levar): pé *versus* mão, oposição das duas extremidades dos membros do corpo humano, inferiores e superiores. No “Seminário de ratos”, o penúltimo conto a ser analisado, o pé também ganhará destaque.

Sentiu também o braço esquerdo adormecer, comparando-o a chumbo. Este metal é lembrado com freqüência pela personagem – “o chumbo era vil?” (MO, p. 110), ou seja, de pouco valor. Assim, sua experiência estava sendo pesada como chumbo. No processo alquímico, o chumbo é um dos agentes da operação *coagulatio*. Jung (1990a) ensina que

o chumbo significa as tribulações e problemas com que Deus nos visita, levando-nos outra vez ao arrependimento. Porque queima e remove todas as imperfeições dos metais... assim também a tribulação, nesta vida, nos purifica de tantas máculas que acumulamos: eis porque Santo Ambrósio lhe dá o nome de chave do céu (p. 86 – nota de rodapé n. 296).

Nesse primeiro bloco, ativa-se fortemente o vaticínio da morte: ouve passos tênues que descem a escada e sente a mão baixando em um toque manso. O sonho é o elemento subversor, deflagrador da ruptura, pondo em risco o universo da personagem. O homem deseja sair do sonho de qualquer modo, pois ainda não está pronto: “preciso acordar, ordenou se contraindo inteiro, isso é apenas um sonho!” (MO, p. 110). Mas um sonho é um intervalo entre realidade e irrealidade, ocorrendo durante a fase do sono e sendo parente da morte. E as garras dessa encontram-se pousadas em seu ombro – um pesadelo que se tornará real. Ele mostra-se apavorado, a ponto de dizer três vezes: “Preciso acordar!, acordar. Acordar, ficou repetindo e abriu os olhos” (MO, p. 110). A estratégia de fuga funciona. Ainda não fora capturado pelas garras da morte. Neste conto, a angústia da morte representa-se pelos símbolos teriomorfos e catamorfos (animais e queda).

O segundo bloco da narrativa começa com o despertar angustiado da personagem em sua cama, no quarto. Estabelece-se um movimento dialético entre o sonho e as ações no plano real. Naquela manhã – afinal todos os eventos se passam entre o período noturno do sonho (ou em que se deu o sonho) e a primeira hora da manhã – o protagonista demora a reconhecer o travesseiro, que simboliza aqui a realidade: “Limpou a baba morna que lhe escorria pelo queixo e puxou o cobertor até os ombros. Que sonho!” (MO, p. 111), exclama. Abre e fecha “a mão esquerda, formigante, pesada” (MO, p. 111). Tudo parece ganhar outro significado. Mostram-se os primeiros efeitos do encontro com o duplo. As estruturas antitéticas, próprias do regime diurno do imaginário, tornam-se mais evidentes: a noite dá lugar ao dia, a desordem e o mistério do jardim cedem lugar à ordem e a repetição da rotina matinal, com os detalhes da higiene e do café da manhã.

Desiste de contar o sonho à mulher, temendo seu sarcasmo. Essa lhe pergunta que gravata deseja usar. A personagem imagina em como se sente longe de sua própria morte:

Tantas vezes pensara na morte dos outros, entrara mesmo na intimidade de algumas dessas mortes e jamais imaginara que pudesse lhe acontecer o mesmo, jamais. Um dia, quem sabe? Um dia tão longe, mas tão longe que a vista não alcançava essa lonjura, ele próprio se perdendo na poeira de uma velhice remota, diluído no esquecimento. No nada. E agora, nem cinqüenta anos (MO, p. 111),

cogita, examinando dedos e braços, apesar da vivência das perdas de pessoas próximas como o avô... Elias (2001) adverte que a morte do outro constitui-se numa lembrança, num alerta de nossa própria morte. O contato com pessoas à beira da morte abalam as defesas “que as pessoas constróem como uma muralha contra a idéia de sua própria morte” (p. 17). Durante o sonho ele se assustara com a possibilidade de morrer, não sentia-se preparado. A personagem demora a adaptar-

se ao plano do real, mesclando-o à recordação do sonho: “sentia um dolorimento na gaiola do peito?” (MO, p.112). A expressão gaiola é usada como alegoria de prisão. Ele sentia o coração aprisionado – se abrisse a gaiola ele voaria (dispararia) como um pássaro livre? Trata-se de mais um indicativo do ataque cardíaco final, bem como o formigamento da mão e o dolorimento do braço.

Perturba-se diante do espelho, considerando-se mais magro. Aqui tem-se mais uma alusão ao duplo. O protagonista questiona: “estava mais magro ou essa imagem era apenas um eco multiplicado do jardim?” (MO, p.112). Esse reflexo especular conecta-se com a possibilidade de sua morte próxima. Tanto o eco como o espelho são formas clássicas de representação do duplo. Esses são exemplos de aspectos derivados do duplo físico para Guiomar (1967). Neste conto, o encontro com o duplo traz inquietações sobre sua própria identidade. Diante do espelho, a personagem percebe não saber que amava tanto assim a vida - essa vida da qual falava com tamanho sarcasmo e desprezo. Segundo de Gracq (apud Guiomar, 1967, p. 434), o reflexo no espelho pode-se transformar em um duplo físico potencial, o que confere ao espelho um poder secreto.

Hollis (1995, p. 46) sublinha que “quando os cordões do coração apertam de repente, e tomamos consciência de que somos mortais, as limitações de nossa vida tornam-se repentinamente inevitáveis”. O autor assinala a função exercida pelo ego na meia-idade, momento em que as pessoas se defrontam com as limitações, com as fragilidades e com a mortalidade. Trata-se de mudanças internas que já estão ocorrendo por parte do protagonista, efeito de sua experiência com o sonho.

O protagonista do conto percebe sob outra ótica todos os acontecimentos que vivenciava na manhã e, principalmente, as nuances dos relacionamentos: “o beijo que lhe deram [a mulher e o filho] foi tão automático que nem sequer se lembrava agora de ter sido beijado” (MO, p. 114). Dá-se conta de que mal conhece o copeiro que trabalha com ele há mais de três anos: “tanta pressa nas relações dentro de casa” (MO, p.114). A descrição das atitudes da esposa remete a uma pessoa fútil, que valoriza o corpo, a juventude, as convenções sociais, o aparente, a imagem, as roupas e as festas. Por sua vez, ele usara sua vida toda para erigir uma personalidade de sucesso – uma *persona* – e, de repente, um sonho lhe sugere a morte próxima. Somos muito mais do que revela nossa *persona*, e o protagonista

começa a desvestir-se da sua. Ao perceber a *persona* da esposa, encontra-se consigo mesmo, embora tarde demais. A iminência da morte posiciona a personagem frente a frente com sua situação existencial – de uma vida social intensa, porém vazia. Ele mergulha em lembranças e cismares sobre a vida que levava até então, condensando a falta de significado do homem moderno, desumanizado e sem contato com o simbólico.

Ao longo da vida, todo ser humano experencia condições que representam uma morte simbólica: perdas, afastamentos, crises, passagens por etapas vitais, mudanças de estado ou de contexto. Tais situações configuram-se em preparação à morte real de amigos, de parentes e de si próprio. A personagem, entretanto, não se sente preparada: seus pensamentos continuam labirínticos, preferindo pensar de novo na morte dos outros. Presta atenção nos detalhes corriqueiros da rotina matinal, comovendo-se com pequenos gestos como se comovera com a estátua. Agora em estado vígil, compara sua mulher com a estátua do sonho, identificando os mesmos cabelos encaracolados, e estende a mão para acariciar-lhe. Ele começa a questionar a própria vida que tem levado.

O protagonista continua atento a sua volta: observa o cão que parece saudá-lo com o faro premonitório do perigo, bem como extrai elevado prazer com a degustação da comida. Ele nota que o filho e a mulher não ouvem algo que diz. Deseja fumar um último cigarro. Todavia, se surpreende: por que pensara “último?” (MO, p.113) Rotula a si próprio com a visão que supõe que os outros teriam de si: “lá fora, um empresário de sucesso casado com uma mulher na moda” (MO, p.114). Pode-se aproximar esse aparente balanço desta etapa de vida que o protagonista realiza ao conceito de metanóia de Jung – a segunda metade da vida, da etimologia meta (além) e noia (*nous*, espírito). A pessoa é chamada a fazer o que não fez e a ser o que não foi. Quando o ser humano se aproxima do meio de sua existência e dos questionamentos (quem sou? para onde vou?), aparece a crise de meia-idade. Jung (1991a, p. 416-417) diz que pessoas inteligentes e cultas podem entrar inteiramente despreparadas nesta fase da vida, pois esta não pode ser regida pelos princípios da primeira. Parafraseando o autor e adaptando a situação para a análise literária do conto, pergunta-se: a personagem estava preparada para o mistério da segunda metade da vida, para a morte e a eternidade?

O protagonista, após a experiência noturna, realiza uma reflexão sobre os valores que dominam sua vida, não sendo mais capaz de se reconciliar com a casa onde vive e a mulher com quem casou:

Ao entregar-lhe o jornal, a mulher lembrou que tinham dois compromissos para a noite, um coquetel e um jantar, E se emendássemos?, ela sugeriu. Sim, emendar, ele disse. Mas não era o que faziam ano após ano, sem interrupção? O brilhante fio mundano era desenrolado infinitamente. Sim, emendaremos, repetiu. E afastou o jornal: mais importante do que todos os jornais do mundo era agora o raio de sol trespassando as uvas no prato (MO, p. 112-113).

Esse recorte da narrativa demonstra que o protagonista parece não suportar mais a idéia de que possa levar uma vida social apenas para os olhos dos outros: isso não tem mais sentido para ele. Esta importante mudança, apesar de ter-se dado no momento da morte, implica uma reavaliação de valores. Lembra-se aqui que Jung (1991) menciona que “a falta de sentido da existência” (p. 367), gerada por uma agitação febril da época, pode ser considerada uma enfermidade psíquica ainda não totalmente percebida e entendida. São instantes de reflexão da personagem que mostram uma certa lucidez sobre aquela situação. Ele percebe, quase que instantaneamente, a importância de conhecer as etapas de fluxo e refluxo da vida. Em seus instantes finais, olha “as mãos abertas, se oferecendo. Passei a vida assim, pensou, mergulhando-as nos bolsos num desesperado impulso de aprofundamento” (MO, p. 115). Lamenta não ter identificado e vivido com maior intensidade e consistência as suas boas passagens. Reflete sobre sua atitude, diante da vida, de não assumir posicionamentos. Volta-se a evocar Hollis (1998):

A verdade a respeito dos relacionamentos íntimos é que eles nunca podem ser melhores do que nosso relacionamento com nós mesmos. A maneira como nos relacionamos com nós mesmos determina não apenas a escolha do Outro como também a qualidade de nosso relacionamento [. . .] todos os

relacionamentos são indicativos do estado de nossa vida interior, e nenhum relacionamento pode ser melhor do que nosso relacionamento com o nosso próprio inconsciente (p.65).

A citação traduz bem o que a narrativa delineia sobre o que a personagem sente a respeito de seu relacionamento com a mulher. Entende que aquele vínculo acabara e que o casamento era uma farsa: “mas há quanto tempo tinha acabado o amor? Ficara esse jogo. Essa acomodada representação já em decadência por desfastio, preguiça” (MO, p. 113). Durante todo o conto a personagem luta contra a idéia da morte, nega-a, ao mesmo tempo em que mostra a certeza de saber que sua hora chegara. A tensão presente no conto é gerada por esta resistência da personagem. A idéia de não se deixar derrotar pelo tempo e pela morte alude ao regime diurno da imagem, em que há uma necessidade de vencê-los.

Neste conto, Lygia Fagundes Telles utiliza a técnica fluxo de consciência para revelar aspectos psicológicos profundos do protagonista, conforme Humphrey (1976) assinala. A narrativa expõe a interioridade da personagem principal, trilha seus caminhos internos, angústias, memórias, pensares durante todo o episódio que esta vivencia. São os processos internos do psiquismo desvelados através do fluxo de consciência. Nesse conto, exemplifica-se de forma clara o que Reuter (1996) salienta quanto à perspectiva narrativa: um narrador heterodiegético narra os acontecimentos com o ponto de vista da personagem.

Por último, no terceiro bloco - após a mulher e o filho saírem - a personagem dirige-se ao carro para ir trabalhar. Ele parece imergir no mesmo sonho novamente, porém em uma situação ainda mais angustiante, porquanto no plano da realidade. Quando tenta ligar o carro, “o pé esquerdo resvalou para o lado, recusando-se a obedecer. Repetiu o comando com mais energia e o pé resistindo. Tentou mais vezes” (MO, p. 114). Esta incapacidade de conduzir o carro remete à dificuldade de conduzir sua vida. Em seguida, ele fecha o vidro e hesita, pois assiste à repetição do sonho no jardim: a mesma paisagem, o mesmo perfume de ervas úmidas se

aproximando gradualmente, na ordem inversa do que ocorrera no sonho: primeiro o sereno silêncio, após o perfume de ervas úmidas e, na seqüência, o céu esverdeado, de cobre, em um ambiente ambivalente: tanto de amanhecer quanto crepuscular. Espanta-se: “Mas o que é isso, estou no jardim? De novo?” (MO, p. 114).

O sonho começa a se repetir, agora em estado de vigília. Ele está paradoxalmente acordado e em delírio, sob completo imbricamento destes dois estados. Encontra-se em um caminho sem volta. Por meio de um tratamento espacial fantástico que diminui e se alarga, o texto justapõe o espaço pequeno e confinado do carro e o grande espaço poderoso do jardim do sonho. O espaço sai dessa dimensão limitada para o plano potencialmente infinito do intangível, situando a personagem em ambos os lugares a um só tempo. Parece haver inclusive um jogo de palavras com o sentido do vocábulo banco – banco de jardim e banco do carro. O protagonista descansa as mãos no assento (no jardim? no carro?) e recosta a cabeça no espaldar do banco (no jardim? no carro?). Examina “a gravata que ela escolhera para esse dia” (MO, p. 114), em clara alusão às escolhas que os parentes devem fazer quanto às roupas a serem usadas pelos mortos. A ambigüidade persiste: os dois cenários se confundem em uma duplicidade de significados, levando o leitor a oscilar entre os dois planos/lugares: real e imaginário, natural e sonho, vida e morte. Reflete se “não era absurdo? Isso da realidade imitar o sonho num jogo onde a memória se sujeitava ao planejado”. (MO, p. 115).

Quando se dirige ao carro, já está instalada uma separação, como já destacado. Novamente lembranças se mesclam à realidade, acrescidas agora de novas reflexões sobre sua vida, “tanto cuidado, em não se comprometer nunca, em não assumir a não ser as superfícies” (MO, p. 115), de evocações do sonho anterior: a figueira, o tanque seco, a moça-estátua com medo de molhar os pés, o Cristo da procissão, as tochas, o frio – o frio da morte – e sua mãe enrolando-o com o xale. Repete-se o gesto não só de afastar a teia, mas também volta a imagem do trapezista enredado e a perna viva – esta memória confunde-se com a dormência da própria perna e o braço. Evoca novamente: “sentiu o braço tombar, metálico, como era a alquimia? Se não fosse o chumbo derretido que agora lhe atingia o peito, sairia rodopiando pela alameda” (MO, p. 115). Talvez intuitivamente, o protagonista, em

seu íntimo, espere transformar todas aquelas imagens e experiências em ouro, simbolicamente a salvação/resgate de sua alma, ou, em outras palavras, o tesouro sagrado que daria sentido a todo aquele sofrimento. A esse respeito, Jung (1991c) expressa que uma das finalidades da *opus magnum* é o resgate da alma humana e que a alquimia representa um drama cósmico e espiritual em nível de laboratório. O processo de individuação da personagem não segue seu curso, interrompido pela morte. Ele é o sonhador e o sujeito sonhado, o que na terminologia de Dolezel (1985), poderíamos classificar como um duplo de cisão.

Retomando o fio do relato: a personagem lembra que escapou do sonho acordando, e imagina que poderá agora escapar da morte dormindo, salvando-se pela porta do sono. Kast (1992) compreende o ato de ludibriar a morte “como uma recusa em entregar prematuramente a vida à transitoriedade, em desistir [. . .], em parar cedo demais de carregar a pedra” (p. 76-77), utilizando a linguagem do mito de Sísifo. A autora se inspira no mito como representação da não-desistência tão cedo da morte inevitável, chamando a atenção para o atributo da esperteza, para a capacidade humana de saber entreter a morte, possibilitando a si mesmo o maior tempo possível de vida, ou seja, o querer continuar a carregar a pedra. Ela relaciona o fato ao princípio da repetição. É justo isto o que ocorre com a personagem que, dentro do carro, tenta ludibriar a morte, saindo pela porta do sono: “Descobri! Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez, escapei acordando. Agora vou escapar dormindo. Não era simples?” (MO, p. 115). Sente o braço metálico como uma máquina - como se sentia emendando fúteis coquetéis e jantares: uma máquina socializada. Toma consciência de estar retomando o sonho no ponto exato em que o interrompera. Vê a escada, ouve os passos de novo. Ao final, “sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se” (MO, p. 115). A mão no ombro não mais se trata de um gesto anunciador de algo. Nesse momento, ela chega de vez e ele a encara, não luta nem foge como da vez primeira, no sonho.

A personagem morre dentro de seu automóvel – veículo de sua derradeira viagem – em uma última tentativa de comparecer ao trabalho, fugindo e negando a proximidade da morte. A alegoria com a passagem/transporte para o lado das sombras é nítida: o automóvel aqui simboliza a barca de Caronte. Como ensina Bachelard (1998, p.78), “qualquer que seja o gênero dos funerais, devem subir na

barca de Caronte”. Na consciência contemporânea informada pelo progresso técnico, a barca é muitas vezes substituída pelo automóvel, sendo este um equivalente, enquanto refúgio e abrigo, da barca mítica (Durand, 1989, p. 173). O autor ainda evidencia que essa substituição tem conotações do simbolismo da viagem mortuária de Caronte (p. 172-173), que virá para todos. Camet (1995) afirma que a Filosofia trata naturalmente da dualidade, associando-a à noção de passagem: “o duplo não é um estado, mas um movimento de perpétuo vai-e-vem entre as percepções contraditórias de seu próprio eu” (p.8). O protagonista resiste ao fluir temporal, não desejando a morte física e demonstrando medo do desconhecido, do mistério do além-morte. Pela porta do sono, tem acesso ao domínio da morte. Apesar de ter morrido aprisionado dentro do automóvel, parecendo aos olhos do mundo ainda aprisionado na máscara – *persona* - de empresário de sucesso, nos seus últimos momentos de vida tivera o *insight* final, numa compreensão considerável a respeito de sua própria vida.

Esse segundo bloco da narrativa parece conter uma espécie de oportunidade para a personagem: a possibilidade de uma última reflexão, para depois morrer (no terceiro). Embora possa haver uma espera, o tempo e a morte chegam, pois são inexoráveis a todos. É possível ver aqui uma intertextualidade com o conto “O convidado”*, de Murilo Rubião, no qual o protagonista também vai ao encontro da morte, depois de muita resistência e fuga, em um clima onírico de jardim, com elementos bem semelhantes aos de Lygia.

A imagem de uma mão no ombro (imagem forte nesse conto, aparecendo desde o título) antecipa a idéia de um toque – prenúncio da morte - que se abre à possibilidade do inesperado: a visita inesperada de alguém que chega por trás. É importante observar que toda vez que o caçador aproxima-se dele aparece pelas costas, fato que sugere a idéia de cilada. Ora, alguém que chega pelas costas, no mínimo, surpreende, e normalmente assusta, por surgir inesperadamente a partir de um ponto do qual a visão não alcança, com isso invadindo o espaço do outro. A mão é o sinal de uma manifestação de alguém. No caso desse conto, ela é o signo da chegada da morte, direcionada pelo caçador no jardim, cujo toque no ombro a representará. A personagem percorre o jardim com as mãos nos bolsos. Este fato pode representar tanto uma aceitação quanto uma resignação: não há mais nada a

* A interpretação do conto de Rubião como passagem para a morte é realizada por Ana Maria Lisboa de Mello (1997) no ensaio “O insólito em ‘O convidado’ de Murilo Rubião”.

fazer, a não ser prosseguir e esperar o desenlace daquela situação. A manifestação do duplo enquanto um estado intermediário é configurada no conto através das palavras crepúsculo, sonho, corte, queda, morte...

Nesse texto, o tema do duplo tem como representação a morte, explorando a vertente da passagem temporal, típica do regime diurno. O *Doppelgänger* enseja medo. O protagonista não deseja encontrá-lo. Há uma força oposta, de afastamento, adquirindo o mesmo sentido do romantismo alemão, citado no primeiro capítulo. O encontro com o *Doppelgänger* aqui se dá no tempo futuro, pois é prenunciado, ao contrário do conto “O encontro”, também um duplo temporal, porém no passado. A morte da personagem nesse conto, assume uma metáfora de dualidade: sonho, onírico (jardim) *versus* realidade, vigília (ataque cardíaco). Ao mesmo tempo em que constrói uma indiferenciação entre onírico e real, o texto instaura uma conexão insólita entre ambos.

A narrativa explora a vivência do estado limítrofe que precede a morte, em uma temática recorrente, pela qual a escritora parece mostrar acentuada predileção: este mistério do além-morte. O relato é regido pelo regime diurno da imaginação plena de imagens angustiantes, em que as lembranças infantis estão marcadas pelo tema da morte. O protagonista tenta escapar do confronto com o duplo. Na epígrafe escolhida, já se acentuavam os contrários que marcam esse conto: lua ou sol? anoitece ou amanhece? luz ou opacidade? A própria moeda citada alude também à dupla face cara/coroa.

O encontro com o duplo tem o propósito de conduzir o protagonista ao encontro de si mesmo – uma conscientização, um fato sem volta. Afinal, o jardim tem um caminho único que desemboca em uma escada, por sua vez símbolo de mudança de estado, da situação emergente entre o consciente e o inconsciente, passagem para a morte.

Tendo por base os aspectos do duplo de Guiomar (1967), tem-se aqui os aspectos derivados do duplo psíquico, ou seja, reconhece-se no já-vivido, nas reminiscências, nos sonhos. No pensamento de Pélicier (1995), o tipo de duplo identificado nesse conto é de transformação (p. 132), de acordo com esta categoria do autor, que traz toda a mitologia da morte. Evocando Rosset (1988), que diz ser o

duplo o mesmo e um outro, aqui o sonhador é o sonhado e o caçador, o duplo do homem, no jardim e no automóvel.

Tanto no conto “O noivo” quanto no conto “A caçada” e neste “A mão no ombro”, o duplo aparece como um indicativo, como sensação do destino traçado. Há uma busca de um outro clima em que, então, ocorrerá o encontro com o destino. Estes sinais estão presentes nos textos de Lygia Fagundes Telles como itens antecipadores. A propósito disso, vale lembrar o mito grego de Dionísio, destacando os poderes letais e de renascimento do coração. Devorado pelos Titãs, regenera-se devido ao coração intacto. No conto, entretanto, o golpe no coração pelo toque da mão é fatal, como também se assinalou o da noiva-morte no conto “O noivo”.

