

Objetos fantásticos nos contos de Lygia Fagundes Telles

Fantastic objects in Lygia Fagundes Telles' short stories

Amanda Letícia Falcão Tonetto

Graduanda em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), orientada pela Prof^a Dr^a Marisa Martins Gama-Khalil.

E-mail: amandaftonetto@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo principal o estudo da importância dos espaços ficcionais na construção da ambientação fantástica de dois contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, sendo eles: "A chave na porta" e "Anão de Jardim". Dentre os espaços ficcionais, foram selecionados para análise os "objetos", que aparecem nos contos como mediadores entre o insólito e o real. Assim, as perspectivas teóricas terão como base as noções sobre a narrativa fantástica, o espaço e, mais especificamente, os objetos.

Palavras-chave: Literatura fantástica. Espaço. Objetos mágicos. Lygia Fagundes Telles.

Abstract: The present paper aims to analyze the importance of fictional spaces in the composition of fictional setting of two Lygia Fagundes Telles' short stories called "A chave na porta" and "Anão de jardim". Among fictional spaces, "objects, which appear in the stories, were selected to be analyzed as mediators between the unusual and the real. Thus, theoretical perspectives will be based on notions about the fantastic literature, space, and more specifically, the objects.

Keywords: Fantastic literature. Space. Magical objects. Lygia Fagundes Telles.

1 Considerações iniciais

Lygia Fagundes Telles é escritora de destaque no que se refere à literatura brasileira contemporânea. A extensa obra da autora é composta por romances e contos e, em sua contística, são frequentes as incursões ao fantástico. A escritora utiliza de uma atmosfera nebulosa para construir a ambientação de suas narrativas, deixando personagens e, possivelmente, o leitor, em estado de grande hesitação. Embora seja um nome consagrado da literatura brasileira, o fantástico de Lygia é deixado de lado pela crítica. Apesar desse apagamento, é essencial considerar a relevância da autora no que se refere à literatura fantástica no Brasil, uma vez que a expressividade do insólito é uma das forças motrizes na produção de sentidos de sua obra.

A escritora paulistana começou a ter contato com a literatura ainda na infância,

quando escutava, em rodas familiares histórias, de terror e mistério. Publicou seu primeiro livro, *Porão e sobrado*, aos quinze anos, e depois de ingressar na universidade, conheceu Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Hilda Hilst, entre outros escritores. Em 1944, publicou seu segundo livro de contos, *Praia Viva*, e a partir daí iniciou sua carreira de escritora.

O fantástico na obra da escritora é composto por uma atmosfera nebulosa e o seu maior artifício literário é fazer com que o leitor acredite que aquilo que está sendo narrado é real. É quando acontece o momento da incerteza, quando as personagens são apresentadas aos acontecimentos insólitos que colocam em cheque as crenças, tanto das personagens quanto, possivelmente, do leitor. É nesse momento que o leitor precisa fazer aquilo que Umberto Eco (1994, P. 81) define como “acordo ficcional”: “o leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas, nem por isso, deve pensar que o escritor está contando mentiras; deve aceitar o acordo ficcional e fingir que o que é narrado de fato aconteceu”.

Face ao exposto, o presente trabalho tem como proposta fundamental o estudo das construções ficcionais do fantástico nos contos “A chave na porta” e “Anão de Jardim”, de Lygia Fagundes Telles. Para isso, tomamos como perspectivas norteadoras as noções de insólito, proposta por Lenira Marques Covizzi, e de metaempírico, projetada por Filipe Furtado. Nosso objetivo é investigar o modo como a autora trabalha com elementos, personagens ou acontecimentos inexplicáveis, de modo a construir narrativas fantásticas e ao mesmo tempo crivadas por um olhar poético. Nesse sentido, outros teóricos, além dos já citados – como Remo Ceserani, Tzvetan Todorov, Rosalba Campra, Vera Maria Tietzmann Silva, Gama-Khalil e David Roas –, embasarão o trabalho, sustentando a hipótese de que a literatura fantástica trabalha com o irreal de forma a desvelar olhares críticos sobre o real.

2 Fundamentação e análise

Dentre as leituras teóricas realizadas para esta pesquisa, recorreremos à *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, para embasar no artigo tanto as noções de literatura fantástica quanto os seus desdobramentos. De acordo com Todorov (2008), o fantástico é verificado quando algo que não pode ser explicado pelas leis naturais acontece no mundo ficcional, de modo que aquele que verifica esse acontecimento tem que optar entre as soluções possíveis: ou o acontecimento é apenas uma ilusão, fruto da imaginação, ou ele de fato ocorreu, e, assim, a realidade é controlada por leis que desconhecemos. Essa incerteza, segundo o teórico búlgaro, provoca a hesitação, que para ele é a primeira condição do fantástico. Em suas palavras, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2008, p. 31).