Nos três contos, a escritora aborda a fragmentação como causa da dificuldade do homem moderno em viver a totalidade e o sentido de sua vida. O tema do duplo atualiza arquétipos pertencentes ao regime diurno do imaginário, como se tem repetido ao longo do estudo analítico desta matéria literária. Assim como em outros contos deste estudo, a personagem deixa de alcançar um estágio mais avançado do processo de individuação, sendo-lhe impossível harmonizar a tempo seus conflitos internos e buscar sua unidade exterior e interior.

3.6 Seminário dos ratos

Que seminário, cristo-rei! – exclamaram os
ratos, e devoraram toda a mansão
(*paráfrase Drummond*)

Trata-se de ratos, pequenos e temerosos roedores, “numa treva dura de músculos, guinchos e centenas de olhos luzindo negríssimos” (SR, p.165), que invadem e destroem uma casa recém restaurada localizada longe da cidade. Ali aconteceria um evento denominado VII Seminário dos Roedores, uma reunião de burocratas, sob a coordenação do Secretário do Bem-Estar Público e Privado, tendo como assessor o Chefe de Relações Públicas. O país fictício encontra-se atravancado pela burocracia, invertendo-se a proporção dos roedores em relação ao número de homens: cem por um.

O conto aparece em livro homônimo, no ano de 1977, época em que o Brasil se encontrava em um momento histórico de repressão política. No trabalho gráfico da capa da primeira edição do livro *Seminário dos ratos*, aparecem dois ratos empunhando estandartes com bandeiras à frente de uma figura estilizada – uma espécie de monstro com coroa, um rei no trono, a ser destronado pelos animais?

O próprio nome do conto “Seminário dos ratos” já causa uma inquietação. Um seminário evoca atividade intelectual, local de encontro de estudos, possuindo etimologicamente mesma raiz de semente/semteira – local para germinar novas idéias. Também traz uma ambigüidade: seminário no qual se discutirá a problemática dos ratos, ou seminário no qual os ratos serão participantes? Essa questão ficará em aberto ao final do conto. A narrativa é introduzida através de uma epígrafe – versos finais do poema “Edifício Esplendor” de Carlos Drummond de Andrade (1955) - da qual já emana um clima de terror, em que os ratos falam, humanizados pelo poeta: “Que século, meu Deus! – exclamaram os ratos e começaram a roer o edifício” (SR, p.153). A imagem evocada por este verso já traz um efeito em si, remetendo à história de homens sem alma e a construções sem sentido, que não vale a pena conservar, condensando uma perplexidade frente a situações paradoxais daquele século surpreendente. O nome “esplendor” no título do poema é uma ironia, visto que o edifício descrito pelo poeta é pura decadência.

Trata-se de outro conto em que aparece um narrador heterodiegético, na terminologia de Genette [198-]. Relatado em terceira pessoa, este narrador está fora dos acontecimentos, apenas contando a história.

O conto divide-se em dois blocos, separados através de um espaçamento de três linhas. No primeiro apresenta-se praticamente quase todo o relato dos preparativos do evento, através do diálogo entre as duas personagens principais. No segundo, de menor extensão, destaca-se, em um outro plano temporal, o fato que se sucedeu ao abortamento do seminário, bem como o epílogo do conto, através de um *flashback*.

O espaço privilegiado no relato é um casarão do governo, espécie de casa de campo afastada da cidade, recém-reconstruída especialmente para a realização do evento. Portanto, o seminário aconteceria em uma casa de ambiente acolhedor,

longe de temidos inimigos como insetos ou pequenos roedores, equipada com todo o conforto moderno: piscina de água quente, aeroporto para jatinhos, aparelhos eletrônicos de comunicação, além de outras comodidades e luxos. A narrativa fantástica transcorre neste cenário insólito com protagonistas ambivalentes que carecem de nomes próprios. Até mesmo os acontecimentos e seus indícios nesta representação espacial transmitem uma sensação ameaçadora ao leitor. A intenção política fica atestada nesta escolha da mansão restaurada no campo, evidenciando um plano físico/espacial expandido ao psicológico: distante, porém íntimo para quem lá está. Embora o processo psicologizante seja lento, a total e inevitável destruição ao final é completamente bem-sucedida.

A primeira personagem apresentada no conto é o Chefe das Relações Públicas, “um jovem de baixa estatura, atarracado, sorriso e olhos extremamente brilhantes” (SR, p. 153), que se ruboriza facilmente e possui má audição. Ele pede permissão, através de batidas leves na porta (lembrando as do início do conto “O noivo”), para entrar na sala do Secretário do Bem Estar Público e Privado, a quem chama de Excelência – “homem descorado e flácido, de calva úmida e mãos acetinadas [. . .] voz branda, com um leve acento lamurioso” (SR, p. 153). O jovem chefe encontra o secretário com o pé direito calçado, e o outro em chinelo de lã, apoiado em uma almofada, e bebendo um copo de leite. Curiosamente, a personagem do jovem chefe é a única que sobreviverá ao ataque dos ratos, restando ao final da história para contá-la.

As personagens desse conto são nomeadas através de suas ocupações profissionais e cargos hierárquicos, havendo portanto uma focalização proposital nos papéis sociais. Também nesse primeiro momento, há descrição pormenorizada do físico das personagens já apresentadas, que levam a inferências sobre aspectos psicológicos, que permitem conhecer a interioridade.

A respeito dos papéis coletivos, Whitmont (1994) aponta a necessidade de aprendermos “a nos adaptar às exigências culturais e coletivas em conformidade com nosso papel na sociedade – com nossa ocupação ou profissão e posição social – e ainda ser nós mesmos” (p. 140) e isso alude ao conceito de *persona*. Para Neumann (1991), a *persona* corresponde à adaptação às exigências do tempo, da coletividade e da realidade em volta, constituindo-se naquilo através do qual alguém

é reconhecido. Whitmont (1994) mostra que se deve desenvolver uma máscara de *persona* bem como um ego adequado, sob pena de a pessoa formar um pseudo-ego, por sua vez frágil e que poderá ficar “completamente separado das intenções do self” (p.140). No caso destas duas personagens, percebe-se um excesso de *persona*, ou seja, parece que ambos não têm contato com seus *selves*, nem com o inconsciente. Elas não se apoderam de si mesmas: “não está em contato consigo mesma, mas com sua imagem refletida” (Whitmont, 1994, p. 141). As individualidades do chefe e do secretário encontram-se completamente confundidas com o cargo ocupado, resultando num estado de inflação, num papel social representado, longe da essência de seus núcleos humanos e de suas sensibilidades. A ênfase dada à ocupação e ao cargo da primeira personagem mostra que se trata do responsável pela coordenação dos assuntos que dizem respeito ao relacionamento com o público em geral. Em outras palavras, sua função está ligada aos tópicos referentes à mídia, à comunicação com o coletivo.

Esta primeira cena do conto já remete a uma dualidade que acentua oposições: embora seja o responsável pelo bem-estar coletivo, o secretário sofre de um mal-estar individual, pois tem uma enfermidade que ataca seu pé - a gota - em cujas crises seu sentido da audição também se aguça. Cria-se uma figura contraditória: um secretário do bem-estar que se encontra mal.

A narrativa apresenta a divisão da unicidade física e psíquica desta personagem, que já vem nomeada com esta cisão de forças antagônicas: o público e o privado. Este índice já pertence ao duplo – um pé esquerdo doente – que desvela a cisão em que se encontra o secretário. Embora aparentemente restrita ao nível físico, há uma divisão da unidade psíquica também. No outro dia ele calçará os sapatos, para aparecer “uno” diante do mundo externo. Através do discurso, revela-se uma bivocalização, uma relação de alteridade, uma interação da voz de um eu com a voz de um outro. Este diálogo que se estabelece entre os dois acontece com um pano de fundo: a crise de artrite que acomete o secretário. A partir deste momento, estabelece-se uma ênfase acentuada nesta parte-sustentáculo do corpo humano, enfermo na personagem. Ao receber em chinelos seu subordinado – que, ressalte-se, também detém um cargo de chefia – ele revela sua intimidade, denunciando sua deficiência física e tornando-se vulnerável. Confessa que fará o

sacrifício de calçar sapatos, porque não deseja apresentar-se assim aos demais convidados. Dessa forma, o secretário encontra-se destituído de um dos símbolos de sua autoridade: os sapatos.

A simbologia do pé apresenta-se bastante variável entre tradições diversas, tratando-se de símbolo ambivalente da sustentabilidade do corpo. Chevalier e Gheerbrant (1994) apontam que o calçado simbolizaria o fato de o homem pertencer a si mesmo e ser “responsável por seus atos” (p. 165). Clarice Estés (1995) também esclarece que na antigüidade os sapatos constituíam-se em um sinal de autoridade, pois os escravos não o possuíam. Paul Diel (apud Jean-Yves Leloup, 1998, p. 30) evidencia a simbologia do pé como nossa força, nossa alma, o suporte que nos mantém eretos. Para este autor, “toda deformação do pé revela uma fraqueza da alma” (apud Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 696). Na Bíblia, temos o gigante com pés de barro. Leloup (1998) ainda mostra como na África, por exemplo, o pé constitui um símbolo de poder (p. 33).

Também Franz (1990) assinala que

o sapato é um símbolo do poder, razão pela qual fala-se em ‘estar sob o salto de alguém’ ou ‘pisar nos sapatos do pai’. Os sapatos são a parte mais baixa de nosso vestuário e representam nossa relação com a realidade – ou seja, o quanto nossos pés estão plantados no chão e o quão solidamente a terra nos suporta e nos dá a medida de nosso poder (p. 217).

No conto, o fato de o secretário estar com a saúde do pé abalada, e não poder se locomover (a não ser de chinelos) nem calçar sapatos, parece significar justamente não poder gozar de sua plena autoridade. É uma pessoa fragilizada, com limitações expostas, cuja *persona* não está sintonizada com o papel exigido, além de beber leite, alimento relacionado com a infância.

Na continuação da conversa, o secretário solicita notícias sobre o coquetel que ocorrera à tarde, ao que o Chefe das Relações Públicas responde ter sido bem-sucedido, pois havia “poucas pessoas, só a cúpula, ficou uma reunião assim aconchegante, íntima, mas muito agradável” (SR, p. 153). Continua informando em

que alas e suítes estão instalados os convidados: o Assessor da Presidência da RATESP na ala norte, o Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas na suíte cinzenta, a Delegação Americana na ala azul. Complementa dizendo que o crepúsculo está deslumbrante, dando indícios do tempo cronológico do conto, que transcorre entre um entardecer e um alvorecer: o ciclo de uma noite completa. A conversa inicia quase às seis horas, indicando um momento de passagem, de transição entre a luz/claridade e a noite, quando a consciência vai pouco a pouco dando lugar ao mundo da escuridão, do inconsciente. Como bem assinala Franz (1997a, p. 71): “...a hora do poente pode ser interpretada como dormir, o apagar-se da consciência”.

O secretário solicita explicações sobre a cor cinzenta escolhida na suíte do diretor das classes, por sua vez representando também uma síntese de contrários, e o jovem Relações Públicas explica os motivos de suas escolhas para distribuir os participantes*. Depois indaga se o secretário por acaso não gosta da cor cinza, ao que ele responde com uma associação, lembrando tratar-se da “cor deles. *Rattus alexandrius*” (SR, p. 154). O secretário os chama pelo nome latino, o que sugere um artifício para minimizar a gravidade da situação. Aqui é trazida uma perspectiva polarizada: norte-sul. Entre as duas, uma zona cinzenta. É interessante perceber que o ocupante desta área tem uma responsabilidade contraditória de defender as classes conservadoras com as forças armadas e com as forças desarmadas. No conto, a cor da suíte que lhe é destinada – cinzenta - remete a algo que não é preto nem branco, mas à mescla destas duas cores, como se faltasse uma definição na cor e nas forças que utiliza.

No prosseguimento da conversa entre ambos, o secretário confessa ter sido contrário à indicação do americano, argumentando que, se os ratos são pertencentes ao país, as soluções devem ser caseiras, ao que o chefe objeta ser o delegado um técnico em ratos. Fica evidente a posição política contrária à intervenção americana no país, principalmente porque na época havia suspeitas de que agentes americanos especializados em repressão política vinham ao Brasil

* As cores também são bastante detalhadas no texto, em indumentárias e nos cenários, principalmente nas peças do casarão. E também elementos sensoriais, dos sentidos da visão e da audição. Os aposentos do secretário são azuis, cor do céu, da tranqüilidade, conforme Cirlot (1958, p. 139), bem como da passividade, debilitação. As suítes da delegação americana são rosa-forte pois eles “gostam de cores vivas” (SR, p. 154) segundo o assessor de Relações Públicas. É uma tonalidade que transmite energia, vitalidade, intensidade, também do ponto de vista de Cirlot (1958, p. 139).

treinar torturadores. O secretário aproveita para indicar ao jovem chefe (que está sendo orientado, pois é um candidato em potencial) uma postura de positividade diante dos estrangeiros, devendo esconder o lado negativo dos fatos: “mostrar só o lado positivo, só o que pode nos enaltecer. Esconder nossos chinelos” (SR, p. 155). Aqui a personagem expõe sua visão de mundo, suas relações consigo mesmo e com o mundo externo - aspectos que são motivo de orgulho e envaidecimento devem ser mostrados, porém aspectos da psique individual e coletiva que envergonhem e representam dificuldades não. Em outras palavras: o mundo da sombra deve ser escondido.

No discurso sobre as aparências, a personagem relaciona os ratos com os pés inchados e com os chinelos. O aspecto que estes três elementos têm em comum é que são todos indesejáveis para a personagem: o rato, pela ameaça da invasão, epidemia e destruição (além de prejudicarem sua gestão e pôr em dúvida sua competência de zelar pelo bem-estar coletivo), o pé enfermo por denunciar sua deficiência física, e os chinelos, finalmente, por revelarem um *status* inferior, uma espécie de destituição de seu poder. Também não agrada ao secretário saber que o americano é um especialista em jornalismo eletrônico, solicitando ser informado sobre todas as notícias veiculadas a esse respeito na imprensa a partir dali. Já se encontram no sétimo seminário e ainda não solucionaram o problema dos roedores, porém não desejam ajuda estrangeira. O jovem Relações Públicas conta que a primeira crítica levantada fora a própria escolha do local para o seminário – uma casa de campo isolada -, e a segunda questão se referia aos gastos demasiados para torná-la habitável: “tem tanto edifício em disponibilidade, que as implosões até já se multiplicam para corrigir o excesso. E nós gastando milhões para restaurar esta ruína...” (SR, p. 155)

O chefe continua relatando sobre um repórter que criticou a medida do governo e este torna-se alvo do ataque dos dois homens: “estou apostando como é da esquerda, estou apostando. Ou, então, amigo dos ratos” (SR, p. 156), diz o secretário. Franz sublinha que a sombra, o que é inaceitável para a consciência, é

projetada num oponente, enquanto a pessoa se identifica com uma auto-imagem fictícia e com o quadro abstrato do mundo oferecido pelo racionalismo científico, algo que provoca uma perda constantemente maior do instinto e, em

especial, uma perda da *caritas*, o amor ao próximo, tão necessário ao mundo contemporâneo (1997d, p. 212).

Entretanto, o jovem chefe salienta a cobrança de resultados por parte da mídia. Acentua que, na favela, as ratazanas é que andam de lata d' água na cabeça e reafirma ser uma boa idéia a reunião se realizar na solidão e ar puro da natureza no campo. Nesta primeira afirmação, percebe-se uma total falta de sensibilidade, empatia, solidariedade e humanidade para com os favelados: tanto faz que sejam as Marias ou as ratazanas que precisem carregar latas d' água na cabeça. Esta parte do conto é reforçada pela citação supracitada. Neste momento, o secretário ouve “um barulho tão esquisito, como se viesse do fundo da terra, subiu depois para o teto... Não ouviu mesmo?” (SR, p. 157), porém o jovem relações públicas nada ouve. O secretário encontra-se tão paranóide com a questão dos ratos e do seminário, que desconfia da possibilidade de um gravador estar instalado veladamente, talvez da parte do delegado americano. O relações públicas conta ainda que o assessor de imprensa sofrera um pequeno acidente de trânsito, estando com o braço engessado.

No prosseguimento da conversa, um ato falho do secretário faz confundir braço com perna quebrada. Franz (1997a, p. 146) faz ver que “os braços são em geral os órgãos de ação e as pernas nossa postura na realidade”. O jovem chefe diz que o assessor de imprensa dará as informações pouco a pouco por telefone, mas que virão todos ao final, para o que ele denomina “uma apoteose” (SR, p.157). A tradução do texto latino *Finis coronat opus*, ou seja, o fim coroa a obra, evidencia que para ele não importam os meios. Denuncia-se desse modo a falta de princípios éticos das personagens. O secretário confessa se preocupar com a incomunicabilidade, preferindo que os jornalistas ficassem mais perto, ao que o jovem assessor contra-argumenta que a distância e o mistério valorizam mais a situação. A preocupação da personagem é com o mundo externo, com os meios de comunicação, com as boas notícias, mesmo que inverídicas. Entretanto, permanece incomunicável com seu mundo interno, não lhe dando atenção. Aqui pode-se lembrar novamente o conceito de *persona*, explicado anteriormente.

O secretário pede inclusive para seu assessor inventar que os ratos já estão estrategicamente controlados. Fica evidenciada no diálogo a manipulação da informação, principalmente na vocalização do chefe:” [. . .] os ratos já se encontram sob controle. Sem detalhes, enfatize apenas isto, que os ratos já estão sob inteiro controle” (SR, p. 158). Além disso, aqui são visíveis os mecanismos da luta pelo poder: o binômio mandante/poder – executor/submissão representa parte de um sistema sócio-político explorador e falso, prevalecendo a atitude de ludibriar.

Novamente, o secretário chama a atenção para o barulho que “aumenta e diminui. Olha aí, em ondas, como um mar... Agora parece um vulcão respirando, aqui perto e ao mesmo tempo tão longe! Está fugindo, olha aí...” (SR, p.158), mas o chefe das relações públicas continua a não escutar. Esta citação remete ao poema “Dia da criação” de Vinícius de Moraes (1967, p. 150): “a vida vem em ondas, como o mar...” A comparação com forças poderosas e potencialmente destrutivas da natureza mostram o quanto ele estava apreensivo. O barulho desconhecido e esquisito que persegue o secretário aparece como uma ameaça severa, como se algo já existente em potencial estivesse por acontecer.

O secretário afirma que escuta demais, “devo ter um ouvido suplementar. Tão fino.” (SR, p.159) e que é o primeiro a ter premonições quando coisas anormais acontecem, evocando sua experiência na revolução de 32 e no golpe de 64. Esta verbalização aponta indícios de que a sede do sétimo seminário é o Brasil, ao menos como inspirador do país ficcional do texto. No entanto, o cenário é ampliado para a América do Sul, com o uso repetido do termo *bueno* pelo jovem assessor, em várias de suas vocalizações, e o nome da safra do vinho, mais adiante analisado. Respira-se uma atmosfera latina em função disto. Em geral há um tom de tragédia, típico da simbologia isomorfa das trevas.

O jovem assessor lança um olhar suspeito sobre uma imagem de bronze: aqui aparece, sob a forma de uma estatueta – da justiça – uma figura feminina no conto: tem os olhos vendados, empunha a espada e a balança. Desta, um dos pratos está empoeirado, novamente numa alusão à situação de injustiças em que vive o país. A balança é o elemento mais evidenciado da imagem, como se estivesse em primeiro plano. Através dessa alegoria, há como um convite para refletir sobre as diferentes polaridades que se evidenciam, já que se trata de um

instrumento que serve para medir e pesar o equilíbrio de duas forças que se colocam em pratos opostos: bem estar x mal estar, pé sadio x doente, ratos x governo, mansão x ruína.

Os dualismos apontados acabam por sintetizar uma confrontação simbólica entre homens e animais, entre racionalidade e irracionalidade. A espada é o símbolo por excelência do regime diurno e das estruturas esquizomorfos. A arma pode representar a reparação e o equilíbrio entre o bem e o mal. No tecido do conto, a imagem da espada nas mãos da justiça adquire sentido de separação do mal. No sistema do imaginário concebido por Durand (1989), o homem transita entre forças de coesão antagônicas, ou seja, de polarização – um plano de objetividade e um plano de subjetividade. Neste conto, a correspondência das situações e personagens apresentadas corrobora uma significação dualista, através do uso de antíteses pela escritora.

Somente então o secretário faz menção ao pé enfermo, usando o termo gota pela primeira vez na narrativa:

- É algo... grave?

- A gota.

- E dói, Excelência?

- Muito. (SR, p. 159)

E o jovem assessor de imediato canta "*Pode ser a gota d'água! Pode ser a gota d'água!*"* (SR, p. 160), estribilho da canção popular do compositor Chico Buarque de Holanda (1989, p.112), na época um crítico dos fatos políticos do país. A associação musical do chefe parece não agradar ao secretário. O jovem chefe defende-se, dizendo ser uma música cantada pelo povo, ao que o secretário aproveita a deixa para declarar que

* itálico no original

só se fala em povo e no entanto o povo não passa de uma abstração [. . .] que se transforma em realidade quando os ratos começam a expulsar os favelados de suas casas. Ou roer os pés das crianças da periferia (SR, p. 160).

O secretário complementa que quando a “imprensa marrom” começa a explorar o fato, aí “o povo passa a existir” (p.160).

A correlação entre os pés das crianças serem roídos por ratos alude ao pé inchado sobre a almofada – será roído? Na canção – de 1975, composta por Chico Buarque para a peça teatral “Medéia” (dele e de Paulo Pontes, cujo tema é uma traição) – a expressão tem o sentido de uma advertência, de que qualquer desatenção possa vir a ser a gota d’água que transbordará o coração/pote cheio de mágoas, ou seja, o que falta para explodir/transbordar de dor. A intervenção espontânea feita a partir da doença de seu chefe poderia servir como um alerta: se continuar ultrapassando limites, a gota que corrói o pé vai transbordar, algo pode se romper, o vulcão pode entrar em erupção.

Ele não mede esforços para defender a imagem de um homem sem defeitos e de governante que tem tudo sob controle. Na afirmação de que o povo não existe enquanto realidade, o secretário parece ser um secretário mais para privado do que para público, porém é forçado a reconhecer o povo quando suas mazelas e infortúnios aparecem nos jornais, expostos em manchetes, o que muito abomina. Mais uma vez se recorre a Franz (1997a,p. 92), quando posiciona que “quanto mais a pessoa se julgar sempre correta, não vivendo nunca seu lado sombrio, mais ela o projetará e encarará os outros como malfeitores”. O secretário parece viver assim, com uma *persona* rigidamente polarizada, recusando-se a ver seu lado sombrio, bem como o que estava ocorrendo no casarão (e no país). Segundo a mesma

* Em outra linha de intertextualidade, pode-se lembrar o pesadelo do romance *Os ratos do gaúcho* Dyonélio Machado (1935). Neste livro, já considerado um clássico, tem-se a história de um funcionário público que sai em busca de dinheiro emprestado para pagar a conta do leiteiro. Há uma reconstrução da vida de uma classe social fustigada pelas agruras do dia-a-dia. Os ratos na cozinha a tudo roíam, incluindo o dinheiro economizado para pagar as dívidas com o leiteiro. A personagem também compara seus colegas, pela covardia, a ratos: “todos fugitivos, que se esquivam, que se somem com pés de rato [. . .]” (p. 36). Ainda o autor compara homens a ratos que roem tudo por dinheiro. Nessa obra, os pequenos roedores evidenciam a situação dos homens como seres marginalizados, roídos e devorados pelo sistema social. Para esse autor, ratos são alegoria dessas pessoas sofridas.

autora, o correto derrota “a própria sombra sob a forma de uma pessoa exterior” (p. 92).

Na rede de intertextualidade do “Seminário dos ratos”, a alusão à canção “Gota d’água” completa uma série de referências presentes no conto a poetas brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Chico Buarque de Holanda, Vinícius de Moraes, presentes no texto. Poderíamos contar ainda com a presença da letra de “Lata d’ água”, música de carnaval tipicamente brasileira. É como se a narrativa quisesse enfatizar as coisas boas do país, em contraponto com a situação política vigente.

Outra teia intertextual* possível é o conto de fadas “O flautista de Hamelin”: a personagem-título livra a população da peste dos ratos apenas com sua música. A condução/expulsão dos ratos para longe é um contraponto ao texto de Lygia, que, por sua vez, trata da chegada de ratos. No segundo capítulo desta tese, aludia-se à assertiva de Lucas (1990) de que, na ficção moderna, o grotesco pode introduzir a crítica social, e que a tendência do conto moderno “institui uma cadeia intertextual interminável”, que ele qualifica de “extremação de metalinguagem” (p.161). A afirmação do crítico parece fundamentar a riqueza da teia intertextual encontrada nesse conto da escritora.

Órgãos públicos como RATESP – numa clara referência aos ratos e à cidade de São Paulo – parecem não alcançar nenhum resultado contra os ratos que se multiplicam em uma cidade sem gatos exterminadores. O secretário lembra também que “no Egito Antigo, resolveram esse problema aumentando o número de gatos”, ao que o assessor responde que aqui o povo já comera todos os gatos, “ouvi dizer que dava um ótimo cozido!” (SR, p.160), em uma resposta claramente irônica, aludindo ao fato de que o povo estaria esfaimado a ponto de comer carne de gato.

Com o escurecer, o jovem relações públicas recorda que o jantar será às oito horas, e a mesa estará decorada com a cor local: orquídeas, frutas, abacaxi,

* Em outra linha de intertextualidade, pode-se lembrar o pesadelo do romance *Os ratos do gaúcho* Dyonélio Machado (1935). Neste livro, já considerado um clássico, tem-se a história de um funcionário público que sai em busca de dinheiro emprestado para pagar a conta do leiteiro. Há uma reconstrução da vida de uma classe social fustigada pelas agruras do dia-a-dia. Os ratos na cozinha a tudo roíam, incluindo o dinheiro economizado para pagar as dívidas com o leiteiro. A personagem também compara seus colegas, pela covardia, a ratos: “todos fugitivos, que se esquivam, que se somem com pés de rato [. . .]” (p. 36). Ainda o autor compara homens a ratos que roem tudo por dinheiro. Nessa obra, os pequenos roedores evidenciam a situação dos homens como seres marginalizados, roídos e devorados pelo sistema social. Para esse autor, ratos são alegoria dessas pessoas sofridas.

lagostas, vinho chileno. O preparo cuidadoso e aparência requintada do alimento não o afastará de ao final tornar-se comida dos animais. Aqui aparece outro fio intertextual – com a política de outro país da América do Sul, o Chile - pois na narração o nome da safra do vinho é Pinochet, referência explícita ao ditador na época da publicação do conto, recentemente julgado por seus atos.

O ruído retorna de forma bem mais forte: agora o relações públicas identifica-o, levantando-se de um salto. Aparece a satisfação do secretário ao ver confirmadas suas intuições, porém ele mal imagina que esta satisfação logo irá também por sua vez inverter-se, pois é a confirmação de um barulho prenunciador da catástrofe que logo a seguir se abaterá sobre o casarão, o ruído surdo da invasão dos ratos que se articula. Novamente compara com vulcão ou bomba, e o jovem assessor sai apavorado murmurando: “Não se preocupe, não há de ser nada, com licença, volto logo. Meu Deus, zona vulcânica?!...” (SR, p. 161).

No corredor, ele encontra-se com Miss Gloria, secretária da delegação americana, a única personagem feminina do conto, com quem conversa rapidamente em inglês, praticando seu aprendizado de idiomas. Parece haver uma ironia também no nome, pois contrariamente à glória esperada, o seminário parece fadado ao fracasso. Ela tem um papel secundário no seminário, que aparece como um evento de poder eminentemente masculino. O chefe encontra-se em seguida com o diretor das classes conservadoras armadas e desarmadas, vestido com um roupão de veludo verde e “encolheu-se para lhe dar passagem, fez uma mesura, ‘Excelência’ e quis prosseguir mas teve a passagem barrada pela montanha veludosa” (SR, p. 162), e ainda lhe admoesta sobre o ruído e o cheiro. Informa-lhe que os telefones estão mudos (no país os meios de comunicação estavam sob censura), o que o surpreende. A comparação que a escritora faz com uma montanha veludosa, em correspondência ao chambre de veludo verde, neste contexto, alude à cor do conservadorismo e do poder. Trata-se de cor muito utilizada pela escritora, já referido em outros contos. O uso desta cor na obra da escritora é tão notável, que mereceu análise de Fábio Lucas (1973) no ensaio “Mistério e magia: contos de Lygia Fagundes Telles”. O crítico, referindo-se ao livro *Antes do baile verde*, observa que há baile verde, um rio verde e quente, um perfume Vent Vert, algumas personagens de olhos verdes. E um medo generalizado do tempo e da morte. [.

.] o verde não seria a imagem inconsciente da mocidade? Ou, indo além, não se confundiria com a Natureza, a matriz da vida, mãe, origem, hábito primal? (p.146)

Neste momento surge a personagem do cozinheiro-chefe, que anuncia a rebelião dos animais, aparece correndo pelo saguão – sem gorro e de avental rasgado – com mãos sujas de suco de tomate que limpa no peito, a cor vermelha em clara alusão a sangue, revolução, esquerda – dizendo aos gritos que acontecera algo horrível: “Pela alma de minha mãe, quase morri de susto quando entrou aquela nuvem pela porta, pela janela, pelo teto, só faltou me levar e mais a Euclides!” (SR, p. 163) - os ratos haviam comido tudo, só se salvara a geladeira. Relata, como o secretário, que o barulho fora percebido antes, feito um veio d’ água subterrâneo. Depois havia sido um apavoramento, um espanto com aquela invasão desproposita e aterrorizante em meio aos preparativos para o seminário. O estranhamento que causa a invasão dos ratos dentro desta atmosfera é abrupta, apesar dos indícios, pois não existe uma explicação lógica da desmesura dos ataques. A violência do ocorrido, de uma certa forma, reflete aspectos “monstruosos” dentro do homem, e que também dá a medida de como a sociedade se constitui. Aqui, o fato fantástico instala-se no âmago do real, confundindo os parâmetros racionais e provocando uma ruptura da ordem do cotidiano. Bessière (1974) alerta para o fato de que “a não resolução da narrativa e o sistema metafórico fazem da narração, um drama e da leitura, um exercício conflitual” (p.198).

No conto, a comparação com nuvem traz uma alusão ao coletivo de gafanhotos, pois os ratos do conto agiram feito uma nuvem destes insetos, praga que tudo destrói. O cozinheiro-chefe conta que ao tentar defender a comida um rato “ficou de pé na pata traseira e me enfrentou feito um homem. Pela alma de minha mãe, doutor, me representou um homem vestido de rato!” (SR, p. 163). O vínculo entre o terror e o duplo aparece de modo exemplar aqui, pois há convergência de ambos na figura do animal. A narração promove inversões características de narrativas fantásticas, no sentido de humanizar os ratos. Trata-se do relato de um atributo humano de intimidação, ameaça, arrogância e enfrentamento. E também busca animalizar as personagens, através do uso expressivo de verbos, como

farejar e rosnar, para assim conferir atributos animais, relacionados com a postura de pessoas:

o noticiarista de um vespertino [. . .] rosnou

(SR, p.155);

O diretor das classes conservadoras armadas e desarmadas farejou o ar

(SR, p.162);

Homens com atitudes de ratos e ratos com posturas de homens: a animalidade associada à irracionalidade humana. Morin (1970) chama a atenção para o fato de que às vezes o duplo "vinga-se ele próprio" (p.161), exemplificando com Dom Juan. Considera-se essa idéia aplicável a esse duplo corporificado pelos animais (sobrenatural, espectral) que se vinga dos homens destruindo o próprio seminário. Nesse caso do conto, os "outros" eram os ratos, incluindo o fato de que davam uma impressão de humanizados. Mason-Browne (1991) enfatiza que a trama do conto é bastante óbvia, por suas implicações sócio-políticas, mas nem por isto perde o caráter sobrenatural. Ela afirma não restar dúvidas sobre a existência e o caráter antropomórfico dos ratos, também considerando o alegorismo desse conto. Encontra-se, na voz da autora, posição contrária às idéias de Todorov quanto à relação entre o fantástico e o alegórico, com o que se concorda: este autor observa que a presença da alegoria, por considerar significados externos ao texto, impediria a reação de hesitação do leitor, que para ele é a característica principal do texto fantástico. Acredita-se que a alegoria de cunho político não prejudica nem descaracteriza o sobrenatural nesse conto.

O jovem assessor preocupa-se com as aparências, pedindo que o cozinheiro-chefe fale baixo, não faça alarde sobre os acontecimentos. A cozinha é, no conto, o local por onde inicia a invasão dos roedores.

Na teoria do imaginário de Durand (1989), os símbolos teriomorfos (de *terio* = animal e *morfos* = forma) pertencem ao regime diurno, podendo ser uma forma de representação da instância da temporalidade e da morte, da angústia frente à passagem do tempo. Esquemas como o da animação acelerada assimilam a angústia diante do novo, da mudança, da partida, havendo uma adaptação e uma

forma de compensação (Durand, 1989). Isto representa a primeira experiência do tempo. Essa angústia pode ser projetada sob forma de “agitação formigante, fervilhante ou caótica” (Durand, 1989, p.54). No conto, são as figuras dos ratos as representações deste simbolismo. O fervilhar da animação acelerada torna-se uma agressividade dentária, deslizando para um “simbolismo mordicante” (Bachelard apud Durand, p. 61); na história, os ratos roem tudo: fios dos telefones, fios dos motores. “O animal devorador metamorfoseia-se em justiceiro” (p. 61): são os ratos (povo) destruindo o governo autocrático. O simbolismo animal, portanto, envolve uma relação com o tempo.

Como é sugerido desde o título do conto, os agentes instauradores da estranheza são os ratos, símbolos teriomorfos, uma vez que se constituem responsáveis pela invasão, tomando conta do espaço físico conhecido, e pela destruição do local. Convertem-se no centro das preocupações das personagens e, depois, no ponto deflagrador do pânico. Os atributos desses animais significam o poder destruidor do tempo, possuindo uma grande resistência ao extermínio.

No olhar de Chevalier e Gheerbrant (1994), ratos são considerados animais esfomeados, prolíficos e noturnos, aparecendo como símbolo ctônico, como “criatura temível, até infernal” (p.770). Pode-se fazer aqui um paralelo com a infestação maligna das formigas do quarto conto analisado. Como elas, ratos são representantes de uma simbologia primitiva, pertencentes ao regime diurno do imaginário. O símbolo destrutivo do rato pode apresentar-se sob aspecto duplo: utilizá-los como obtenção de uma vingança ou eliminá-los, obtendo um benefício. No conto, os ratos são totalmente subversivos, no sentido de corroerem a ordem e estabelecerem o caos e o terror.

Franz (1990) apresenta um paralelo entre a simbologia do rato na Grécia e em seu país, a Suíça, dizendo que naquele país os ratos “pertencem ao Deus-Sol, Apolo, na sua fase boreal ou invernal e simbolizam, então, o aspecto sombrio do princípio solar” (p. 101). Já no último, o diabo é seu chefe. A autora cita um poema chinês que, em sua opinião, traduz com perfeição o significado do rato:

Rato no meu cérebro/ Eu não posso dormir, dia e noite/ Tu me corróis e
removes de mim a vida/ Eu estou me apagando, lentamente/ oh! Rato no meu

cérebro/ oh! Minha consciência má,/ Tu não me darás a paz, novamente? (p. 101).

No conto, esse corroer e solapar se traduz no ato dos roedores em relação à casa e à organização do seminário. A representação animal evidenciada por estes temas negativos simboliza o temor diante da morte devoradora e aparece de forma literal no conto em questão. A mordedura alude ao terror do tempo, destruidor e devorador. Poder-se-ia ainda analisar a destruição da mansão e o aniquilamento do seminário por ratos sob a ótica do regime diurno do imaginário de Durand, segundo a qual os animais (nesse caso, os ratos), são os seres que se agitam e que devoram. Também a massa desorganizada e avassaladora dos ratos pode sugerir uma representação do inconsciente, que em determinados momentos pode inundar uma pessoa, às vezes prejudicando a função equilibradora do consciente e causando comportamentos desorganizados. De acordo com alguns pressupostos explanados no primeiro capítulo, pode-se dizer que a invasão dos ratos aniquilou com as *personas* dos organizadores do VII seminário.

É significativo que a palavra rato tenha o sentido de ladrão (rato de praia, rato de hotel) na língua portuguesa, mas também agente de polícia (Ferreira, 1977, p. 1454). Estes dois conceitos se fundem no texto, através da figura simbólica do rato. Há uma associação ao conceito de roubo, de apropriação fraudulenta de riquezas, no caso do conto, a liberdade do país. Os ratos, na hipótese interpretativa de significarem o povo carente, estavam saqueando o estoque dos alimentos, a riqueza e tomando conta do seminário, da casa, do país.

Na seqüência do conto, o jovem chefe tenta que o cozinheiro volte à cozinha, porém este mostra que a gravidade da situação não está sendo compreendida pelo jovem: “nenhum carro está funcionando [. . .] Os fios foram comidos, comeram também os fios” (SR, p. 164) ir embora “só se for a pé, doutor” (SR, p. 164). Foram retirados todos os símbolos que remetem à acessibilidade e à comunicação com o mundo exterior, e agora, sem subterfúgios externos para se salvarem, somente restam suas próprias forças e recursos. Os ratos devastaram toda a infra-estrutura do VII Seminário de Roedores. O relações públicas

com olhar silencioso foi acompanhando um chinelo de debrum de pelúcia que passou a alguns passos do avental embolado no tapete: o chinelo deslizava, a sola voltada para cima, rápido como se tivesse rodinhas ou fosse puxado por algum fio invisível (SR, p. 164-5).

Esta imagem é dúbia, não se sabe se o secretário está sendo arrastado junto com o chinelo ou se o chinelo é o que resta do corpo devorado; voltemos à sua premonição: o pé fora roído por ratos como o das crianças pobres? De qualquer forma, o destaque é dado para o chinelo, justamente aquilo que fora desprezado pela personagem: era tudo o que restara de si.

Nesse momento a casa é sacudida em seus alicerces por algo que parece uma avalanche e as luzes se apagam. Invasão total. O texto compara a irrupção dos animais aos milhares, brotando do nada e de todos os lugares, a uma erupção vulcânica, incontável. A própria narrativa vai avisando que

Foi a última coisa que viu, porque nesse instante a casa foi sacudida nos seus alicerces. As luzes se apagaram. Então deu-se a invasão, espessa como se um saco de pedras borrachosas tivesse sido despejado em cima do telhado e agora saltasse por todos os lados numa treva dura de músculos, guinchos e centenas de olhos luzindo negríssimos (SR, p.165).

Essa imagética tenebrosa trazida pela narrativa encontra correspondência com a concepção de Guiomar (1967) de que, no limiar da morte, aparece o duplo. Pode-se relacionar tal concepção a este conto de Lygia, já que a aparição dos ratos antecede a destruição dos homens. O mesmo autor pontua que o animal é um dos duplos nascidos na perspectiva da generalização, adquirindo uma grande potência de persuasão, como os demais aspectos do duplo. No insólito, todo objeto se torna espelho (e duplo), representação da realidade: os ratos simbolizam o povo esfaimado, indicando o advento da destruição e da morte. Também este autor

confirma a idéia de que a hora do crepúsculo é a hora habitual da aparição do duplo (p.444). Por isto, toda a narrativa se desenvolve num tempo-limite (no caso, o anoitecer) indicando uma ação de caráter abismal.

A analogia entre homens e ratos neste conto remete à idéia de Guiomar (1967) de que a visão de um eu diferente reforça a condição do sujeito. No percurso para o limiar fantástico, o indivíduo percebe outro duplo se formar à sua frente, como o cozinheiro-chefe tem a impressão do rato se configurar como um homem diante de si. No conto, havia uma iminência pressentida, os barulhos, a primeira invasão dos roedores à cozinha. Pode-se dizer, utilizando a concepção de Guiomar (1967), que eram acontecimentos do limiar. A invasão repentina, rápida e devastadora dos ratos traz à mansão um estado caótico de destruição, um reinado e um domínio do não-humano.

Do ataque rapidíssimo dos roedores, salva-se somente o chefe das relações públicas, que se refugia entrincheirando-se na geladeira:

arrancou as prateleiras que foi encontrando na escuridão, jogou a lataria para o ar, esgrimou com uma garrafa contra dois olhinhos que já corriam no vasilhame de verduras, expulsou-os e, num salto, pulou lá dentro (SR, p. 165),

mantendo-a aberta com um dedo na porta para respirar, logo em seguida substituindo-o pela ponta da gravata. No início do conto, a gravata representa o *status*, o prestígio, o mundo das aparências. Já no final, aparece como símbolo de sobrevivência. Há aqui, portanto, uma transformação de um símbolo em função das ameaças e do perigo que se apresentaram à personagem, modificando o contexto. E ainda pode-se apontar mais uma inversão: as pessoas fogem espavoridas enquanto os ratos se instalam, e o chefe das relações públicas esconde-se na cozinha (depósito de mantimentos) como se fosse um rato.

Aqui tem-se o início do segundo bloco. Em *flashback*, avisa-se ao leitor que, após os acontecimentos daquele dia, houve um inquérito – medida obscura que ocorria no panorama do país naquela época. É a única coisa que o narrador conta de concreto após os fatos. O elemento invasor, portanto, conseguiu exterminar o

seminário. No plano do imaginário, há também uma inversão, pois a geladeira, ao invés de um abrigo - útero aconchegante, morno e acolhedor - se torna um refúgio congelante e desconfortável, do medo e terror típicos do regime diurno: a água gelada a pingar, câimbras e mãos enregeladas. O narrador registra o mundo interno da personagem, nela se desdobrando de modo breve, buscando entendê-la: durante um tempo indefinido e impreciso para ele, o silêncio reina, espia e nada. Depois, saindo do esconderijo, “Foi andando pela casa completamente oca, nem móveis, nem cortinas, nem tapetes. Só as paredes. E a escuridão” (SR, p.165). Ouve murmúrios que parecem emanar da sala de debates. Pareceu-lhe que estavam todos ali, reunidos a portas fechadas. Corre quilômetros até o campo: “Quando olhou para trás, o casarão estava todo iluminado” (SR, p.165).

A estada do jovem chefe no interior da geladeira parece ter se constituído em um ritual de passagem, até mesmo um cerimonial, pois de um certo modo ele não renasceu? Afinal, somente ele sobreviveu e regressou ao social para relatar, tendo ficado privado de seus sentidos, que ficaram enregelados durante um tempo. Durand (1989) afirma que a esperança de sobrevivência presentifica-se na morte e na sua expressão. Ele considera que o drama real da morte e do tempo é disfarçado através da esperança. A personagem, buscando refúgio na geladeira, tenta sobreviver e se salvar.

Aqui o narrador suspende a história. Este final é ambíguo, talvez em uma alusão aos ratos se reunindo para realizar o VII Seminário dos Roedores, deliberando e decidindo o destino do país em lugar dos homens dizimados... Após a iluminação do casarão, inicia-se uma nova era, governada pelo mundo das sombras, com os ratos assumindo o poder. Uma das partes antitéticas do regime diurno está relacionada às trevas, sobre as quais atua o cintilar triunfante da luz, representada na teoria durandiana pelo cetro e pelo gládio, simbolizado no conto pela gravata que o salva (permite a fresta pela qual respira). Como em outras narrativas, o regime diurno aparece como imagem aterradora, em que ratos assumem as deliberações de um seminário após dizimarem uma casa e seus habitantes. A experiência vivida pelo secretário ocorre na predominância da estrutura heróica do regime diurno.

Pode-se fazer um paralelo (e ao mesmo tempo um diferencial) entre o final deste conto e o de “As formigas”, quando as primas fogem e também olham para

trás. Elas vêm a casa com uma das janelas iluminadas e um dos olhos (outra janela) – que parece olhá-las - em penumbra. Em se tratando disso, Antonio Hohlfeldt (1978a), em seu artigo “Universo em ebulição”, por ocasião do lançamento de *Mistérios*, diz que, nos finais dos dois contos, ambas as personagens admiram temerosas o microcosmo iluminado representativo do que fugiram, iniciando uma nova vida ou, ao menos, parecendo esconder alguma coisa ainda ininteligível, embora perceptível. O autor traça ainda outros paralelos entre os contos, ressaltando que o rato é o símbolo do roedor destruidor e que em ambos os contos o medo latente está presente, e ainda que os animais realizam um temor humano: “deflagram a subversão da falsa ordem” (p. 7). O crítico salienta o fato de que *Mistérios* se abre e fecha sob o signo animal, pois “As formigas” inicia o livro e “Seminário dos ratos” o conclui.

Todo o conto é filtrado por indicativos do fantástico, tendo seus limites no alegórico. Predomina a inversão e os animais corporificam o duplo. O clima permanente é o medo apavorante de algo que se desconhece – e principalmente, que não se controla. E sob esta capa do fantástico, Lygia compôs um conto denunciador da situação não menos terrificante em que vivia o país, abordando uma temática sobre as complexas relações entre o bem e o mal-estar coletivo e pessoal. O atributo sobrenatural – a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1992, p. 31) – aparece neste conto, fazendo o leitor hesitar ao realizar a interpretação. A utilização da alegoria em Lygia parece não se esgotar: sua leitura em 2001, por exemplo, não o envelhece - a linguagem simbólica garante sua permanência em outros momentos. Durand (1988) mostra que o símbolo e a alegoria apresentam significados inversos: o símbolo tem um valor em si próprio, uma “representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (p.115), enquanto a “alegoria é a tradução concreta de uma idéia difícil de se atingir ou exprimir de forma simples” (p.13).

Barbosa (1979) defende a idéia que a marca manifesta desse conto é a “inversão, denotativa da narrativa fantástica” e que a antropofagia reaparece como característica do “homem moderno, do ‘homem **rato** do homem’, devorador ou roedor insaciável de seus semelhantes” (p.19). Ao final do ensaio, a autora aponta

outra inversão, contrapondo a imagem da geladeira que abriga o chefe (medo e temor do regime diurno) à imagem de “Jonas no ventre morno da baleia, positivo, benéfico” (p.23). Desse mesmo conto, Silva (1985) faz uma leitura em que também é enfatizado o antropomorfismo e a transformação dos ratos em “humanos” (p.63). Também ela acolhe a possibilidade de uma “interpretação alegórica dos eventos” (p.71), sugerindo que a força de coesão adquirida pelos ratos poderia representar o povo insatisfeito assumindo suas necessidades. Como se observa, “Seminário dos ratos” é um dos contos bastante privilegiado para estudos, na fortuna crítica da escritora.