Essa condição pode ser observada nos dois contos aqui analisados: em “A chave na porta”, por exemplo, a personagem hesita ao descobrir que o amigo que lhe dera carona, na verdade já está morto. Já em “Anão de Jardim”, o leitor é quem possivelmente hesita, ao descobrir que o narrador da história, que relembra todos os eventos ocorridos na casa, é um anão de pedra. Contudo, mais do que a verificação de se a hesitação é deflagrada ou não nos contos, interessa-nos a pesquisa acerca das

formas como Lygia Fagundes Telles trabalha o insólito e o metaempírico nos dois referidos contos, que constroem diversificados efeitos de sentido nas narrativas, dentre eles a hesitação.

Assim, cabe-nos averiguar a noção de insólito e metaempírico. Para a estudiosa brasileira Lenira Marques Covizzi, o insólito é aquilo que “desperta no leitor o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal” (1978, p. 26). Segundo ela,

o insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca. E se [...] é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica. Podemos ainda caracterizá-lo genericamente como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção. (COVIZZI, 1978, p. 26).

Dessa forma, o sentimento do insólito, na visão dessa autora, é especialmente suscitado pelas inesperadas relações no tecido discursivo, de modo a provocar perplexidade e hesitação, o que ocorre nas narrativas de Telles.

Filipe Furtado (1980), ao definir o fantástico como gênero, afirma que o sobrenatural se manifesta num ambiente familiar, num espaço ou situação que não desafia as leis do mundo prosaico. De acordo com o teórico português, o metaempírico é sempre o tema dominante na narrativa fantástica. Essa noção de metaempírico, para Furtado, refere-se a acontecimentos ou elementos que estão

para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades” (1980, p. 20)

Assim, o metaempírico

inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p. 20).

Nas narrativas analisadas, a fenomenologia metaempírica ocorre de diferentes maneiras: em “A chave na porta”, a protagonista encontra um suposto fantasma; em “Anão de jardim”, uma estátua realiza uma análise mais humana do que a dos

humanos que habitam a residência em que se encontra.

Outro elemento que merece destaque na obra de Lygia Fagundes Telles é o espaço. David Roas (2001) concorda com Furtado (1980) ao afirmar que na narrativa fantástica, o espaço é comum ao leitor, ou seja, é similar àquele que ele conhece na realidade.

Para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que transtornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. (ROAS, 2001, p. 8).

Em “Anão de jardim”, o espaço principal é o jardim. Em “A chave na porta”, a personagem está na rua, e depois em um carro com o amigo; além disso, a chave e da porta, elementos comuns ao mundo real, dão título ao conto e se mostram essenciais para o desfecho da história. Assim, Lygia cumpre com maestria a tarefa de inserir o leitor na ambientação fantástica de seus contos, porque o faz de maneira sutil, de modo a fazê-lo se questionar a respeito da realidade em que está inserido.

A primeira narrativa de nossa análise, “A Chave na Porta”, conto do livro *Invenção e Memória*, publicado pela primeira vez em 2000, narra a história de uma mulher que está sozinha na rua na noite de Natal, quando um carro estaciona à sua frente e ela reconhece um colega da faculdade, Sininho, que oferece uma carona. Durante todo o trajeto, ambos relembram as memórias que viveram há quarenta anos. De repente, a mulher sente como se tivesse “recuperado a juventude” (TELLES, 2000, p. 91).

Ao longo da narrativa, somos apresentados a diversos elementos incomuns, causados pelo encontro entre os dois personagens, de modo a suscitar muitas dúvidas e sugestões do insólito. Logo no primeiro parágrafo, somos apresentados a um espaço apavorante, uma vez que a personagem está na rua sozinha numa “noite tão escura”, e compara um tronco ao esqueleto de uma árvore. A menção a um esqueleto colabora para a atmosfera nebulosa do conto, uma vez que ele faz menção à morte e, possivelmente, ao retorno dos mortos.

A chuva fina. E os carros na furiosa descida pela ladeira, nenhum táxi? A noite tão escura. E aquela árvore solitária lá no fim da rua, podia me abrigar debaixo da folhagem, mas onde a folhagem? Assim na distância era visível apenas o tronco com os fios das pequeninas luzes acesas, subindo em espiral na decoração natalina. Uma decoração meio sinistra, pensei. E descobri, essa visão lembrava uma chapa radiográfica revelando apenas o esqueleto da árvore, ah! tivesse ela braços e mãos e seria bem capaz de arrancar e atirar longe aqueles fios que deviam dar choques assim molhados. (TELLES, 2000, p. 89).

Após esse evento, dá-se o encontro entre os dois personagens e Sininho trata a amiga da mesma forma que fazia na época da faculdade, quarenta anos atrás, além de não aparentar ter envelhecido, apesar dos cabelos grisalhos. O personagem foi apelidado de “Sino” na faculdade porque sempre estava “trazendo alguma novidade”.

O “carro eterno”, por ainda ser o mesmo daqueles anos antigos, também dá a impressão de que haviam parado no tempo: “Quarenta anos como se fossem quarenta dias, ele disse.” (TELLES, 2000, p. 91). Concomitantemente, a mulher começa a sentir como se fosse jovem outra vez.