Este relato evidencia de modo nítido as idéias de Piglia (1994), a respeito das duas histórias – uma visível e outra secreta – presentes no conto. A narração cifrada e oculta, uma crítica contundente ao momento do país, encontra-se velada sob a história em plano aparente e concreto: a invasão dos ratos destruidores do seminário.

Esta narrativa de Lygia é outro exemplo da literatura como duplo, ou seja, o próprio conto como um todo é uma duplicidade de uma situação real. Uma situação política de um país, as forças militares que nele operavam, praticamente toda sua doença social personificadas nas personagens que se desdobram, os ratos como imagem de um povo faminto de liberdade e justiça que refletem (se duplicam) no conto literário. Aliás, o epílogo do conto prova a existência do povo, sob forma de ratos rebelados, que mostra sua revolta e vingança, ao contrário da crença do secretário, de que ele não existiria. Neste conto, na luta entre os homens do poder e os ratos (os duplos - representantes do fantasmático), os vencedores são aparentemente estes últimos, que conseguem aniquilar com o VII Seminário. Porém, o final ambíguo (com a iluminação da mansão) e a sobrevivência do Chefe das Relações Públicas podem encaminhar a outras possibilidades de interpretação. Porém, a dúvida se instala: se os ratos haviam roído a instalação elétrica, de onde provinha a iluminação? Mais um enigma proposto pelo fantástico.

No tocante aos tipos de duplo categorizados por Pélicier (1995), nesse conto encontra-se o duplo criado por “transformação” (p.132), pois os ratos assumem o papel do duplo de uma forma abstrata no início da história (barulhos, insinuações...)

até se concretizarem como elementos destruidores e mortais ao final. Além do que, o autor inclui no sentido de transformação toda uma mitologia da morte.

Este conto, por se tratar de uma temática social, distingue-se dos demais e traz um diferencial a esse *corpus*. Uma praga sobrenatural de ratos: eis a fantasia de Lygia Fagundes Telles para dizer de sua indignação com a situação do país e com a censura instalada. Os ratos aqui aparecem como elementos que subvertem a ordem estabelecida. A ironia, o humor negro e o sentido crítico perpassam as linhas dessa história satírica, sem abandonar o sentido de uma invasão sobrenatural dos animais. A inversão de papéis realizada entre os animais e os homens apresenta-se como a principal característica do fantástico e do duplo nesse tenso universo representado no conto.

3.7 A chave na porta

tive o vago sentimento de que estava abrindo uma outra porta, qual? (CP, p. 95)

O conto “A chave na porta” faz parte do livro *Invenção e memória*, publicado em 2000 pela escritora. O título abre para um amplo universo simbólico, através de duas imagens de significado arquetípico - chave e porta - que incitam à imaginação, ou seja, à abertura, à curiosidade e às possibilidades. Narra-se a história de uma mulher que, carregada de pacotes de Natal, recebe carona de um ex-colega de Faculdade, esquecendo a bolsa com a chave do apartamento no carro. Vai então ao endereço antigo do amigo para recuperá-la, e lá fica sabendo que este morrera há muito tempo. Ao chegar em seu edifício, surpreende-se com o fato de um senhor ter entregue sua bolsa.

O conto é narrado em primeira pessoa, o que, na terminologia de Genette [198-], significa um narrador autodiegético. A focalização, nesse caso, é dada pela personagem principal, pois é através dela que o leitor é orientado para a percepção do universo do conto. Além do que, este conto modela-se perfeitamente às

concepções teóricas trazidas por Julio Cortázar (1993), de que uma das características do conto é condensar uma tensão entre tempo e espaço literários.

Em sua totalidade, a cena inicial – uma mulher em uma noite escura enquanto uma chuva fina cai, vê os carros descendo céleres a ladeira, entretanto nenhum táxi aparece para acolhê-la e nem mesmo a árvore que avista parece ter folhagem para abrigá-la – traz em relevo alguém desprotegido e desamparado, sozinho, exposto às intempéries.

A narrativa inicia com uma frase concisa, anunciando a condição atmosférica: *A chuva fina* (CP, p. 89), que se caracteriza como algo pertinaz, que serenamente vai adentrando e molhando tudo. De acordo com Edward F. Edinger (1990, p. 77), o chuvisco, bem como outros elementos relacionados com a água, é equivalente simbólico da *solutio*, que aparece em sonhos eventualmente. O autor sublinha que

todas essas imagens relacionam-se com o simbolismo do batismo, que significa uma purificadora e rejuvenescedora imersão numa energia e num ponto de vista que transcende o ego, uma verdadeira seqüência de morte e renascimento (p. 77).

Jacobi (1995b) acentua que na mitologia a chuva era considerada, muitas vezes, uma união amorosa do céu e da terra, um casamento sagrado dos deuses. Nos mistérios de Eleusis, invocava-se à terra que fosse fecunda após a chuva. Portanto, pode-se afirmar a representação da “chuva literalmente como uma ‘solução’”* (p. 281). No conto, como veremos mais adiante, a chuva permanece durante todo o percurso da carona, ou seja, durante o encontro da personagem com o colega, e cessa somente quando chegam ao edifício da protagonista.

Além da chuva, ainda na introdução do conto, o cenário é construído com imagens de “carros na furiosa descida pela ladeira, nenhum táxi? A noite tão escura” (CP, p. 89). Os carros aludem a uma idéia de movimento, a um lugar de passagem – uma ladeira íngreme – que evoca uma transição ao mundo descendente. Esta

* aspas no original

imagem reforça-se pela perspectiva temporal da noite escura, o que, de acordo com Erich Neumann (1999, p.47), configura um símbolo típico do inconsciente.

A personagem pergunta-se: “E aquela árvore solitária lá no fim da rua, podia me abrigar debaixo da folhagem mas onde a folhagem?” (CP, p. 89) A inserção da personagem no conto se dá na mesma medida em que a árvore solitária é introduzida e ambas têm lugar de destaque. Em um primeiro momento, ao símbolo eleito, é projetada uma função de abrigo e proteção.

O termo “solitária” utilizado para a árvore corresponde ao estado de solidude da protagonista, já que, como informa o conto, ela é mostrada como uma pessoa que mora sozinha e que, mesmo em festas como o Natal, quando culturalmente há o hábito de se estar próximo de parentes e amigos, não está com familiares, mas com amigos dos quais procura se desvencilhar.

Logo, porém, chamam-lhe atenção as luzes acesas subindo em espiral pelo tronco (decoração natalina nas árvores), “uma decoração meio sinistra” (CP, p. 89), pois lembra uma radiografia reveladora do esqueleto da árvore. Edinger (1990, p. 166) menciona o esqueleto como uma das imagens da *mortificatio*, a mais negativa das operações alquímicas, vinculadas ao negrume, à morte e ao apodrecimento. Portanto, a expectativa positiva inicialmente atribuída à árvore é frustrada. A função antes protetora e acolhedora é substituída por uma função ameaçadora.

A árvore - inicialmente percebida à distância, depois associada a um esqueleto - é por fim antropomorfizada, percebida pela protagonista com tal aproximação e intensidade, que ela chega a imaginar que os fios molhados possam provocar choques. Nesta passagem, parece também haver uma identificação projetiva da personagem com a árvore, revelando um estado de sofrimento e dor: “ah! tivesse ela braços e mãos e seria bem capaz de arrancar e atirar longe aqueles fios que deviam dar choques assim molhados” (CP, p. 89). Para a personagem, a árvore que não pode abrigá-la é avaliada negativamente. Ainda para Edinger (1990), como a árvore possui a estrutura ambivalente do Grande Feminino, também pode ser o domicílio da morte. Árvore, para Durand (1989) é arquétipo substantivo na estrutura sintética da polaridade noturna, cujo esquema verbal é ligar, amadurecer, progredir. Para o autor, árvore é um símbolo polivalente, que pertence ao ciclo

* aspas no original

sazonal (rítmico) e ao da ascensão vertical. No regime noturno do imaginário de Durand, expressa-se uma aspiração de regresso ao seio materno, ao útero protetor, revelada através de símbolos envolventes, de intimidade.

É no momento em que os símbolos e as imagens trazidos pela protagonista apontam para um estado de abandono e impotência que surge uma voz familiar lhe chamando e oferecendo: “Quer condução, menina?” (CP, p. 89). O carro está encostado no meio fio, ela espia o motorista e reconhece Sininho, um simpático ex-colega de Faculdade. Os dentes separados e brancos do antigo amigo mostram-se em um sorriso. A figura masculina que surge para ampará-la pode ser identificada como uma representação do *animus* da personagem. Seu apelido* vem de seu hábito em estar “sempre anunciando novidades” (CP, p. 89). Fica insinuado o *animus* de Sininho como um mensageiro de algo novo e bom que estava por vir. Os sons emitidos pelo sino têm justamente o significado da anunciação, do chamamento. Para Emma Jung (1995, p. 41), o *animus* aparece para a mulher freqüentemente como piloto, motorista, irmão há muito procurado ou esperado, ou um professor que a instrui (p. 50). Essa personagem pode ser representada como um duplo da protagonista.

Ela acomoda-se no banco com seus pacotes e pergunta como ele conseguiu reconhecê-la “nesta treva” (CP, p. 90). As trevas aqui referidas definem o ambiente externo em que se encontrava a protagonista, podendo apontar para a impossibilidade deste encontro no âmbito da realidade. À sua pergunta, ele responde que a reconheceu nas trevas devido aos faróis poderosos. Em seguida lembrou que se passaram quarenta anos da formatura. Para ela, o aparecimento do ex-colega (que parecia não ter envelhecido) era “um milagre” (CP, p. 90). O milagre mencionado aparece também como um item antecipador que alude ao mundo da imaginação: um encontro imaginário – com uma alma do outro mundo - em que as trevas anunciadas se referem a um símbolo típico do inconsciente (Neumann, 1999, p. 47).

Ela senta-se mais confortável, relaxando e saboreando novamente o fato de tê-la chamado “menina, no mesmo tom daqueles tempos” (CP, p. 90). Acende um cigarro, já que ele estava fumando seu cachimbo. Reconhece o carro antigo de marca Jaguar (nome de felino, espécie de onça – muito ágil), com painel de madeira

clara e relógio verde embutido. Jaguar é um carro importado, um esportivo velocíssimo, acessível somente a classes abastadas. Na época, o carro parecia ser o símbolo do *status* do colega, pois gostava de exibi-lo.

As personagens lembram que liam *Humilhados e ofendidos* de Dostoievski. Trata-se do romance-folhetim do escritor russo Fiodor Dostoievski, publicado na revista mensal “Tempo”, entre janeiro e julho de 1861, que pertencia ao seu irmão. É uma história dramática que aborda em profundidade os sentimentos humanos, ódios e brigas entre famílias, ciúmes, amores, dotes e casamentos arranjados, doenças graves, – Natacha, Aliocha, Vania, Nelly... - que sofrem a exacerbação de seus sentimentos e paixões em um cenário de antagonismos políticos, castas e posições sociais irreconciliáveis, nobreza e burguesia, pobreza e riqueza. No conto, claramente há uma alusão a diferenças sociais, pois ela lembra que o amigo era rico e os outros colegas de turma, pobres. O carro era o símbolo dessa diferença.

Eles riram descontraidamente com a lembrança do livro e a alusão às leituras da época. Ambos contaram que voltavam de reuniões sociais. A narradora-protagonista relata que saiu furtivamente de uma reunião de amigos e, para não perturbar, inventou que tinha condução “quando começou a chuva” (CP, p. 90). Confessa logo em seguida: “acho essas festas deprimentes” (CP, p. 90). O sair furtivo da festa aliado à qualificação de deprimente remete novamente a um feminino solitário. Neste momento, ele se volta para olhá-la melhor, passando a mão em sua cabeça. Esta cena inspira um *animus* sensível, capaz de acalantar, dar carinho e conforto. Em seguida, a protagonista faz alusão à forma de Sininho dirigir: “com cuidado e sem a menor pressa” (CP, p. 90). Esta passagem do conto remete a uma consideração teórica de Emma Jung (1995), ao analisar um sonho, em que refere que “guiar e acompanhar mudanças e transformações da alma, como um verdadeiro psicopompo, é uma função importante do *animus* superior, isto é, suprapessoal” (p. 45).

Procura vê-lo pelo espelho, mas não diz se o viu, porque imediatamente se refere a sentimentos de sua própria interioridade que fluem simultaneamente, numa impressão de resgatar a juventude por alguns momentos: “tentei vê-lo através do pequeno espelho entortado, mas não era incrível? Eu me sentir assim com a mesma idade daquela estudante da Academia. Outra vez inteira? Inteira” (CP, p. 90-91). O

espelho através do qual tenta ver o colega lhe sugere e devolve a própria imagem, porém mais jovem. Rosset (1988) - em sua proposta de que o duplo ganha maior amplitude de significado se for considerado presente no espaço de toda e qualquer ilusão - esclarece que o outro é, a um só tempo, o mesmo e um outro. Aqui, ela se vê outra no espelho, mas uma outra que é ela mesma. A imagem de inteireza de si mesma remete à experiência do *self*. O duplo lhe devolve a si mesma.

A metáfora é utilizada pela escritora para evidenciar a mulher jovem dentro da mulher madura (já envelhecendo); a fusão de duas facetas da mesma personagem em um mesmo tempo.

Na ótica de Hillman (2001), os espelhos* não contam toda a verdade porque mentem sempre, no sentido de que deixam algo de fora. O autor explica que os espelhos mostram mais a face exterior do envelhecimento que a profundidade, e que às vezes ganhamos esta consciência súbita do envelhecimento através de um relance ou de um reflexo. No conto, o espelho lhe devolve a súbita imagem de si, porém rejuvenescida. Reconheceu-se, todavia, num tempo passado. O amigo, lembrando que se haviam passado quarenta anos, certamente trouxera a consciência da passagem do tempo, e com ele o envelhecimento.

A narradora transmite para o colega sua sensação:

Sininho, você vai achar isso estranho mas tive há pouco a impressão de ter recuperado a juventude. Sem ansiedade, ô! que difícil e que fácil ficar jovem outra vez (CP, p. 91).

Aqui parece haver menção a uma espécie de retomada de sua vida: juventude, identidade. A dualidade do seu ser é noção do seu inconsciente, ela se sente duas – jovem dentro de sua madurez (seu estado atual).

A reação dele foi rir e dizer que ainda bem que não havia testemunhas daquela conversa. Tudo lhe parece igual ao passado na escuridão da noite, e novamente tem-se a alusão ao inconsciente atemporal. A voz dele lhe pareceu enfraquecida.

Após esta cena, o amigo lhe relata suas aventuras, fazendo um resumo do que acontecera consigo: havia viajado para a Inglaterra após a formatura, casara
* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

com uma colega da Universidade, nascera um filho, e ela o deixara para se casar com outro. Em seguida tivera uma relação tumultuada com uma mulher casada, um “atroz amor de perdição” (CP, p. 91). Viveram juntos, mas ela acabou voltando para o marido, que mais tarde descobriu ser o próprio pai da moça. Até este momento configura-se a imagem de um masculino traído e abandonado, incapaz de estabelecer uma relação duradoura com as mulheres. Desesperado, ele começara a beber. Mais adiante, tornara-se professor de camponeses em uma escola de religiosos, numa modesta e deslumbrante cidadezinha longe de Londres. Visitava o filho periodicamente. Morando no próprio mosteiro dos religiosos, ficara amigo de um abade Dom Matheus, com quem conversava muito, passeando pelos campos ao redor.

Sininho reitera o quão confuso encontrava-se naquela época depois da separação e após aquele amor atormentado, e que, em meio à natureza e aos animais, aprendera um jogo novo para ele, “que não conhecia, o da paciência” (CP, p. 92). Contava que fora encontrando respostas – mas a narradora não o ouvia bem, devido ao barulho do trânsito: “foi o equilíbrio interior que descobriu ou teria falado em Deus?” (CP, p. 92). Em seu livro *Unindo o céu e a terra*, SukieColegrave (1997) considera que é possível aos seres humanos purificar (corrigir) seu estado de desequilíbrio

limpando o espelho da mente, de forma que, por fim, possam refletir o Dao em sua perfeição e, assim, não só realizar o verdadeiro eu, que é indefinível porque ilimitável, mas também transformar o corpo e a psique e, desta maneira libertar-se da separação natural entre yin e yang, que os leva à morte, e encontrar a vida eterna (p. 191).

Sininho, que no início do conto fora conceituado como anarquista e ateu, ou ao menos era essa a imagem que a narradora tinha dele, parece ter encontrado um outro caminho, mais espiritualizado, durante sua permanência no exterior. Parece que após sua experiência fracassada com as duas mulheres, Sininho buscou na orientação do padre Matheus uma evolução espiritual e uma ligação com Deus.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

Vivenciou uma jornada de transformação. Cavalcanti (2000) explica que quando o ser humano supera os apegos das necessidades básicas da condição humana, está abrindo caminho para o pleno potencial da realização do *self* e para a transcendência, sua condição divina e sagrada.

Mais tarde voltara ao Brasil com o filho, que até estava esquecendo o idioma, indo morar no mesmo endereço que a protagonista conhecia: “Naquela antiga casa da rua São Salvador, você esteve lá numa festa, lembra?” (CP, p. 92). Ela recorda: uma casa de tijolinhos vermelhos, com lareira. Havia pego uma magnólia no jardim e colocado no cabelo, em um gesto de vaidade, fazendo sucesso. Ele acrescentou que as pessoas do signo de Virgem eram conservadoras nos hábitos e acabavam voltando aos mesmos lugares.

Neste ponto do conto, a chuva para. Quando despedem-se rapidamente, ela quer contar como o encontro a deixara “desanuviada”, mas pressente que “ele devia estar sabendo [. . .] não precisava mais falar” (CP, p. 93). Para ela são evidentes os sinais, tal a mudança interior ocorrida. Essa sensação corresponde à paz, tal como a entende Franz (1993a, p. 195): “Logo que uma projeção é realmente retirada, se estabelece uma espécie de paz – a pessoa torna-se tranqüila e é capaz de observar as coisas de um ângulo objetivo”. Segundo a autora, essa fase corresponde à fase albedo do processo alquímico, cuja brancura sugere purificação. O tema do branco repete-se na alusão à cor dos dentes do amigo. O texto sugere, através das falas da personagem, um quase encantamento de sua parte com aquele encontro, aquela carona naquele momento da noite de Natal. Nesta fase do processo de transformação, a pessoa solta-se do emaranhado das emoções e torna-se mais serena e desprendida, sentindo-se leve.

Beija “sua face em meio da fumaça azul. Ou azul seria a névoa?” (CP, p. 93). Esta menção da protagonista a uma fumaça ou névoa azul, no momento em que se despede da figura masculina, pode representar sua renovação. Mas também pode representar a condição de morto do amigo – alguém que está morto, com a fisionomia nublada. Quanto à imagem do azul, é relacionada com as nuvens e a chuva, e assim, com fertilidade, crescimento e renovação. O azul é, ao mesmo tempo, a altura – o céu em cima – e a profundidade – a água embaixo (Jacobi, 1995a, p. 143-144). É possível entender os vapores azuis como se fossem um

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

elemento de ligação entre duas esferas da psique inconsciente, que faz parte tanto da esfera aguada, inferior, quanto da superior ou azul, integrando-as dentro de si (p. 144). Da mesma forma, estar desanuviada pode significar sair de um estado inconsciente e passar a ver a si própria com inteireza, pois conforme define Franz (1993a, p. 183), a nuvem é um estado de confusão. Aqui pode-se realizar um intertexto com o conto “O noivo”, no qual a névoa azul também aparece de forma significativa em uma cena do espelho.

Ao subir a escada, a personagem se dá conta de que esquecera a bolsa no chão do carro, mas, quando volta, o carro já vai adiante. Cabe salientar que o carro é o veículo (e o espaço) em que ocorre o episódio fantástico e o encontro com o duplo. Sente-se impotente perante o fato: “eu não podia entrar” (CP, p. 93), já que a chave está dentro da bolsa. Sem chave, encontra-se também sem casa, outra vez desamparada. Percebe-se observada pelo porteiro, por dentro de sua concha de vidro. Contudo, ele não pode ajudar.

A chave é o sinal característico de Hécate, o emblema da deusa, simbolizando o poder fálico da abertura inerente ao feminino, salienta Neumann (1999, p. 151). Ela possui um duplo papel de abertura e fechamento (Chevalier e Gheerbrant, 1994). Aí se evoca um forte simbolismo, complementado pelo da porta, que também divide o espaço em dentro e fora. A chave, para os autores, é “símbolo do mistério a penetrar, do enigma a resolver, da ação dificultosa a empreender, em suma, das etapas que conduzem à iluminação e à descoberta” (p. 233). Portanto, os símbolos porta e chave para os mesmos autores têm significados de acesso à revelação, passagem ao sagrado, abertura de vias iniciáticas.

Encontra-se em Jung (1995d) o relato sobre o deus do tempo que ilustra o simbolismo da chave neste conto lygiano. O autor diz que existe um estranho deus do tempo, chamado Aion ou Crono, representado por uma figura humana com cabeça de leão envolto por uma serpente, que tem “uma chave em cada mão, sobre o peito a *belemnite*, no dorso estão as quatro asas dos ventos, e ainda pode trazer o zodíaco no corpo. Acrescentam-se um galo e ferramentas” (p. 273). Nessa narrativa, a chave constela a temática da passagem para um outro plano e ainda a do passar do tempo. O tempo cronológico que se escoara na vida de ambos fora recuperado em momentos de encontro afetivo, já assinalado o quanto a personagem sentira-se

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

rejuvenescida com o colega. O galo também indica o tempo e as ferramentas, “a criatividade do tempo” (p.273). A chave esquecida e recuperada é o símbolo que permite à personagem desvendar a real situação do ex-amigo.

Rapidamente, a protagonista toma um táxi e vai até a rua São Salvador, o antigo endereço do colega. Encontra a mesma casa que havia visitado quando jovem e reencontra o mesmo pé de magnólia, “sem as flores mas firme no meio do gramado” (CP, p. 93). Ela pede desculpas pelo tardio da hora para a senhora uniformizada que lhe atende e explica do que se trata, recebendo de volta um olhar de censura, pois não existia na garagem nenhum carro prateado, e o patrão não havia nem saído, estava em casa com a mulher e os filhos gêmeos, fato sugestivo de que talvez a casa não fosse aquela.

O vento lhe descabela. Tem-se aqui a introdução do elemento vento no momento da revelação do fantástico: “Tentei aplacar com as mãos os cabelos que o vento desgrenhou” (CP, p. 94). O vento traz uma simbologia da instabilidade e da inconstância, mas é também sinônimo de sopro, influxo espiritual. Ela tenta confirmar o nome e então fica sabendo que se trata do doutor Glicério Jr. O nome, que aparece no conto pela primeira vez neste momento (antes somente o apelido Sininho), em grego tem o significado de doce. Parece coincidir com atributos que a personagem mostra ao se relacionar com a narradora. A empregada se persigna quando a narradora descreve o amigo – no caso, o pai do rapaz -, dizendo: “É o pai do meu patrão mas ele já morreu, fui até no enterro... Ele já morreu!” (CP, p. 94). A narradora concorda que talvez tenha errado a casa, e sai desfiando desculpas: “fiquei ouvindo minha voz meio desafinada” (CP, p. 94). Fecha o casaco num gesto de auto-abrigo, assume uma aparente atitude de resignação com a perda da bolsa e da chave, porém a postura em se afastar de costas – recuando –, em ouvir a própria voz faltando numa espécie de dissociação e em ficar repetindo desculpas, evidencia, embora sem grande expressão das emoções, seu susto, sua vulnerabilidade e seu jeito de reagir ao estranhamento. A voz costuma faltar ao ser humano em situações culminantes, seja de pavor, de grande alegria ou de êxtase. Esta cena lembra, de certa forma, a paciência, o equilíbrio sublinhado por Sininho. O objetivo da personagem não foi satisfeito: não consegue reaver a bolsa porque simplesmente não há um Jaguar prateado e seu amigo Sininho também já não existe há muito.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

Nesse momento, embora a personagem apresente uma atitude aparentemente calma (e o leitor geralmente está identificado com a personagem), há o que Todorov (1992) conceitua de “terror do não-sentido”, ou seja, é quebrado um sistema de crenças que ameaça quem lê. Ou, conforme Vax [195-], existe a irrupção de um elemento sobrenatural no mundo dominado pela razão, o que no conto toma a forma de alguém morto poder dirigir, visitar, conversar.

Aqui também a situação narrada remete à idéia de Uspensky (1981), relativa ao desenvolvimento da narração do ponto de vista que ele chama de psicológico, no tocante à personagem principal. O autor subdivide o ponto de vista psicológico em interno e externo, sendo o primeiro característico neste conto. Apresenta-se uma descrição subjetiva em que se revelam os pensamentos e sentimentos da personagem, por ela mesma. Ele observa que o escritor, juntamente com o leitor, parecem unir-se à personagem principal e “identificar-se com sua imagem” (p.137).

Ela toma o táxi de volta, a música no rádio era sacra. Na visão de Emma Jung (1995, p. 48 – 49), a música permite o acesso a profundezas em que espírito e natureza são algo único. Através dela, pode a mulher alcançar uma experiência religiosa genuína, de valor inestimável, na qual vive o espírito de modo absoluto. Esta afirmação da autora corrobora, relacionando-se com outros elementos de cunho religioso, o fato de que o relato é de uma experiência transcendental. A música sacra é aquela que se toca e ouve em velórios, funerais e outras ocasiões solenes. Este seria o terceiro carro – e segundo táxi - que aparece no texto, havendo indícios, nesta hipótese, de se constituir em um veículo psicopompo. Reforça-se aqui o *animus* que guia, e se no primeiro momento fora conduzida pelo amigo, agora são dois desconhecidos que dirigem – todos figuras masculinas. São três viagens de carro, nas quais é conduzida, cada uma a leva a um determinado ponto do episódio. Mas é ela quem mostra o lugar onde deseja ir, tem a iniciativa de ir atrás da bolsa. O conto é pontuado por elementos e alusões à temática religiosa, bem evidenciados: nome do abade (D. Matheus- evangelista), mosteiro - lugar de retiro espiritual, escola fundada por religiosos, signo de Virgem, música sacra, rua São Salvador. Estes elementos de cunho religioso remetem às palavras de Cavalcanti (2000), quando ressaltam que o processo de individuação exige a renúncia aos objetivos do

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

ego, pois a verdadeira natureza é divina, levando a pessoa “do pessoal ao transpessoal, do profano ao sagrado” (p.160).

As fronteiras espaço-temporais se encontram diluídas: o aqui-agora e o limiar do além-depois se confundem, passado e presente se mesclam. O estado de morte torna-se vida novamente; a narrativa fantástica permite a união destes paradoxos, estabelecendo estas continuidades: “está morto mas não morreu; ou morreu, mas está aqui lhe dando carona”. O tempo despendido dentro do carro desde o ponto da carona até sua casa parece ser um estado intermediário, uma passagem entre um estado de tristeza e de baixa energia para um rejuvenescimento com mais energia, numa dissolução de ansiedades. O fato se mostra essencial, vital mesmo, para a protagonista. A *solutio* provoca duplo efeito, na acepção de Edinger (1990, p. 71): desaparece uma forma e surge uma nova, regenerada.

A aparição do duplo neste conto não ocorre de modo tenebroso nem é anunciador da morte, pelo contrário, parece que vem para ampará-la e valorizá-la, contribuindo no processo de crescimento da protagonista, mesmo sendo representado por alguém que vem do reino dos mortos. Alguém que, embora materialmente já morto, conserva disponível sua imagem corpórea.

No conto “O noivo”, apresentaram-se as etapas de desenvolvimento da *anima*, para demonstrar que a personagem aparentemente não havia evoluído em seus vínculos com a figura feminina. Aqui cabe salientar as diferentes formas que toma o *animus* (Franz, 1995b, p. 194), de acordo com os níveis do desenvolvimento do *logos*: o primeiro estágio é o da força bruta, em nível instintivo e corporal, simbolizado pela figura de um atleta ou personificado por Tarzan, por exemplo. O segundo estágio é o da ação, em que a ação se conjuga à força (homem romântico, homem de ação), caracterizado pela figura do *cowboy*, herói de guerra, caçador. No terceiro, temos o *animus* ao nível da palavra, do verbo, da busca intelectual, podendo se caracterizar pela figura do professor, orador político ou clérigo. O quarto é o do significado, da encarnação do pensamento, que pode mediar uma “experiência religiosa através da qual a vida adquire novo sentido” (Franz, 1995b, p. 194). Trata-se do *logos* mais sábio, religioso, espiritual, representado por Gandhi, por exemplo.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

O *animus* que aparece à personagem, na figura de Sininho, encontrara e aprendera o jogo da paciência no mosteiro. O *animus* em seu quarto nível – o estágio mais avançado – dá à mulher firmeza espiritual e um invisível amparo interior. Aqui a mulher se torna um feminino sábio, unindo o *eros* com o *logos*. Parece ser justamente isto o que ocorre com a personagem feminina do conto: a experiência com o ex-colega traz uma sensação de “estar finalmente em casa”, após ter recuperado a chave. A personagem está tranqüila dentro de si mesma. Uma experiência de seu *self* superior.

Chegando a seu edifício, o porteiro lhe avisa que um senhor devolvera a bolsa. Aqui também, aparentemente, não há muita surpresa: “Quando consegui falar foi para dizer, Ah! que bom” (CP, p. 94). Porém, se pensarmos nesta vocalização da personagem, por que não consegue falar a não ser de susto?, somente conseguindo aquiescer com um sinal de cabeça. Aqui se consolida a surpresa perante a revelação da empregada relativa à experiência impactante que acabara de vivenciar. Quando coloca sua mão dentro da bolsa, um espinho no pequeno botão vermelho de rosa, enroscado no chaveiro, lhe pica o dedo. O botão de rosa vermelho aqui está no lugar da chave: “enredado na correntinha do chaveiro” (CP, p. 94). Como o símbolo maior do conto parece ser a chave, seria o botão de rosa a chave do significado? Tem-se aqui dois sentidos diferentes para a palavra chave. A imagem de picar o dedo em um espinho já aparecera no conto “O encontro”.

Entrando no apartamento, sentiu a impressão de estar abrindo outra porta, sem saber em que direção desembocaria, e se pergunta “qual? Uma porta que eu não sabia onde ia dar” (CP, p. 95). Tanto a porta quanto elementos assemelhados (portão, gargantas, fendas, aberturas) são símbolos da terra (aqui entendida como útero). Tais símbolos são lugares numinosos, ou seja, representam o caminho até a escuridão mítica do mundo inferior (Neumann, 1999, p. 151). A sensação da narradora de estar abrindo uma porta nova, embora continuasse sendo a de seu apartamento de sempre, alude a este estado interior renovado. Esta idéia é fortalecida pelo fato de não ter importância não saber em que direção poderia desembocar. Ou seja, a segurança interna adquirida a faria enfrentar qualquer rumo ou surpresa. Ela imerge no profundo de sua realidade psíquica, que lhe fornece uma

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

misteriosa e forte energia, provavelmente uma experiência que propiciou sintonia com o *self*.

Franz (1995b) relata que o encontro inicial com o *self* pode conter a forma de uma sombra sobre o futuro, até mesmo uma armadilha, que é uma espécie de crise inicial. É necessária uma harmonização do consciente com o núcleo psíquico – centro interior - para o verdadeiro processo de individuação acontecer. Somente depois deste início sofrido é que se estabelece uma busca mais coerente. Ela deixa a chave na fechadura, depois de observar seu perfil na palma da mão. Põe o botão da flor em um copo d'água, e, tocando suavemente na corola, pede: “Agora desabrocha!” (CP, p. 95). Este gesto parece ser imperativo, como se fosse o fato de o botão tornar-se flor madura fosse uma mágica, e não um fenômeno natural. A flor é a prova material de seu encontro com o amigo morto, isto é, com seu duplo. Mircea Eliade (citado por Chevalier e Gheerbrant, 1994, p. 789) mostra que a vida se prolonga sob outra forma – planta, flor – como símbolo de um renascimento mítico. Além de símbolo e presente do amor, a rosa vermelha é um simbolismo de regeneração. A lenda diz que quando Adonis foi ferido, Afrodite correu para socorrê-lo, picou-se no espinho e seu sangue coloriu as rosas que lhe eram consagradas. A rosa, símbolo da vida e da regeneração, apresenta-se como contrária ao “murchar” da velhice, encarada como degenerescência e não como parte integrante de um ciclo vital humano. Ao ordenar que desabroche, a personagem faz notadamente um gesto contrário ao murchar da velhice. A situação de proximidade com um ex-colega de Faculdade como que a remoça, propiciando-lhe a sensação de voltar no tempo. Ao mesmo tempo, tal situação permitiu-lhe uma medida de sua senilidade, já que os dois estão às portas da velhice.

O botão de rosa parece ser a chave do texto, o símbolo da experiência com o *self*. A transformação do botão em flor desabrochada conclui a operação da *coincidentia oppositorum*, que só a síntese pode realizar. A personagem estava calma, tranqüila, mesmo sem saber o que iria acontecer: “mas isso agora não tinha importância. Nenhuma importância” (CP, p. 95). A aparição de Sininho parece ser o reinício da integração em sua vida cotidiana, em que o próximo evento será o desabrochar do botão de rosa.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

No conto, são dois tipos de flor que aparecem: a magnólia (primeiramente florida e depois sem flor, porém ainda viva) e a rosa. Para Durand (1989), a flor faz parte do regime noturno – estruturas místicas, citada na classificação isotópica das imagens (p.305). Também a árvore é símbolo da estrutura sintética do regime noturno. Liga-se ao devir cíclico na análise durandiana.

A personagem principal espia pela janela outra árvore, semelhante àquela primeira, também enfeitada com luzes natalinas em espiral abraçando o tronco. Sua percepção, entretanto, modificara-se: agora parecia o sorriso do amigo e não mais uma radiografia sinistra do esqueleto da árvore. Esta parece ser a prova de sua mudança, de seu encontro com uma percepção diferenciada do mundo.

De todos os desfechos dos contos analisados neste trabalho, o epílogo deste aponta para uma mensagem mais positiva, que sugere a integração dos opostos, um processo de desenvolvimento pessoal que chega ao *opus*. E o encontro com o duplo não é tão tenebroso. A personagem toca de leve na corola, em um gesto mágico pedindo que desabroche, e modifica sua visão das luzinhas sobre as árvores, agora “não era mais a visão sinistra da radiografia revelando na névoa o esqueleto da árvore, ao contrário, o espiralado fio das pequeninas luzes [a] fez pensar no sorriso dele, luminoso de tão branco” (CP, p. 95). Ela se sente mais leve, mais jovial, mais tranqüila. Bravo (1997) diz que a forma espiral é a imagem mais adequada para traduzir o duplo, pois é “símbolo da morte-renascimento” (p. 287). No conto, as luzinhas abraçavam o tronco em forma de espiral.

Aqui pode-se evocar o conceito de duplo afetivo de Guiomar (1967), que o mostra como um momento de simpatia, e que tais duplos se reconhecem como prolongamento ou paralelo. Essa conceituação de Guiomar, que dá conta dos aspectos primeiros do duplo afetivo, fundamenta-se na situação encontrada no conto: a protagonista se reconhece de passagem num outro, sem antagonismos, nem interpretação alucinatória. O mesmo autor afirma que o confronto no limiar da morte, aceito ou recusado, de qualquer modo não se pode mais evitar. É justamente o que ocorre com a personagem e seu amigo. Quanto aos tipos de duplo de Pélicier (1995), nesse conto também se tem o de transformação, advinda da morte, como os fantasmas, justamente o caso deste conto. O amigo trouxe algo benéfico para ela, um duplo que traz tranqüilidade a seu mundo interior. A volta ao passado não foi

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

devoradora, ao contrário, resgatou sua integração interna. A aparição do duplo ocorre como um confronto da personagem com o passado, e sua condição finita de ser humano, propiciando sua transformação interna, a partir do encontro com o espectro.

No conto “A chave na porta”, ao contrário dos anteriores, predomina o regime noturno da imaginação. As faces do tempo neste regime são imbuídas de um valor afetivo. O movimento de refletir-se, encadear-se, faz parte do mesmo. As estruturas místicas são sustentadas pelos princípios da analogia e da similitude (Durand, 1989). Neste conto, tornam-se claros os gestos de aproximar, prender, ligar – que também constituem o noturno místico – entre as personagens. Sua inter-relação se dá através e com a palavra que, para Durand (1989, p. 110), é “homóloga da potência, é isomórfica da luz e da soberania do alto”. Como as diferenças são atenuadas, a flor transforma-se num elo característico desse regime, que está sob a égide da conversão e do eufemismo. Estabelece-se uma relação de continente e contido, pois a personagem mostra-se totalmente disponível a escutar o ex-colega e ainda há uma repetição do passado a partir da troca de reminiscências. Durand (1989) sublinha que, no regime noturno do imaginário,

a valorização é fundamental e inverte o conteúdo afetivo das imagens: é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça (p. 138).

No caso do conto em questão, remete-se ao copo com a flor. Parece que um dos propósitos da aparição do amigo foi provocar/precipitar um processo de autoconhecimento da narradora protagonista. Os sentimentos intactos se presentificaram na consciência como se não houvesse distanciamento temporal entre o passado vivido e o presente recriado pela narrativa. A rememoração do passado propiciado pelo encontro com o duplo traz uma vivência rejuvenescedora. O desabrochar da rosa certamente confirmaria isso.

Afinal, a chave era outra, assim como a porta: metáforas literárias para a abertura de um processo interior.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

4 A NOITE LUMINOSA E MAIS ELA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*como ia morrer, foi-lhe dado o aviso// na carne,
como sempre ocorre aos seres vivos://um aviso, um
sinal, que não lhe veio de fora,// mas do fundo do
corpo,//onde a morte mora [. . .] chega o aviso da morte,
indecifrado,*

*[. . .] diz-se que dessa morte, a notícia
também// nos chega, aleatória antecipação (p. 67-68).*

“Nova concepção da morte”
Ferreira Gullar (1999)

Atravessa-se um momento de turbulência material, social e psíquica em um mundo tecnológico avesso às coisas da imaginação e do espírito. Petrificada pela perda de valores, pela reificação do capitalismo, pelo sistema da globalização e pela agudização da violência, a humanidade vê-se mais do que nunca voltada à problemática da identidade e da transcendência. Cada homem e mulher contemporâneo está diante de uma fragmentação externa, que se irradia por seu interior, apartando-os de si mesmos e dos outros. As relações distorcidas da alteridade podem ser reavaliadas através da influência que a literatura pode vir a exercer sobre as pessoas. Esta busca o outro, reabrindo e readquirindo a potência da unicidade, conferindo assim maior inteireza na relação com o outro. Ao longo do trabalho, firmamos a potência da imaginação na sua relação entre a interioridade e o meio social, conforme preconiza Durand.

O título escolhido para apresentá-lo – *A noite luminosa e mais ela: considerações finais* – busca parodiar o título de seu livro *A noite escura e mais eu*, numa homenagem à escritora eleita para o trabalho. Pretende-se sublinhar a dimensão considerada primordial: o luminoso, cunhando uma expressão – *noite luminosa* - que sintetiza os dois regimes de Durand, pois contém o paradoxo das trevas e da luz, da noite clara, trazendo a imagem da união de opostos, da completude, da totalidade. Apesar dos conteúdos abordados às vezes serem sombrios e terríficos, e da representação do duplo constituir-se primordialmente na

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

morte, a mestria literária com a qual trabalha a escritora é clara e lúcida. Através da fantasia, ao longo do século XX, superam-se dicotomias como por exemplo, razão e emoção: alternâncias são ultrapassadas, inaugura-se a era da fusão dos contrários. A dicção da escritora exprime isso muito bem.

Na introdução desta tese, dizia-se, pela voz de Antonio Machado, que o ser humano escolhe suas rotas e vai construindo a estrada com seu próprio caminhar. Esta estrada de construção da tese foi por demais labiríntica, haja vista o fio condutor se perder por dentro das palavras de Lygia, e ainda imbricando-se através da perspectiva da crítica do imaginário, do fantástico e do duplo. Hoje, os fios soltos se entretecem e enfim o caminho se delinea: a *gestalt* se fecha, a tese é completada, embora paradoxalmente inacabada, aberta. Semelhante ao próprio ser humano, e a esse respeito, Manoel de Barros já dizia que a maior riqueza do homem seria sua incompletude. Além disso, esta categoria do estranhamento e as leituras necessárias sobre a temática do duplo e da morte por vezes trouxeram inquietudes à própria pesquisadora.

Com este estudo, analisou-se a representação do duplo em um recorte dentre os contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, sob a lente da crítica do imaginário. Acredita-se que os contos aqui incluídos condensam a essência da obra fantástica de Lygia Fagundes Telles: a contínua tensão no desenrolar da história, o desmascaramento do real através do fantástico. Pretendeu-se também enriquecer a posição da escritora nos cânones da Literatura Brasileira. Os alicerces do trajeto textual consistiram em pesquisa bibliográfica sobre os temas abordados nos contos, com configurações e bases teóricas em alguns autores: Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Michel Guiomar, Yves Pélicier, Edgar Morin, Clement Rosset, Mircea Eliade, Marie Louise von Franz, que se constituíram no conteúdo do primeiro capítulo da pesquisa.

Reavaliando a posição de Lygia Fagundes Telles na Literatura Brasileira, realizou-se um levantamento da obra e da fortuna crítica da escritora no segundo capítulo da tese. Para que se apreciem os textos lygianos, é preciso tendência e inclinação condizentes do leitor aos temas analisados. Ela mesma credita à leitura dos românticos sua inclinação para histórias de magia, de fantástico e de terror que perpassam seus trabalhos. Rer ler e rever toda a obra de Lygia, além de tornar-se

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

exercício prazeroso de fruição estética, foi um resgate da recepção da mesma no cenário do país. Apesar de Lygia ser citada como integrando dois grupos em que participam ora Nélida Piñon, Clarice Lispector, Autran Dourado, Caio Fernando Abreu, ora José J. Veiga, Murilo Rubião, entre outros, seja pela aproximação com o fantástico, seja pela vertente intimista-existencial, ou muitas vezes juntas, seus contos foram selecionados pelo que apresentam de peculiar, singular, estritamente original e autoral.

Os estudos críticos sobre sua obra são expressivos, e os trabalhos acadêmicos mostram crescente qualidade, sendo que alguns já garantiram sua publicação no mercado. Esta análise da recepção crítica da escritora nos meios literários demonstra que há considerável fortuna crítica, constantemente em evolução. São muitas as teses e dissertações sobre a autora nas bibliotecas universitárias do país, não sendo possível abranger a todas – a produção é profícua e extremamente dinâmica.

Na parte final do segundo capítulo, denominada “Lygia: confluências de um projeto estético”, assinalava-se a existência de um espaço consolidado na Literatura Brasileira de uma escritora que atravessa o século com audácia e coragem, apropriando-se de termos de Colette Winn (1990) quando fala de mulheres escritoras, referindo-se ao ato de escrever feminino como privilégio e transgressão.

No terceiro capítulo, emergiu o trabalho analítico do confronto entre a expressividade do texto lygiano e a interpretação do mesmo, que realizamos à luz da pesquisa bibliográfica empreendida. É difícil uma síntese quanto ao significado do tema do duplo nos contos de Lygia Fagundes Telles analisados neste trabalho. Em uma tese que se apresenta como uma problematização, levantou-se a questão de como o tema do duplo emergia nos contos da escritora, como aparecia nesta literatura contemporânea, diferenciando-se do duplo do Romantismo. A busca de identidade, de si mesmo, talvez possa representar uma tentativa de abarcar mais amplamente o significado encontrado. Suas narrativas foram analisadas segundo dois enfoques centrais: morte como o domínio principal da representação do duplo e o conhecimento e a ótica da teoria dos regimes do imaginário de Gilbert Durand. Outros aspectos periféricos (como a ironia e o fantástico alegórico) também foram

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

contemplados. A produção de sentidos criada pela escritora em sua contística foi verificada através do funcionamento das imagens e regimes.

Os pilares do trajeto textual constituíram-se nas próprias falas e interioridades das personagens dos contos analisados, estampadas nos textos da escritora. A prosa de Lygia realiza infinitas conexões e intersecções entre as temáticas da natureza, da cultura, da passagem temporal e da subjetividade do ser humano, em dialética permanente com a arte e a vida.

O aspecto diferencial dos contos da escritora é o percurso intimista. Nele, ela envolve e compromete o leitor em uma teia de significados abertos a pluridimensões, em cenários plenos de estranhezas, horror, mistério e magia, com uma poeticidade ímpar. São contos que refletem a existência e a condição humanas com suas idiossincrasias, contradições, transparências e ocultamentos: toda a obra da escritora é uma aguda análise da subjetividade das personagens. Sendo uma forma particular de linguagem e um dos discursos literários caracterizados pela ambigüidade, a ironia pontua seus textos sublinhando a posição das personagens. Constantemente, situações de rompimento fazem parte de suas histórias. Inquietações e conflitos são identificados pelo leitor como semelhantes aos da vida real, gerando um clima de recriação do real, o que é próprio da literatura. Ao final da construção do percurso pela interioridade de suas narrações fantásticas, ainda há muitos aspectos que poderiam ser retomados.

As personagens dos contos do *corpus*, a mulher do encontro, o noivo Miguel, o homem da tapeçaria, as primas estudantes, o empresário no jardim, o secretário do Bem-Estar Público e Privado e o Chefe das Relações Públicas, a mulher que esqueceu e encontrou a chave... todos, no balanço final, dançam na mesma teia de seres cindidos em busca de uma unidade psicológica e existencial, fugindo do confronto com o desconhecido e a morte. Eus atormentados, sem poderem escapar da solidão e do silêncio, debruçados sobre os próprios meandros de seus mistérios, deparam-se com o momento de prestação de contas a si mesmos, às suas consciências. Há uma relutância das personagens na passagem por algo tenebroso e inescapável, gerando uma tensão. O movimento nos contos ocorre por conta do intercâmbio entre as duplicidades encontradas no interior das personagens, ou em inversões com animais.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

Com exceção da personagem Miguel do conto “O noivo”, as demais personagens carecem de nomes próprios, como se em suas identidades faltasse o carimbo social, reconhecimento do coletivo que permite a diferenciação e a singularidade. Em personagens secundárias aparecem nomes próprios ou apelidos. Em “A chave na porta”, a personagem mais importante além da narradora-protagonista tem seu nome e apelido explicitados: Glicério e Sininho.

O retorno ao passado é tema recorrente em quase todos os contos: as personagens de “O encontro”, “O noivo”, “A caçada”, “A mão no ombro” e “A chave na porta” se vêem invadidas por lembranças passadas e têm dificuldade de dar-lhes o significado. O homem na loja, no conto, por exemplo, vê-se tomado pelo horror de identificar-se com as figuras da tapeçaria, não sabendo se é caça ou caçador, e por isso a cena lhe parece familiar, uma experiência vivida. Assim, ele torna-se obcecado pela busca de uma outra identidade (o duplo). Tanto essa personagem, quanto Miguel do conto “O noivo” e ainda o empresário no jardim de “A mão no ombro” encontram-se desorientados: Miguel queria ser aquele gatinho; o empresário no jardim não sabia se estava ali acordado ou sonhando.

As personagens parecem duvidar da própria identidade (“é comigo que está acontecendo isto?”). Todos negam a morte e apresentam conflitos de identidade. As três personagens estão adiando o momento de aceitar enfim a morte, em uma espécie de delírio pré-morte, uma experiência do limiar. Todos sofriam da angústia de saber que iriam morrer. Como nos versos de Ferreira Gullar (epígrafe desse capítulo), havia algo que as personagens não conseguiam verbalizar, apenas sabiam. A protagonista do conto “A chave na porta” chega a perder a voz quando se depara com a descoberta de que seu ex-colega havia morrido há tempos, sofrendo momentos de desorientação. O contato com o sobrenatural, o inverossímil, pode ser impactante para as pessoas, mas Lygia imprime verossimilhança à construção das personagens e situações em que se encontram. Bessièrre (1974) salienta que, no texto fantástico, apesar de o escritor transcrever o indizível, é através da verossimilhança que se constitui a narrativa.

Nos contos selecionados de Lygia, uma mulher que encontra a si mesma em um outro lugar e tempo e tenta evitar a própria morte, um homem que perde a memória no momento de seu próprio casamento, uma tapeçaria ganhando vida,

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

formigas reconstruindo um esqueleto, um outro homem cujo sonho vem para dentro da realidade, ratos tomando conta de um seminário e uma mulher que encontra um amigo morto são rupturas com a ordem natural e lógica das coisas, porém os textos mantêm a verossimilhança, o encanto e a angústia, características típicas da literatura fantástica da escritora.

Por se encontrarem encarceradas no universo diurno, tem-se indicativos de que as personagens estão na verdade prisioneiras em seu mundo interior, porém em situação limite de encontrar a consciência de si, explorando seu inconsciente à procura de uma saída, uma luz. Ao entrar em contato com o *Doppelgänger*, as personagens se aproximam cada vez mais da morte. O insólito emerge dentro da realidade, angustiando-as, e estas se deparam com situações absurdas, inexplicáveis: em “O encontro”, a protagonista reconhece o cenário, a seqüência do acontecimento e a outra mulher, mas não sabe onde, quando, por quê, e o duplo no tempo da personagem se precipita no abismo repetindo a morte no passado; em “A mão no ombro”, há um sonho premonitório da própria morte com alguém tocando o ombro, reconhece mas não identifica bem o cenário, o jardim; em “A caçada”, o homem reconhece a cena da tapeçaria mas não sabe onde, quando, por quê, e precipita-se por dentro dela; em “O noivo”, há a desmemória de um casamento, o protagonista lembra toda sua vida, mas não que iria casar, principalmente desconhece a identidade da noiva; no “Seminário dos ratos”, há o reconhecimento de algo sobrenatural em uma invasão aparentemente organizada de ratos que acaba com o seminário, os animais devorando a mansão e os habitantes; em “As formigas”, também há o reconhecimento de algo sobrenatural, a possibilidade de formigas “inteligentes” estarem reconstruindo o esqueleto de um anão a partir de seus ossos dispersos; em “A chave na porta”, uma mulher ganha carona de um amigo e toma consciência de que este vinha de um mundo sobrenatural, pois morrerá há algum tempo. São situações fantásticas que produzem angústia: a angústia atávica do ser humano é projetada pela escritora na ficção, originando a das personagens face à inexorável passagem do tempo, em outras palavras, face à finitude humana. Nos contos estudados, as personagens geralmente não conseguem compreender as situações ocorridas, nem significá-las.

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

Nesse momento de fechamento, cabe valorizar algumas imagens recorrentes na obra de Lygia, já analisados nessa tese, imprimindo uma enorme força simbólica aos contos: a cor verde - quase onipresente, de dupla polaridade e simbolismo ambíguo, entre a morte (mofo, putrefação) e a vida (folhas e floração) - as casas (de memória e de sonho ou pesadelo), a escada, como ponte simbólica das relações entre céu e terra, a noite, animais, armas, espelhos, carros, bosque misterioso, névoas, entre outros.

As três personagens masculinas dos contos “A caçada” – o homem da tapeçaria -, “A mão no ombro” – o homem no jardim de pesadelo -, e “O noivo “ – o desmemoriado Miguel -, provavelmente passaram suas vidas sem experimentar estados de consciência e reflexão mais profundos. De repente, são lançados para estas esferas no limiar da morte. Pode-se dizer que a experiência modificou a atitude do homem no jardim em “A mão no ombro”, ao mesmo tempo que o preparou para o encontro com a morte. O mesmo pode-se afirmar de Miguel em “O noivo” . Houve uma expansão da consciência, pois há um momento de alívio - de quase iluminação - no instante anterior ao desenlace:

não era simples? Recostou a cabeça no espaldar do banco, mas não era sutil? (MO, p. 115) ;

a sedução do mistério envolveu-o como num sortilégio, agora estava excitado demais para recuar. Entregou-se (ON, p. 187).

Para as personagens, a experiência chegou tarde demais, porém pode-se conjecturar que, se tivessem conseguido sobreviver, talvez modificassem seu modo de ser e estar no mundo. Justamente estas três personagens que morrem aparentemente de ataque cardíaco, estavam frustradas em sua vida afetiva e trabalhavam muito. O sistema social aparece como estressante. Não deixa de ser uma referência simbólica ao sacrifício, ao vazio existencial, ao homem moderno cindido e ao processo de individuação interrompido.

A dualidade da mulher portadora do bem e do mal – do mito de Pandora – está presente nos contos do *corpus* do trabalho através da noiva de Miguel, alegoria da morte e das demais mulheres de suas reminiscências amorosas, das duas primas, da esposa do homem no jardim, da velha da tapeçaria, de Miss Gloria e da

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

estatueta alegórica da Justiça, da personagem que conversa com seu duplo através do tempo. As mulheres no regime diurno são nefastas, trazem uma feminilidade prejudicial – nesse regime desconfia-se da sedução feminina.

No quadro abaixo se realiza um resumo do trabalho de análise simbólica dos contos do *corpus*, bem como outros dados estruturais:

QUADRO-SÍNTESE DOS TEXTOS

Conto	Narrador	Espaço dos acontecimentos	Elemento instaurador do fantástico	Aspectos do duplo (Guiomar)	Tipos de duplo (Pélicier)	Regime do imaginário
O encontro	autodiegético ♀	a céu aberto (campo; bosque)	espectro (duplo temporal)	derivados duplo psíquico	Transgressão (migração de alma)	diurno
O noivo	heterodiegético ♂	apartamento/carro/ igreja	esquecimento de um casamento	derivados duplo psíquico	Transformação (morte)	diurno
A caçada	heterodiegético ♂	loja de antiguidades	tapeçaria	derivados duplo psíquico	Transformação (morte)	diurno
As formigas	autodiegético ♀	casa (velho sobrado)	formigas	generalizados	Transgressão (animal)	diurno
A mão no ombro	heterodiegético ♂	jardim/ apartamento/ carro	sonho	derivados duplo psíquico	Transformação (morte)	diurno
Seminário dos ratos	heterodiegético ♂	casa (mansão restaurada)	ratos	generalizados	Transgressão (animal)	diurno
A chave na porta	autodiegético ♀	rua/ carros/ apartamento	espectro	primeiros duplo	Transformação	noturno/ diurno

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

na porta		apartamen- to		duplo afetivo	o (crescimento interior/morte)	diurno
----------	--	------------------	--	------------------	--------------------------------------	--------

Bastando uma rápida verificação, já aparecem semelhanças e diferenças no material disponível. Percebe-se que, utilizando-se as categorias de Genette [198-], três contos têm narrador autodiegético e quatro, heterodiegético, evidenciando um equilíbrio quanto ao uso do narrador. Conforme assinalado na análise de cada conto, considera-se também as idéias de Reuter (1996) relativas às perspectivas ou focalizações. Portanto, à pergunta “quem *percebe* ?” (p. 73), nos contos “A mão no ombro”, “O noivo” e “A caçada” responde-se que se têm as personagens percebendo, mas não são elas que narram. A perspectiva narrativa é orientada pelas personagens. No conto “Seminário dos ratos” a perspectiva narrativa é orientada pelo narrador: ele conta a história, estando de fora dos acontecimentos. Nos contos “As formigas”, “O encontro” e “A chave na porta”, as protagonistas são as narradoras: percebem, vivem e avaliam a história que também narram. Coincidentemente, nesses três contos o narrador é feminino. Nos outros quatro contos, o narrador é masculino. Este fato talvez explicita o ecletismo e a facilidade com que a escritora assume identidades de gênero díspares em suas narrativas. Quanto ao elemento instaurador do fantástico, em quatro contos ele origina-se em objeto da realidade (tapeçaria), ou na forma de animais (formigas e ratos) ou em uma aparição espectral; em três contos ele se gera no psíquico das personagens: sonhos e imagens do passado.

Quanto aos aspectos do duplo, usam-se os conceitos de duplos primeiros, derivados e generalizados de Guiomar (1967). Em quatro contos: “O encontro”, “O noivo”, “A caçada” e “A mão no ombro”, encontram-se os aspectos derivados do duplo psíquico; como aparecem sob formas não-corporais, tornam-se antagonistas, causando perturbação psíquica. Reconhecem-se nos aspectos derivados do duplo psíquico, nas palavras do autor, a “impressão do *déjà vu*, do já vivido nas falsas lembranças, nas reminiscências psíquicas ilusórias... nos sonhos e nos sonhos acordados...” (p.435), situações identificadas nos contos citados. No conto “A chave na porta”, segundo a classificação do autor, tem-se os aspectos primeiros do duplo afetivo, em que ocorre uma sintonia, uma espontaneidade, não havendo

* outras observações sobre o simbolismo do espelho estão presentes na análise de outros contos.

antagonismos. Nos contos “As formigas” e “Seminário dos ratos”, de acordo com Guiomar (1967), ambos são exemplos de duplos advindos da generalização. A forma de animal, (uma das possibilidades de ser dos duplos generalizados), que estes tomam, apresenta uma força muito grande de persuasão.

Utiliza-se ainda, nessa síntese final, a classificação de tipos de duplo de Pélicier*, referente aos aspectos de filiação, ou seja, a partir do que o duplo é criado. Nota-se que, em quatro contos, o duplo gera-se por uma transformação, operada pela presença da morte: “A mão no ombro”, “A caçada”, “O noivo”, “A chave na porta”. Em todos ocorre um processo de mudança que antecede a morte, à exceção de “A chave na porta”, que relata o processo de desenvolvimento interior da personagem principal. Conforme palavras de Pélicier (1995), as transformações “respondem também a toda uma mitologia da morte” (p.132). A relação das personagens com a aparição dos duplos é bastante ambígua, aspecto salientado por Pélicier nesta categoria. Em “A mão no ombro”, por exemplo, tem-se o toque de uma suposta mão no ombro, que representa a chegada da morte. O conto “O encontro” cria-se a partir de uma transgressão (migração de alma). Nele, tem-se a hipótese do duplo reencontrado em outro tempo, sustentado na teoria da metempsicose. Em “As formigas” também se tem um duplo por transgressão, conforme Pélicier (1995). Nesse conto, bem como no “Seminário dos ratos”, tem-se ainda a concepção do duplo espectral de Morin (1988), conforme explicitado na análise daquele conto. Nesse último, os ratos presentificam a representação do duplo dos homens. Em ambos os contos, têm-se um duplo sobrenatural, uma espécie de força maligna e espectral que se presentifica nos animais que invadem a cena. Pode-se pensar na *hantise* como Horla (Maupassant): algo que vem de fora. Em “A caçada”, “O noivo” e “A mão no ombro” surgem os duplos ameaçadores. No conto “A caçada”, a figura do caçador (representante da morte) na tapeçaria parece ser o duplo da personagem, que acaba morrendo como caça. No conto “O noivo”, a figura da noiva parece ser alegórica da morte, representação do duplo. No conto “A mão no ombro”, o toque no ombro indicia a presença do duplo. Já o duplo de “A chave na porta”, apesar de ser espectral, é um duplo benéfico. Dois dos contos analisados, “O encontro” e “A chave na porta”, incluem personagens que estavam mortos do ponto de vista deste plano temporal, constituindo-se em duplos das personagens. Principal

domínio de representação do duplo, a morte é apresentada de forma multifacetada nos contos de Lygia. O questionamento em torno da vida e da morte, apoiado pela questão da temporalidade, constitui-se em um de seus grandes núcleos temáticos.

Aqui seria importante salientar a presença do efeito final que surpreende, marca registrada de Poe, principalmente em contos fantásticos. Os desfechos dos contos de Lygia primam por esta característica. Além disso, o epílogo da história promove “a reafirmação da unidade do ser”, conforme Bravo (1997, p. 267) em seu ensaio sobre o duplo. Através do encontro com o duplo, o ser humano se transforma e pode até mesmo renascer.

Como recurso para representar o fantástico e sendo também uma tendência do fantástico contemporâneo, a alegoria sustenta, nos textos de Lygia, as situações em que surgem elementos estranhos: a noiva, por exemplo, como imagem alegórica da morte; os ratos como animais alegóricos do povo carente e faminto do país na época; a tapeçaria como figura alegórica da busca de identidade; a rosa como alegoria de um renascimento. Lygia Fagundes Telles (como outros escritores) traz para a ficção significados que, originalmente, dizem outra coisa e são ressignificados no contexto dos contos.

Dentre as mortes relatadas nos contos, uma é representada pela noiva (“O noivo”), outra é representada pelo caçador (a personagem é caçada e atingida por uma flecha – “A caçada”), outra ainda é simbolizada por um toque no ombro (“A mão no ombro”). A morte também surge em um plano temporal passado: o duplo no tempo – amazona que morre despencando no precipício (“O encontro”). Nos outros três contos, as personagens principais não morrem (a não ser simbolicamente): as primas fogem (“As formigas”), o jovem assessor se esconde e se salva, depois fugindo (“Seminário dos ratos”) e a senhora da chave espera o desabrochar de uma rosa, sentindo-se renascida (“A chave na porta”). No penúltimo, os ratos devoram as demais personagens e, no último, o amigo encontrado estava na verdade morto, vindo de um outro mundo. Todos os episódios com morte privilegiam esse dualismo, destacando-se “O encontro”, “O noivo”, “A caçada” e “A mão no ombro”.

Chama a atenção o fato de seis dos contos estudados se incluírem no regime diurno da imaginação. Sob a perspectiva teórica de Gilbert Durand, a sintaxe simbólica, nos contos analisados, revela a predominância do regime diurno da

imaginação, sustentado por símbolos diairéticos (separadores), estruturados pela dominante postural, que abrange rituais de elevação e purificação (o assustador, o terrorífico). Define-se através dos contrários (ser e não-ser, presença e ausência, ordem e caos, luz e trevas), mas estes contrários simultaneamente jogam com a convergência, pois cada um reconquista-se através da perda do outro. A angústia da morte é representada pelos símbolos teriomorfos, nictomorfos e catamorfos, já explicados no capítulo da análise simbólica dos contos, que mantêm laços com animais, trevas, queda e abismo. O regime diurno é representado pela luta contra a passagem do tempo, em outras palavras, a morte. A perspectiva da morte significa, para o ser humano, a circunstância de fugacidade, transitoriedade, efemeridade. A função do imaginário emerge desta condição, na fuga que a pessoa empreende dessa realidade inexorável. As personagens defrontam-se com a possibilidade do término de suas vidas: situações vividas põem em risco suas integridades físicas e emocionais. Diante de si, seus duplos, representados por situações diversas em cada conto. Simultaneamente emerge a noção da alteridade, quase corolário: o ser humano se deparando com o outro, com sua destinação.

A compreensão, como uma forma de alteridade, é uma das marcas dos tempos atuais, em que crescem novas tendências de movimentos sociais humanitários. As personagens dos contos estudados não obtiveram este atributo no encontro com seus duplos, com exceção da senhora que esqueceu a chave. A categoria da alteridade remete ao outro, que está no mundo além do mundo do próprio eu de cada um. É impossível pensar em identidade sem pensar em alteridade, pois estes conceitos são indissociáveis. O que traz o encontro com o duplo para cada uma das personagens? Qual a mudança essencial antes da morte (“O noivo”, “A caçada”, “A mão no ombro”)? antes da fuga (as primas, o Chefe das Relações Públicas e Privadas)? antes da jovem amazona cair no abismo (“O encontro”)? e após o encontro com o fantasma do ex-colega (“A chave na porta”)? A questão da alteridade no estudo do duplo lembra a frase de Clarice Lispector (epígrafe do primeiro capítulo) - “minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu” - que mostra bem a idéia de circularidade do tema do duplo.

Na visão de Durand (1989), o imaginário levanta-se contra a morte, desdobrando-se em dois regimes da imaginação, sendo esta o fator equilibrante. O distúrbio mental é o desequilíbrio entre esses dois pólos. Afirma, então, que o homem vive de modo mais saudável somente em equilíbrio entre os regimes diurno e noturno, entre os conteúdos conscientes e inconscientes de seu psiquismo.

No *corpus* do trabalho, as imagens que representam o regime noturno aparecem de forma passageira ou são eclipsadas pela força opositora do diurno, com exceção do conto “A chave na porta”. Neste predomina o regime noturno, ocorrendo uma eufemização da morte, que aparece em circunstância acolhedora (a presença do fantasma é gentil). Representando vivências profundas do ser humano, a escritora conduz o leitor a se dar conta do que ocorre com quem fica em uma instância apenas, a terrena, e requer uma disponibilidade ao mistério e à transcendência, percorrendo a trajetória da vida à morte, e vice-versa.

Na introdução, falou-se sobre o mito do retorno do deus Hermes, signo do final do último milênio (aparece após a década de 60), que personifica o sentido da mediação e da unificação. Aqui retoma-se o mito para qualificar esta “noite luminosa e mais ela” e refletir sobre sua supremacia no alvorecer do milênio. Hermes, mensageiro dos deuses e unificador da matéria e do espírito, permite a unidade do múltiplo, a fusão do imaginário e do real. Simbolizando a passagem, a união dos contrários, expressa o problema da alteridade. Ele é o deus do significado. Em contrapartida à cisão do eu do homem moderno, o mito do retorno do deus Hermes aparece como figura mediadora e integradora da psique. Ele ainda integra a função de psicopompo – condutor de almas – na passagem à morte, significado maior do duplo em Lygia.

As personagens de Lygia estão em busca da unificação, mesmo às portas da morte. A escritora desvela em seus contos esta fragmentação do mundo e a percepção aguda de que seus personagens mostram deste fato. O homem à procura de si mesmo: eis um dos significados do duplo na florescência do novo milênio – um fenômeno de subjetividade.

Os contos de Lygia Fagundes Telles atingem a situação fulcral do ser humano, recriando em nível ficcional: o contato da pessoa com a noção da própria mortalidade, instalando-se aí uma nova relação/reorganização da mesma com sua finitude. A literatura de Lygia não se revela na totalidade: nos seus textos, permanece a ambigüidade e abre-se constantemente à releitura. A narração potencializa os elementos simbólicos, levando à plurissignificação, embora ponham em relevo esse dualismo. A própria escritora (Telles, 2000b, p. 9), assinala que é “tão bom as coisas misturadas, os sexos misturados, os anjos e santos misturados com os demônios – gosto dessa ambigüidade entre o bem e o mal; [. . .] a natureza humana é misturada demais”. Esta declaração alude nitidamente à fusão dos contrários almejada pelos românticos, que também remete a Hermes. Lygia mantém o sétimo véu, expressão que remete ao título da referida matéria, e que significa não revelar tudo, deixando permanecer algo de misterioso.

As fascinantes facetas do duplo instigam, porque fazem vir à tona os conflitos existenciais mais profundos da alma humana, isto é, os seus anseios de unidade perdida. Jamais se esperaria uma vitória sobre o tempo e a morte: sabe-se que isto é impossível. As trevas, representantes da morte e da inexorabilidade do tempo, saem vitoriosas sobre a luz: não deixam de ser histórias de derrota, fracasso, morte. A exceção parece ser o conto “A chave na porta”, através do qual a personagem transita pela busca de sua totalidade. No final dos contos “As formigas” e “Seminário dos ratos”, cujos casarões estavam iluminados, há uma indicação do regime diurno, com a compreensão de que a morte é uma passagem.

No mergulho da morte a que conduzem seus textos, resgata-se a vida na palavra, no texto, no simbólico: a vida na literatura. Se a morte não está fora do homem, conforme salienta Paz (1984), ela completa a vida, e quando, na vida, avança-se para o desconhecido, avança-se para um renascimento: o encontro de si próprio. Vida e morte são inseparáveis, tanto no mundo real quanto na literatura de Lygia Fagundes Telles. A morte, enfim, está presente na vida a serviço do constante renascer. Como explica Bravo (1997) “o duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte” (p. 287). Para ela, conforme já se explicitou, a imagem mais expressiva para a representação da morte-renascimento seria o símbolo da espiral.

As narrativas da escritora apontam para o dualismo humano, revelado no desejo de transformação, no desejo de “tornar-se” e, em outro plano, na busca de arquétipos ideais. Interseccionam-se a vida aparente, com limitações, na dimensão dita real, e a vida interior, oculta do social, aberta ilimitadamente, na dimensão do imaginário. O texto simbólico revela esta vida escondida, representando a eterna tentativa do homem em reunir suas partes separadas - corpo/espírito - seus opostos constantemente conflitados. As personagens de Lygia são representadas sempre como seres partidos, em crise: o homem querendo voltar a ser uno. São seres fronteiriços, entre isto e aquilo, entre uma e outra coisa, numa busca de unificação. Lygia singulariza e concretiza a presença do duplo, que simboliza em seus contos a reconstrução da identidade do ser humano.

Em um momento que o tema da alteridade se faz presente de modo massivo em vários círculos da intelectualidade e da mídia, seu estudo sob o ângulo da ficção através da temática do duplo consolida uma contribuição a esta reflexão contemporânea. Incluindo que o arquétipo da alteridade, na teoria de Jung, ocupa um espaço importante – de integração de eros e *logos* – fazendo parte dos ciclos do desenvolvimento da consciência após a fase urobórica, o arquétipo da grande mãe – eros e o do pai espiritual – *logos*, situando-se anteriormente à fase cósmica (*self*). A busca de si mesmo como parte de outra busca (a de um coletivo melhor), abarcando assim o tema do outro, é assunto pertinente no tempo despedaçado em que se vive. Hoje bastante forte, dentro e fora dos grupos acadêmicos como um grande arcabouço, a questão do imaginário permite uma amplitude aos estudos dos desejos infinitos e (im)possíveis do ser humano.

O fantástico, como recurso literário que oculta/refrata uma realidade social desumana, acaba revelando suas verdades, deixando que caiam as defesas e máscaras. Portanto, eis aqui o discurso do duplo: questão construída sobre a estranheza do não-ser, que se dobra sobre um ser que é (real). Acredita-se que a ficção de Lygia Fagundes Telles, sob a luz deste referencial, reveste-se de um novo significado. Seu imaginário pode auxiliar na compreensão de questões cruciais para os humanos, como o exercício da alteridade, a experiência com a diferença, a avaliação de questões como intimidade e mundo público, a dialética entre o mundo interior e exterior e a tensão na mente humana. A escritora revaloriza o mistério para

o leitor, especialmente desacomodando-o; em outras palavras, desperta-o para os milagres da transcendência e os aspectos do espírito, em um mundo tecnológico em que se sofre a reificação. Ela apresenta ao leitor a consciência do espaço do duplo, permitindo reflexão e o uso da faculdade da imaginação. Ninguém emerge psicologicamente ileso da leitura dos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles.

Este trabalho resgata, de uma certa forma, a relação entre a Psicologia e a Literatura. Não foi em escritores como Goethe, Dostoiévski, Nietzsche e outros em que Freud se abeberou para pensar os primórdios da Psicanálise? E Durand inspirou-se, dentre outros, em Jung e Piaget, estudiosos da área da Psicologia. Jean Bellemin-Noël (1983) destaca a importância que teve para a formação e para a produção de Freud o fato de ter larga cultura e ter sido um grande e “fino leitor” (p.16). Da mesma forma, Jung foi vulto de vasta e rica formação e valorizou sobremaneira as obras literárias. Jung (1991b) compara a psicologia, ciência dos processos anímicos, com a literatura: “a crítica de arte e a psicologia sempre serão interdependentes, mas o princípio de uma jamais suprimirá o da outra” (p.76). A perspectiva psicológica da obra de arte é distinta da perspectiva literária. Conforme o autor, algumas obras podem estar cercadas de extremo interesse para a psicologia, em função de determinados valores, tendências e fatos, sendo desprovidas de valor literário. No entanto, a perspectiva literária encontra muita riqueza em obras que não chamam a atenção do psicólogo (Jung, 1991b, p.76). Algumas obras transformam-se em casos de análise para a área da psicologia, com seus referenciais teóricos específicos, sendo vistas sob outros ângulos de interesse pelos profissionais da área da literatura. Jung declara que “lia incansavelmente dramas, poesia lírica, história e, mais tarde, obras de ciências naturais” (1975, pág. 66). Suas leituras não obedeciam a qualquer plano. Lia (às escondidas, utilizando sem permissão a biblioteca de seu pai) as obras clássicas da literatura alemã e os romances clássicos ingleses.

Dante Leite (1987) realiza um estudo sobre a psicologia como perspectiva para o estudo da literatura, em que evidencia autores como Freud, Jung e outros representantes de correntes teóricas como por exemplo a *gestalt*, demonstrando o entrelaçamento entre as duas disciplinas. Ele mostra ainda que, através da literatura, pode-se observar mudanças comportamentais e culturais, analisar momentos históricos e conhecer mais a interioridade do ser humano, representado na

personagem. Os grandes temas da existência são dissecados pela literatura. Longe de serem estanques, as duas disciplinas se mesclam, se refletem, se refratam e se completam, enriquecendo-se mutuamente.

De acordo com o poema que se elegeu para epígrafe da tese, Carlos Drummond de Andrade procura Lygia em diversos mapas e geografias, encontrando-a dentro de seu coração. Nesse texto crítico, entretanto, encontra-se a escritora em suas histórias, em suas metáforas, em sua linguagem: – em sua palavra. Como já concluíra Mello (2000a), a linguagem de Lygia é o lugar onde se encontra a própria chave de sua ficção, pois é “rica em recursos imagéticos e implícitos que o leitor precisa decifrar, participando ativamente do processo da construção ficcional” (p. 313).

Para finalizar, ocorre-nos construir uma caracterização para a escritora-sujeito deste trabalho: o “delta” Lygia*, conferindo esta figuração à singularidade de sua obra no panorama da Literatura Brasileira e a seu saber mais alto, já assinalados com ênfase na parte final do segundo capítulo. Afinal, o delta é um tipo de foz ou desembocadura de rio caracterizada pela presença de várias ilhas que formam canais até o mar. Os rios, canais e ilhas seriam a representação de toda a diversidade e o fluir da obra da escritora, reunidos no delta, desembocando caudalosamente no mar da Literatura Brasileira. Além disso, geralmente os deltas são formados pela confluência de dois rios, que poderiam ser simbólicos da duplicidade presente de modo tão cabal nos textos aqui analisados e no restante de sua obra. Os deltas levam essa denominação por assumirem a forma geométrica de um triângulo, formato da quarta letra do alfabeto grego: Δ . Ademais, Chevalier e Gheerbrant (1994) lembram que o triângulo é duplamente “símbolo de fecundidade” (p. 904) e símbolo de harmonia e proporção, o que se coaduna com o que se demonstra na análise deste recorte da obra da escritora: escritura fecunda e harmônica. Em que pese poder classificá-la como uma legítima representante da vertente intimista-existencial junto com outros autores, ela permanece única - o “delta” Lygia - nos vários aspectos exaustivamente expostos, pela qualidade estética de suas obras, confirmada pelas reedições, pelo reconhecimento e principalmente pelo fato de sua obra dar continência a aspectos tão diversificados, tanto nos temas

* Nos moldes de Thibaudet, que denominou James Joyce a “ilha” Joyce, e de Eugênio Gomes, que denominou Adelino Magalhães a “ilha” Adelino.

quanto nos gêneros, enfeixando a singularidade de sua posição na Literatura Brasileira.

Restam ainda bifurcações e veredas a serem exploradas por outros pesquisadores em textos de Lygia Fagundes Telles. O mesmo tema – duplo sob a crítica do imaginário – ainda merece ser tratado por outros pesquisadores, já que, em outros contos, surgem diferentes representações do duplo; há outros prismas a ser vistos nos contos, como os de predomínio de temática social; há contos regidos pela ótica do regime noturno, que desvelam o regime místico noturno que há em Lygia – o lado misterioso e sagrado da vida. O próprio método de análise utilizado – que aliou a psicologia de Jung com os caminhos da antropologia do imaginário de Durand – apresenta também um potencial para ser desenvolvido. A obra da escritora merece outras abordagens. Seus contos, em especial, desafiam o leitor e a crítica especializada: mosaicos a serem perscrutados e palmilhados no desvelamento do hermetismo. Lembre-se de que ela própria declara que a compreensão é difícil, e que, por isso, prefere ser amada.

Estudos literários sob a lente de hermenêuticas instauradoras de sentido (como a teoria antropológica do imaginário de Gilbert Durand) são inesgotáveis. No Brasil, seria importante incrementar seu desenvolvimento, que já vêm ocorrendo desde o início dos anos 90, especialmente nas seguintes Universidades: UFRGS, PUCRS, UFP, USP e PUCSP. O tema do duplo se abre a novas pesquisas e a imaginações que queiram aprofundar seu estudo. O imaginário aguarda novos desvelamentos, como anuncia Durand (1989, p. 297), “o imaginário, longe de ser paixão vã, é ação eufêmica e transforma o mundo segundo o homem de desejo”. No mais, como ensina a própria escritora, “é preciso obedecer ao mistério” (Telles, 2000b, p. 9).

BIBLIOGRAFIA

Da escritora – livros e antologias

FAGUNDES, Lygia. *Praia viva*. São Paulo: Martins, 1944.

TELLES, Lygia Fagundes. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1949.

TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias de desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1964.

TELLES, Lygia Fagundes. Gaby (novela). In: SILVEIRA, Ênio (Ed.). *Os sete pecados capitais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p.241-268.

TELLES, Lygia Fagundes. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Organização de Nelly Novaes Coelho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

TELLES, Lygia Fagundes. Missa do Galo. In: CALLADO, Antonio et al. *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977. p.99-109.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. *Lygia Fagundes Telles literatura comentada: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios* por Leonardo Monteiro et al. São Paulo: Abril Educação, 1980.

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

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles* Seleção de Eduardo Portella. São Paulo: Global, 1984

TELLES, Lygia Fagundes. *Venha ver o pôr-do-sol*. Seleção dos editores. São Paulo: Ática, 1988.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio S. *Capitu* (roteiro). São Paulo: Siciliano, 1993.

TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. Seleção de Pedro Paulo Madureira. São Paulo: Ática, 1996.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Organização de Léa Masina. Porto Alegre: L&PM, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Rocco, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. A caçada e A estrutura da bolha de sabão. In: MORICONE, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. São Paulo: Objetiva, 2000d.

TELLES, Lygia Fagundes. Então, adeus. In: NESTROVSKI, Arthur. *Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha*. São Paulo: Publifolha, 2001. p. 129-131.

Da escritora – entrevistas, depoimentos e prefácios

TELLES, Lygia Fagundes. Encontro com Lygia In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. ix -xiv. Entrevista concedida a Nelly Novaes Coelho.

TELLES, Lygia Fagundes. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: Globo/IEL, 1975. p. xi-xii.

TELLES, Lygia Fagundes. O escritor em extinção. *Visão*, v.54, n.13, p.76-78, 1979. Cultura. Entrevista concedida a Tom Figueiredo.

TELLES, Lygia Fagundes. Arte do coração. In: PÓLVORA, Hélio. *Massacre no km 13*. Rio de Janeiro: Antares, 1980. p. xi.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista. In: STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981. p. 85-97.

TELLES, Lygia Fagundes. A obra de arte é uma criação da liberdade e do amor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1983. Entrevista concedida a Tereza M. Otondo.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista. In: FARIA, Álvaro Alves de. De vida, saudade e morte. *Visão*, São Paulo, n. 25, p.52-53, 18 jun. 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. Eu crio um livro como uma colcha de retalhos. *Leia*, São Paulo, n. 91, maio 1986. p. 34-35. Entrevista concedida a Ana Lúcia Vasconcelos.

TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles: a vida, como nos livros, é feita de acasos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 maio. 1987. p.1-3. Entrevista concedida a Tereza M. Otondo.

TELLES, Lygia Fagundes. Eu aposto tudo nas palavras. *Ícaro*, Rio de Janeiro, v.11, n.96, p.18-34, 1992. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

TELLES, Lygia Fagundes. Mysterium. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Oito contos de amor*. São Paulo: Ática, 1996a. p. 6-11.

TELLES, Lygia Fagundes. Entre as tessituras de uma lady brasileira. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 nov. 1996b. Caderno de Cultura, p. 8. Entrevista concedida a Eduardo Veras.

TELLES, Lygia Fagundes. A trapezista da noite escura. In: VASSALLO, Márcio. *Nos bastidores do mercado editorial: as entrevistas de maior repercussão do Jornal Lector*. Belém: Cejup, 1997. p. 98-107. Entrevista concedida a Márcio Vassallo.

TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n.5, p. 27-43, 1998a. Entrevista concedida aos Cadernos.

TELLES, Lygia Fagundes. O tempo redescoberto de Lygia. *Bravo*, São Paulo, v.1, n.4, p. 56-59, 1998b. Entrevista concedida a Rodrigo Brasil.

TELLES, Lygia Fagundes. Um depoimento de Lygia Fagundes Telles: Publicado em Paris, Le Nouvel Observateur durante o Salão do Livros, Março de 1998. *Jornal de Letras*, p. 4-5, 1999a.

TELLES, Lygia Fagundes. A prosa do imaginário. *Cult*, São Paulo, ano 2, n.23, p. 6-11, 1999b. Entrevista concedida a Fábio Lucas e Manuel da Costa Pinto.

TELLES, Lygia Fagundes. Língua Portuguesa: uma paixão. Seminário sobre a língua portuguesa: desafios e soluções. Centro de Integração Empresa-Escola. São Paulo, São Paulo. 31 maio 1999c. In: BIBLIOTECA VIRTUAL INTERVOX. Disponível em : < <http://intervox.nce.ufrj.br/~edpaes/lygia.htm> >

TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles: depoimento [13 nov. 1999d]. Entrevistadoras: Berenice Sica Lamas, Neli Scherer, Fabiana Cardoso. Porto Alegre, Grande Hotel. 2 fitas cassete (120 min.), ¾ pps, estéreo. Entrevista concedida aos projetos de Pós-Graduação em Letras.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os 50 anos d'O Tempo e o Vento de Érico Veríssimo*. 1999. Painel apresentado na 45ª Feira do Livro, Porto Alegre, 1999e. Não publicado.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os 500 anos e a escrita feminina*. 1999. Painel apresentado na 45ª Feira do Livro, Porto Alegre, 1999f. Não publicado.

TELLES, Lygia Fagundes. Escrevo para criar cúmplices. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 2000a. Caderno Idéias, p. 3. Entrevista concedida a Leneide Duarte.

TELLES, Lygia Fagundes. Lygia Fagundes Telles mantém o sétimo véu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. 2000b. Ilustrada, p. 9. Entrevista concedida a Cynara Menezes.

TELLES, Lygia Fagundes. Literatura e língua. Comunicação apresentada no Seminário *Idioma e Literatura: nossa língua nossa pátria* no programa do Projeto da Câmara do Senado Federal dos 500 anos. Brasília: TV Câmara, 2000c. Programa ao vivo transmitido em abril pela TV Câmara.

TELLES, Lygia Fagundes. Apresentação. In: CIPRO NETO, Pasquale. *Inculca e bela 2*. São Paulo: Publifolha, 2001.

Sobre a escritora

ABREU, Caio Fernando. A primeira dama da literatura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 06 jan. 1996.

ADONIAS FILHO. Um romance de crise. In: ADONIAS FILHO. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p. 161-168.

ÁLVARES, Odete Maria. A desobediência como utopia alternativa. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 3, n. 1, p. 79-84, jun. 1987.

ALVES JR., Dirceu. Mulheres conquistam espaço na Academia Brasileira de Letras. *Zero Hora*, Porto Alegre, 08 dez. 1996. p. 75.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de Lygia Fagundes Telles*. Curitiba: Ed. Professores, 1972.

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

BARBOSA, Leila Maria Fonseca. O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles. *Letras de hoje*, Porto Alegre, n.38, p.133-142, 1979.

BARBOSA, Tânia Carneiro. *A representação da velhice nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: 1984. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Departamento de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984.

BIANCHIN, Neila Roso. Espelho, espelho meu: uma leitura de As horas nuas de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n.21, p.133-142, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.

BRASIL, Rodrigo. O tempo redescoberto de Lygia. *Bravo*, São Paulo, v.1, n.4, p.56-59, 1998.

BRAZIL, Érico Vital; SCHUMAKER, Schuma. *Dicionário de mulheres do Brasil : de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

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

CANÇADO, José Maria. Expansão do vivido. *Folha de São Paulo*, 28 maio 2000. Mais!, p.20-21.

CÂNDIDO, Antônio. Apresentação. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1954.

CARDOSO, Neiva da Silva. *O romance de Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: 1980. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1980.

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

CARVALHO, Alfredo Leme. A densidade simbólica e sugestiva em dois contos de Lygia Fagundes Telles. *Mimesis*, São José do Rio Preto, n.3, p. 81-88, 1977.

CASTANHEIRA, Cláudia Silva. *Roteiros do abismo interior: a temática do desencontro em Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

CASTELLO, José. O teorema de Rosona. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 maio 1989. Caderno Idéias, p. 9.

COELHO, Nelly Novaes. Encontro com Lygia e O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.144-149.

COELHO, Nelly Novaes. As horas nuas : a falência da razão ordenadora. In: COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 235-248.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. O ódio caímico em Lygia e Unamuno. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.11, p.72-29, mar. 1973.

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

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.

DUARTE, Leneide. Escrevo para criar cúmplices. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abr. 2000. Caderno Idéias, p. 3.

DUPONT. Wladir. Ofício da paixão. *Veja*, São Paulo, n. 637, p.119, nov. 1980.

ECHEVERRIA, Regina. Eu aposto tudo nas palavras. *Ícaro*, Rio de Janeiro, v.11, n.96, p.18-34, 1992.

FARIA, Álvaro Alves de. De vida, saudade e morte. *Visão*, São Paulo, n. 25, p.52-53, jun. 1984.

FARIA, Otávio. [Comentário na orelha da obra] In: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

FIGUEIREDO, Tom. O escritor em extinção. *Visão*, v.54, n.13, p.76-78, 1979. Cultura.

FLORES, Hilda A. H. *Dicionário de Mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

GONZAGA, Sergius. *Manual de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

GRAIEB, Carlos. Fórmula perfeita. *Veja*, São Paulo, ano 23, n. 17, p.183, 26 abr. 2000.

HOHLFELDT, Antônio. Universo em ebulição. *Correio do povo*, Porto Alegre, 11 fev. 1978a. Caderno de Sábado, p.8-9.

HOHLFELDT, Antônio. Viva a missa do galo. *Correio do povo*, Porto Alegre, 07 jan. 1978b. Caderno de Sábado, p.7.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

KUHN, Dione. Lygia confessa seu amor a Erico. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 nov. 1999. Segundo Caderno, p. 1.

LAMAS, Berenice Sica. *A perspectiva do narrador em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: 1998. Trabalho de conclusão apresentado na disciplina Teoria da Literatura do Curso de Pós-Graduação em Letras. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAMAS, Berenice Sica. *Revisitando Lygia Fagundes Telles: dois contos de mistério*. Porto Alegre: 1998. Trabalho de conclusão apresentado na disciplina O conto brasileiro do Curso de Pós-Graduação em Letras. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

LOPES, Óscar. [Comentário na orelha da obra] In: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

LUCAS, Fábio. Contos Fortes. In: LUCAS, Fábio. *Temas literários e juízos críticos*. Belo Horizonte: Tendência, 1963. p. 149-152.

LUCAS, Fábio. Mistério e magia. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Bloch, 1970. Orelha da obra.

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

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

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Cult.*, São Paulo, ano 2, n. 23, p.12-17, jun. 1999.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1969.

LUFT, Lya Fett. *Três espelhos do absurdo: a condição humana em As meninas*, de Lygia Fagundes Telles. Porto Alegre: 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979.

MACEDO, Maria de Lurdes. Alguns aspectos da recepção crítica de Lygia Fagundes Telles. Florianópolis: 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura) Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

MACHADO, Cassiano Elek. Lygia Fagundes Telles tira gato da sacola. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 2000. Ilustrada, p. 12

MACHADO, Maria Luiza Bonorino. *O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos*. Porto Alegre: 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

MAGALHÃES, Carlos Augusto. *A fragmentação romanesco-existencial em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles*. Brasília: 1994. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 1994.

MARQUES, Fabrício. Contos de mistério e paixão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1995. p.2.

MASINA, Léa. Apresentação. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MASON-BROWNE, Patricia W. *Uses of the fantastic in the short fiction of Lygia Fagundes Telles*. Wisconsin: 1991. Tese (Doutorado em Filosofia Portuguesa) University of Wisconsin – Madison, 1991.

MELLO, Ana Maria Lisboa de; SARAIVA, Juracy I. Assman. Variações sobre um tema de Machado. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.76, p. 81-101, jun. 1989.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Morte e mistério nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n.28, p. 305-313, jul./dez. 2000a.

MENEZES, Cynara. Lygia Fagundes Telles mantém o sétimo véu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 abr. 2000. Ilustrada, p. 9.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969.

MILLIET, Sérgio. [Comentário na orelha da obra] In: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

MONTEIRO, Adolfo Casais. [Comentário na orelha da obra] In: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

MONTEIRO, Leonardo et al. *Literatura comentada: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOURA, Sônia Maria da Silva. *A arquitetura dos contos de Lygia Fagundes Telles*. Niterói: 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 1993.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. [Comentário na orelha da obra] In: TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

NASCIMENTO, Janaína Cassia S. *Estilhaçamento e recomposição: uma leitura da ficção de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: 1993. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

NEPOMUCENO, Eric. A palavra de Lygia Fagundes Telles permanece. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1997. p.12.

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

OTONDO, Tereza M. A obra de arte é uma criação da liberdade e do amor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1983. Suplemento Cultura.

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PAES, José Paulo. Um seqüestro do divino. In: PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.117-123.

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

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

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, Mônica Kalil. *As vozes da polifonia ou a arte do fragmentado*. Porto Alegre: 1990. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

PÓLVORA, Hélio. A primeira-dama. *Veja*, São Paulo, n.462, p.118, jul.1977.

PÓLVORA, Hélio. Conversas: Lygia no jardim selvagem. *A Tarde*, São Paulo, 2001.

PORTELLA, Eduardo. El juego del language: Lygia Fagundes Telles. *El Urogallo*, Madrid, p.35-41, jul./ago. 1995.

PORTO, Maria Bernadette T. Velloso. A memória feminina: dos bastidores ao palco. A representação da atriz em Anne Hébert, Nélide Piñon e Lygia Fagundes Telles. In: CONGRESSO ABRALIC, 2º, 1991, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.v.3, p.364-369.

PROJETO releituras: Lygia Fagundes Telles. Disponível em:
< <http://www.releituras.com./lyf-telles.htm> > acesso em julho/2001.

REGINO, Sueli Maria de. WM: A inversão do espelho. *Signótica: Revista da Faculdade de Letras e do Mestrado em Letras e Lingüística*, Goiás, v. 10, p. 155-168, jan./dez. 1998.

RÉGIS, Sônia. Mistérios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1982. Caderno de Cultura, p.10.

RÉGIS, Sônia. O amor tatuagem da escrita. In: TELLES, Lygia Fagundes. *8 contos de amor*. São Paulo: Ática, 1996.

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

RODRIGUES, Urbano Tavares. Uma obra reflete São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 maio 1972.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Histórias Escolhidas*. São Paulo: Martins, 1964. p.7-11.

RUBADO-MEJÍA, Annette Marie. *O imaginário no processo de individuação em Perto do coração selvagem e em As horas nuas*. Porto Alegre: 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

SABER: Revista do Livro Universitário. São Paulo, ano 1, n. 2, maio/jun. 2001, p. 23.

SANTIAGO, Silviano. Romance traz o tango das ilusões perdidas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 maio 1989, p. G-6.

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

SCHERER, Neli Rosa. Os contos de Lygia Fagundes Telles: narrador e matéria narrada. Porto Alegre: 2000. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do bildungsroman feminino com elementos góticos*. Porto Alegre: 1997. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Jabuti 2001 vai para Lygia Fagundes Telles. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 maio 2001.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Existência e coisificação nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Revista Letras*, São Paulo, n. 26/27, p. 1-16, 1986/87.

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

SOARES, Maria Luiza Amaral. *O fantástico no conto brasileiro*. Coimbra: 1970. Dissertação (Mestrado em Licenciatura em Filologia Românica), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1970.

SPINELLI, Teniza. Lygia Fagundes Telles: A juventude é que pode nos entender e aproveitar melhor. *Correio do povo*, Porto Alegre, 31 out. 1976. Feminina, p. 27.

STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

STEEN, Edla Van. O escritor é testemunha deste mundo. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Venha ver o pôr-do-sol*. São Paulo: Ática, 1988.

VEIGA, José J. Uma viagem luminosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1996. Mais!, p.5-10.

XAVIER, Elódia. Vocação de ser humano x destino de mulher: uma leitura de As meninas de Lygia Fagundes Telles. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 3º, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1989, p. 164-168.

VERAS, Eduardo. Entre as tessituras de uma *lady* brasileira. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23 nov. 1996. Caderno de Cultura, p.8.

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira* (1945). Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

Gerais

ANDRADE, Carlos Drummond. Edifício Esplendor. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Fazendeiro do ar e poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955. p. 180-184.

ANDRADE, Carlos Drummond. A flor e a náusea. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1962. p. 24-26.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972. p. 5 – 8.

ARIÉS, Philippe. *História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião enalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Prefácio. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Jackson, 1938. p. 5.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação dramática. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARELLA, Julia. La literatura fantástica em España: percepción intelectual del tema. *Antrophos*: Revista de documentación científica de la cultura, n. 154-155, p. 11-18, mar./abr. 1994.

BARGALLÓ, Juan G. (Org.). *Identidad y alteridad*: aproximación al tema del doble. Sevilla: Alfar, 1994.

BARROS, Manoel de. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.35.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro [198-].

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

BITTENCOURT, Gilda Neves da S. *O conto sul-riograndense*: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BONAVENTURE, Jette. *O que conta o conto?* São Paulo: Paulinas, 1992.

BORGES, Jorge Luis. Prefácio. In: CASARES, Adolfo Bioy. *A máquina fantástica*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974. p.9.

BORGES, Jorge Luis. Epílogo. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Porto Alegre: Globo, 1984a. p.123-125.

BORGES, Jorge Luis. O outro. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Porto Alegre: Globo, 1984b. p.3-10.

BORGES, Jorge Luis. As ruínas circulares. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.

BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1959.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v.2

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1993. v. 1

BRAVO, Nicole Fernandez. Double. In: BRUNEL, Pierre (Dir.). *Dictionnaire des mythes litteraires*. Paris: Du Rocher, 1988.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UNB, 1997.

BRAYNER, Sônia M. Nunes. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BUARQUE, Chico. Letra e música : incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAILLOIS, Roger. Préface. In: CAILLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique*. Paris: Le Club Français du Livre, 1958. p.3-12.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMET, Sylvie. *L'un/L'autre ou Le double en question*. Paris: Interuniversitaires, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *A imagem mítica*. Campinas: Papyros, 1994.

CAMPRA, Rosalba. Il fantastico: una isotopia della trasgressione. *Strumenti Critici*: Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria, Roma, ano 15, n. 2, jun.1981.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1982.

CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968.

CAROTENUTO, Aldo. *Amar e trair: quase uma apologia da traição*. São Paulo: Paulus, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. Apresentação. In: CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. ix-xiii.

CARPEAUX, Otto Maria. *Prosa e ficção do romantismo*. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 157-165.

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

CASARES, Adolfo Bioy. Prologo (1940) In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia de la literatura fantástica*. Sudamericana, 1996.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999. v.2.

CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier a Maupassant*. Paris: Jose Corti, 1951.

CAVALCANTI, Raïssa. *O mito das águas: as imagens da alma no seu caminho evolutivo*. São Paulo: Cultrix, [199-].

CAVALCANTI, Raïssa. *O mito de Narciso: o herói da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1992.

CAVALCANTI, Raïssa. *O casamento do sol com a lua*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CAVALCANTI, Raïssa. *O retorno do sagrado: a reconciliação entre ciência e espiritualidade*. São Paulo: Cultrix, 2000.

CHAVES, Flávio Loureiro. Do cotidiano e da pesquisa na área da literatura. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.17, p.53-61, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Labor, 1958.

COLEGRAVE, Sukie. *Unindo o céu e a terra*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CORBIN, Henry. *L' imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*. Paris: Aubier, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993a. p.147-163.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993b. p.175-179.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993c. p. 227-237.

COUTINHO, Afrânio. Evolução do Conto. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971. v. 6

DOLEZEL, Lubomir. Le triangle du double: un champ thématique. *Revue Poétique*, Seuil, n.64, p. 463-472, nov. 1985.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

DRUMMOND, João Hilário de Menezes. *Dicionário dos nomes próprios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910.

DURAND, Gilbert. *Science del'homme et tradition*. Paris: Berg Internacional, 1979.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, 1981.

DURAND, Gilbert. Exploração do imaginário. In: PITTA, D.R.P. (Org.). *O imaginário e a simbologia da passagem*. Recife: Massangana, 1984.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *De la mitocritica al mitoanalysis*. Barcelona: Anthropos, 1993.

DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: Ed. UnB, 1995.

DURAND, Gilbert. O imaginário, lugar “entre-saberes” In: DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p. 231-244. (Coleção Teorias das Artes e Literatura).

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DURAND, Yves. Elementos de utilização prática e teórica do teste AT. 9. In: DURAND, Gilbert et al. *O imaginário e a simbologia da passagem*. Recife: Massangana, 1984.

DURAND, Yves. *L'exploration de l'imaginaire: Introduction à la modélisation des univers mythiques*. Paris: l'espace bleu, 1988.

EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

EDITORA ROCCO. ROCCO. Disponível em: <<http://www.rocco.com.br>> Acesso em: 07 dez 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Santos: Martins Fontes, 1977.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, [199-]. (Coleção Vida e Cultura, n. 62).

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos: seguido de “Envelhecer e morrer”*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

ESTÈS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. (Arcos do tempo).

ESTUDIOS de Literatura Fantástica em la tradición hispana. *Anthropos*, Barcelona, n.154/155, p. 2-10, marzo/abril, 1994. Editorial.

FALBEL, Nachman. *Fundamentos históricos do romantismo*. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 23-50.

FARACO, Sérgio (Org.). *Horacio Quiroga decálogo do perfeito contista*. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

FILER, Malva E. Las transformaciones del yo. In: GIACOMAN, H.F. (Org.). *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Americas, 1972.

FRANZ, Marie-Louise von. *A sombra e o mal nos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1985.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1990.

FRANZ, Marie-Louise von. *Alquimia*. São Paulo: Cultrix, 1993a.

FRANZ, Marie-Louise von. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fada*. São Paulo: Cultrix, 1993b.

FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fada*. Petrópolis: Vozes, 1995a.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995b.

FRANZ, Marie-Louise von (em conversa com Fraser Boa). *O caminho dos sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1997a.

FRANZ, Marie-Louise von. *Mistérios do tempo*. Rio de Janeiro: Del Prado, 1997b. (Coleção Mitos Deuses e Mistérios).

FRANZ, Marie-Louise von. *Reflexos da alma: projeção e recolhimento interior na psicologia de C. G. Jung*. São Paulo: Cultrix, 1997c.

FRANZ, Marie-Louise von. *C.G. Jung seu mito em nossa época*. São Paulo: Cultrix, 1997d.

FREUD, Sigmund. El poeta y la fantasia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1968. tomo 2, p.1057-1061.

FREUD, Sigmund. Lo siniestro. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. tomo 3, p. 2483-2505.

GALVÃO, Walnice N. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR, 1982.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [198-].

GENGEMBRE, Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Paris: Seuil, 1996.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOIMARD, Jacques; STRAGLIATI, Roland. Le thème du double. In: TROUBETSKOY, W. *La figure du double*. Paris: Didier Érudition, 1995.

GOIMARD, Jacques; STRAGLIATI, Roland. *Le grand anthologie du fantastique*. Paris: OMNIBUS, 1996.

GOMES, Eugênio. Apresentação. In: MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1946. p. xix; xxxiii.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

GRINBERG, Luiz Paulo. *Jung: o homem criativo*. São Paulo: FTD, 1997.

GROF, Stanislav. *O livro dos mortos*. Madrid: del Prado, 1997.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1967.

GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Muitas Vozes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

HALL, James A. *Jung e a interpretação dos sonhos*. São Paulo: Cultrix, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 104-157.

HILLMANN, James. *EntreVistas*. São Paulo: Summus, 1989.

HILLMANN, James. *Psicologia arquetípica: um breve relato*. São Paulo: Cultrix, 1995.

HILLMANN, James. *Encarando os deuses*. São Paulo: Cultrix, 1997.

HILLMANN, James. *A força do caráter: e a poética de uma vida longa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOLLIS, James. *A passagem do meio: da miséria ao significado da meia idade*. São Paulo: Paulus, 1995.

HOLLIS, James. *Rastreamento os deuses: o lugar do mito na vida moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

HOLLIS, James. *Os pantanais da alma: nova vida em lugares sombrios*. São Paulo: Paulus, 1998.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

IMBERT, Enrique Anderson. Não se faz o conto somente com experiências anedóticas. In: GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 75-94.

INFANTE, Guillermo Cabrera. Uma história do conto. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, São Paulo, nº 516, 30 dez. 2001. p. 4 – 13.

JACOBI, Jolande. *Complexos arquetípos e símbolos: psicologia de C. G. Jung*. São Paulo: Cultrix, 1995a.

JACOBI, Jolande. Símbolos em uma análise individual. In: JUNG, C.G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995b. p. 272-303.

JACQUES, Maria da Graça C. Identidade In: JACQUES, M. G. C. et al. *Psicologia social contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 159 – 167.

JAFFÉ, Aniela; FREY-ROHM, Liliane; FRANZ, Marie Louise von. *A morte à luz da psicologia*. São Paulo: Cultrix, 1989.

JAMESON, Fredric. *Versões de uma hermenêutica marxista. I. Walter Benjamin; ou nostalgia*. In: JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985

JUNG, Carl Gustav. *O homem à descoberta da sua alma estrutura e funcionamento do inconsciente*. Porto: Tavares Martins, 1962.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias sonhos reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre psicologia analítica*. Petrópolis: Vozes, 1981. V. 7.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis: Vozes, 1985. v.1.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos Psicológicos*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis: Vozes, 1990a. v.2.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião* Petrópolis: Vozes, 1990b.

JUNG, Carl Gustav. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *A dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1991a. V. 8.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991b.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991c.

JUNG, Carl Gustav. *O desenvolvimento da personalidade*. Petrópolis: Vozes 1991d.

JUNG, Carl Gustav. *AION estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995a.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995b. p.18-103.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1995c.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos da transformação*. Petrópolis: Vozes, 1995d.

JUNG, Carl Gustav. *Jung on evil*. Selected and introduced by Murray Stein. Princeton: Princeton University Press, 1996.

JUNG, Carl Gustav; WHILELM, Richard. *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KAST, Verena. *Sísifo a mesma pedra: o mesmo caminho*. São Paulo: Loyola, 1992.

KAST, Verena. *A dinâmica dos símbolos*. São Paulo: Loyola, 1997a.

KAST, Verena. *A imaginação como espaço de liberdade*. Diálogo entre o ego e o inconsciente. São Paulo: Loyola, 1997b.

KEHL, Maria Rita. *Escrevendo um autor: a produção escrita em Psicologia*. 2001. Conferência apresentada na comemoração do Dia do Psicólogo, no Conselho Regional de Psicologia/ 7ª região, Porto Alegre, 2001. Não publicado.

KÉRENYI, K.; NEUMANN, E.; SCHOLEN, G.; HILMAN, J. *Arquetipos y símbolos*. Barcelona: Anthropos, 1994. (Círculo Eranos I).

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KOVÁCS, Maria Júlia (coord.). *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LAMAS, Berenice Sica. O duplo como representação da morte em conto de Julio Cortázar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p. 235-249.

LANCELOTT, M. A. *De Poe a Kafka: para una teoria del conto*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.B. *Vocabulário e psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1987.

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LELOUP, Jean-Yves; HENNEZEL, Marie de. *A arte de morrer: tradições religiosas e espiritualidade humanista diante da morte na atualidade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1957.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971. v. 6.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR, 1982.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

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

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR, 1982.

LURKER, Manfred *Dicionário de Simbologia* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Antonio. CXXXVI. Proverbios y cantares. n. XXIX. In: MACHADO, Antonio. *Poesías Completas*. Buenos Aires: Losada, 1946. p. 172.

MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. Porto Alegre: Globo, 1935.

MAGALHÃES, Adelino. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Z. Valverde, 1946.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARCONI, M.A.; LAKATOS, E.M. *Técnicas de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1990.

MCGUIRE, William; HULL, R.F.C. *C. G. Jung: entrevistas e encontros*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MEIRELES, Cecília. Assovio. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. p. 163-164.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, 1994. (Pluriel)

MELO NETO, João Cabral de. A mulher e a casa. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *O texto lírico: imagem, ritmo e revelação*. Porto Alegre: 1991. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1991.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O insólito em “O convidado”, de Murilo Rubião. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.20, p. 121-130, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Quarto de pensão. In: SANTOS, Volnir; SANTOS, Walmor (Orgs.). *Antologia crítica do conto gaúcho*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1998a. p.65-70.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Símbolo e história da literatura: do romantismo à contemporaneidade. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS: anais do II Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: PUCRS, nov.1998, n. 2, v. 4, p.21-29.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000b. p. 111-123.

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

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Edições Loyola: São Paulo, 2000. v.1.

MORAES, Carlos D. *Aspectos psicológicos do romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1956. (Cadernos do Rio Grande do Sul).

MORAES, Vinícius de. O dia da criação. In: MORAES, Vinícius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. [Lisboa]: Europa América, 1988.

MORIN, Edgar. O “duplo” (fantasmas, espíritos...) ou o conhecido individualizado da morte. In: MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. [Lisboa]: Europa América, 1988. p.125-146.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURICY, Kátia. *Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

NERVAL, Gèrard de. *Aurelia*. São Paulo: Ícone, 1986.

NEUMANN, Erich. *Psicologia profunda e nova ética*. São Paulo: Paulinas 1991.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe*. São Paulo: Cultrix, 1999.

NODIER, Charles. *Du fantastique em littérature*. Paris: Chimères, 1989.

PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera. *Del cuento e sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila Latino Americana, 1993.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1990.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.184-192.]

PÉLICIER, Yves. La problématique du double. In: TROUBETSKOY, W. *La figure du double*. Paris: Didier Érudition, 1995. p. 125-139.

PESSOA, Fernando Antonio Nogueira de Seabra. O marinheiro. In: PESSOA, Fernando. *Seleção Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1972.

PEYRE, Henri. *Introdução ao romantismo* Lisboa: Europa América, 1975.

PICARD, Michel *La littérature et la mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

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

PILLE, René-Marc. Peter Schlemihl récit initiatique? Essai de lecture anthropologique. In: TROUBETSKOY, W. *La figure du double*. Paris: Didier Érudition, 1995. p. 101-114.

PLATÃO. *O banquete ou Do Amor*. Tradução, introdução e notas do prof. J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMOS, Denise *A psique do coração: uma leitura analítica do seu simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICHTER, Anne. Histórias de doubles: d'Hoffmann a Cortázar. In: RICHTER, Anne. (Org.). *Les metamorphoses du double*. Bruxelles: Complexe, 1995.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROGER, Jérôme. *La critique littéraire*. Paris: Dunod, 1997.

ROSS, Waldo. *Nuestro imaginario cultural*. Barcelona: Anthropos, 1992.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: UnB, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão Européia, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Lisboa: Europa América, 1968. p.108-126.

SCHWARTZ-SALANT, Nathan. *Narcisismo e transformação do caráter*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SÈVE, Lucien. A personalidade em gestação. In: SILVEIRA, Paulo; DORAY, Bernard (org.). *Elementos para uma teoria marxista de subjetividade*. São Paulo: Vértice, 1989.

SFUGGENTE doppio. *Il doppio: Psicanalisi del compagno segreto*. Como [Italia] Red, 1990. p.9. Editorial.

SILVEIRA, Brenno. Prefácio. In: POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. ix-xviii.

SILVEIRA, Nise da. *Jung vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SOLOMON, Michael. *Consumer Behavior: Buying, Having and Being*. New Jersey: Prentice Hall. 1999.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris: PUF, 1990. (Que sais-je?)

TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária no Século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. A crise romântica. In: TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Campinas: Papirus, 1996.

TROUBETZKOY, W. *La figure du double*. Paris: Didier Érudition, 1995.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988 (Coleção Horizonte Universitário: 47).

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário: uma mitocrítica dos gêneros literários*. Porto Alegre: 1998. Tese (Doutorado em Letras) Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1998.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. FACULDADE DE LETRAS. InfoLETRAS. Disponível em: <<http://www.infoletras.cjb.let>> Acesso em: 08 dez 2000.

USPENSKI, Boris. *A poética da composição estrutura do texto artístico e tipologia das formas compositivas*. Porto Alegre: 1981. Texto não publicado.

VANDENDORPE, Christian. Allégorie et Interprétation. *Poethique*, Paris, n. 117, p. 75-94, fev. 1999.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcadia, [195-].

VERJAT, Alain. *El retorno de Hermes: hermeneutica y ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos, 1989.

WEISHEL, T. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. (Biblioteca Pierre Menard)

WHITE, Kevin. The meaning of phantasia in Aristotle's De Anima, III, 3-8. *Dialogue: Canadian Philosophical Review*, v.24, p.483-505, 1985.

WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. São Paulo: Cultrix, 1994.

WINN, Colette H. La femme écrivain au XVI siècle: écriture et transgression. *Poethique*, p.435-452, nov. 1990.

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Orgs.). *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 1999.

ANEXOS

I Linha de tempo – vida e obra

Casam-se Durval / Maria do Rosário	1912
Nasce Lygia Fagundes Telles (S.P.)	1923
	1938 Porão e sobrado
Termina o curso fundamental	1939
Conclui curso de Educação Física	1941
	1944 Praia viva
Conclui curso de Direito	1946
	1949 O cacto vermelho
Casa-se com Goffredo Telles Júnior	1950
Nasce filho Goffredo Telles Neto	1954 Ciranda de pedra
	1958 Histórias de Desencontro
Separa-se	1960
Inicia trabalho no IPESP	1961
Casa-se com Paulo Emílio	1963 Verão no aquário
	1964 Histórias escolhidas/Gaby (7pecados capitais)
	1965 O jardim selvagem
	1970 Antes do baile verde
	1971 Seleta
	1973 As meninas
Morre Paulo Emílio	1977 Seminário dos ratos / Missa do galo
Preside Fundação Cinemateca	1978 Filhos pródigos
	1980 A disciplina do amor
	1981 Mistérios
Ingressa na Academia Paulista de Letras	1982
	1984 Os melhores contos de LFT
Empossada na Academia Brasileira de Letras	1987
	1988 Venha ver o pôr-do-sol
	1989 As horas nuas
Documentário Narrarte (produzido por seu filho)	1990
Aposenta-se como funcionária pública	1991 A estrutura da bolha de sabão
	1993 Capitu (com Paulo Emílio Gomes)
Feira do Livro de Frankfurt	1994
	1995 A noite escura e mais eu
	1996 Oito contos de amor
Salão do Livro de Paris	1998 Cadernos de Literatura Brasileira (I.M.S.)
	1999 Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos escolhidos
Feira do Livro de Frankfurt	2000 Invenção e memória Os cem melhores contos brasileiros do século
Título Dr. <i>Honoris Causa</i> UnB	2001 Figuras do Brasil: 80 autores em 80 anos de Folha

NOTA: Nas obras da escritora estão incluídas antologias.

II Quadro de Classificação Isotópica das Imagens de Gilbert Durand

REGIMES OU POLARIDADES	DIURNO		NOTURNO			
Estruturas	ESQUIZOMORFAS (ou heróicas) 1ª – idealização e 'recoo' autístico. 2ª - diaretismo (<i>Spaltung</i>) 3ª - geometrismo, simetria, gigantismo. 4ª - antítese polêmica.		SINTÉTICAS (ou dramáticas) 1ª - coincidência 'oppositorum' e sistematização. 2ª - dialética dos antagonistas, dramatização. 3ª – historização 4ª - progressismo parcial (ciclo) ou total		MÍSTICAS (ou antifrásicas) 1ª – redobramento e perseveração. 2ª – viscosidade, adesividade antifrásica. 3ª - realismo sensorial. 4ª – miniaturização (Gulliver)	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos	Representação objetivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os Princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO, de IDENTIDADE funcionam plenamente		Representação diacrônica que liga as contradições pelo fator tempo. O Princípio de CAUSALIDADE, sob todas as suas formas (espec. FINAL e EFICIENTE), funciona plenamente.		Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os Princípios de ANALOGIA, de SIMILITUDE funcionam plenamente.	
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL com os seus derivados <i>manuais</i> e o adjuvante das sensações à distância (vista, audifonação)		Dominante COPULATIVA com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (quinésicos, músico-rítmicos, etc.).		Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos</i> , <i>térmicos</i> e os seu derivados <i>táteis</i> , <i>olfativos</i> , <i>gustativos</i> .	
Esquemas "verbais"	DISTINGUIR		LIGAR		CONFUNDIR	
	Separar ≠ Misturar	Subir ≠ Cair	Amadurecer Progredir	Voltar Recensear	Descer, Possuir, Penetrar	
Arquétipos "atributos"	Puro ≠ Manchado Claro ≠ Escuro	Alto ≠ Baixo	Para a frente, Futuro	Para trás, Passado	Profundo, Calmo, Quente, Íntimo, Escondido	
Situação das "categorias" do jogo de Tarô	O GLA'DIO	(O Cetro)	O PAU	O DENÁRIO	A TAÇA	
Arquétipos "substantivos"	A Luz ≠ As Trevas. O Ar ≠ O Miasma. A Arma Heróica ≠ A Atadura O Batismo ≠ A Mancha	O Cume ≠ O Abismo. O Céu ≠ O Inferno. O Chefe ≠ O Inferior. O Herói ≠ O Monstro. O Anjo ≠ O Animal. A Asa ≠ O Réptil	O Fogo-chama. O Filho. A Árvore. O Germe.	A Roda. A Cruz. A Lua. O Andrógino. O Deus plural.	O Micro-cosmo. A Criança, O Polegar. O Animal <i>gigogne</i> . A Cor. A Noite. A Mãe. O Recipiente	A Morada. O Centro. A Flor. A Mulher. O Alimento. A Substância.
Dos Símbolos aos Sistemas	O Sol, O Azul celeste, O Olho do Pai, As Runas, O Mantra, As Armas, A Vedação, A Circuncisão, A Tonsura, etc.	A Escada de mão, A Escada, O Bétilo, O Campanário, O Zigurate, A Águia, A Calhandra, A Pomba, Júpiter, etc.	O Calendário, A Triade, a Astrobiologia A Iniciação, O "Duas-vezes nascido", A Orgia, O Messias, A Pedra Filosofal, A Música, etc.	A Aritmologia, a Tétrade, a O Sacrifício, O Dragão, A Espiral, O Caracol, O urso, O Cordeiro. A Lebre, A Roda de fiar, O Isqueiro, A <i>Baratte</i> , etc.	O Ventre, Engolidores e Engolidos, Kobolds, Dáctilos, Osíris, As Tintas, As Pedras Preciosas, Melusina, O Véu, O Manto, A Taça, O Caldeirão, etc.	O Túmulo, O Berço, A Crisálida, A Ilha, A Caverna, O Mandalda, A Barca, O Saco, O Ovo, O Leite, O Mel, O Vinho, O Ouro, etc.