Ele então voltou-se para me ver melhor. Dei-lhe o meu endereço. No farol da esquina ele voltou a me olhar. Passou de leve a mão na minha cabeça mas não disse nada. Guiava como sempre, com cuidado e sem a menor pressa. Contou que voltava também de uma reunião, um pequeno jantar com colegas mas acrescentou logo, eram de outra turma. 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. E também ele com o seu eterno carro, meu Deus! na noite escura tudo parecia ainda igual ou quase. Ou quase, pensei ao ouvir sua voz um tanto enfraquecida, rateando como se viesse de alguma pilha gasta. Mas resistindo. (TELLES, 2000, p. 90- 91).

No trecho acima, além da sensação repentina de juventude que atinge a narradora, fazendo-a sentir-se “outra vez inteira”, como se tivesse “recuperado a juventude”, é possível perceber também o comportamento de Sininho: calmo e observador, com a voz enfraquecida “como se viesse de alguma pilha gasta”. Ela tenta vê-lo através do espelho, mas não termina o raciocínio, pois se perde nas lembranças de um tempo passado. Nesta passagem, o leitor é levado a questionar: por que, justamente nesse momento, ela tem essa sensação e não fala sobre a imagem refletida?

A conversa se desenrola num relato em que Sininho conta como foi a vida depois de formado: um amor que não deu certo e depois de muitos anos o retorno à casa em que sempre viveu. Chegados ao destino, os amigos se despedem e surge a primeira incerteza quando a mulher tenta beijá-lo no rosto: “Beijei sua face em meio da fumaça azul. Ou azul era a névoa?” (TELLES, 2000, p. 93).

Ao chegar ao seu prédio e perceber que esqueceu a bolsa com a chave de casa dentro do carro de Sininho, a personagem pega um táxi até a casa do amigo, mas ao perguntar por ele, é surpreendida por uma senhora que atende a porta e afirma fazendo o sinal-da-cruz: “Mas esse daí morreu faz tempo, meu Deus! É o pai do meu patrão, mas ele já morreu, fui até no enterro... Ele já morreu!” (TELLES, 2000, p. 94).

A mulher volta para casa confusa, afirmando ter se enganado, mas sem demonstrar assombro com a surpresa. Quando retorna ao prédio e o porteiro afirma que um senhor havia devolvido sua bolsa, descobre um botão de rosa junto ao chaveiro. Ao abrir a porta, tem a impressão de que ela possivelmente foi transportada para um outro lugar, um outro tempo, que não se sabe qual é. O conto termina com a personagem debruçada na janela observando uma árvore como a do início da narrativa, mas que, dessa vez, apesar do encontro insólito que acabara de acontecer, não provoca medo, e faz com que ela se lembre do amigo, que tinha um sorriso “luminoso de tão branco”.

Na narrativa, o metaempírico proposto por Furtado (1980) irrompe quando Sininho, que já morreu, dá carona para a amiga da faculdade. Afinal, como seria possível explicar através das leis prosaicas o fato de uma mulher interagir com um fantasma? E não apenas isso, mas também andar no mesmo carro que ele, como se o

mundo real prosaico admitisse esse encontro singular. Esse episódio inexplicável determina o metaempírico no conto.

A noção de insólito definida por Lenira Marques Covizzi (1978) também pode ser aqui aplicada, quando a personagem descobre que seu amigo, que havia lhe oferecido uma carona momentos antes, na verdade, está morto. Essa descoberta incomum é responsável por despertar a hesitação, elemento que, como citado anteriormente, é definido como a primeira condição do fantástico de acordo com Todorov (2008). Essa revelação desperta a hesitação pelo fato de que não há como o leitor – ou a personagem – decifrar como é possível que um fantasma tenha interagido com a amiga que ainda está viva, fazendo-a se lembrar de maneira tão intensa da sua juventude. Seria, Sininho, de fato um fantasma? Ou a amiga teria realmente confundido a casa onde ele morava?

Ao longo da narrativa, esses e outros elementos causam certo estranhamento, como a névoa azul que os envolve durante a despedida ou o fato de que a personagem principal não chega a ver o amigo no espelho. Não há respostas que expliquem o tempo parado, o espelho, ou se o amigo de fato morreria ou não, o que sugere, no conto, possíveis elementos sobrenaturais. Essas dúvidas e incertezas são responsáveis por revelar o insólito na narrativa.

O fantasma, que representa uma evocação da memória da personagem, faz com que ela entre fisicamente em contato com as lembranças do amigo e do tempo de sua juventude, de modo a fazê-la sentir-se bem, inteira outra vez. Por isso, o encontro que deveria causar espanto, já que Sininho morreria há muitos anos, na verdade faz com que ela se sinta calma, ao se lembrar do amigo.

Para Rosalba Campa (2016), a figura do fantasma é uma sobreposição dos eixos predicativos animado/inanimado e concreto/não concreto, em que o primeiro se refere à oposição morte/vida e o segundo refere-se àquilo que é sujeito ou não às leis da temporalidade e da espacialidade.

Por ‘concreto’ entendo aqui tudo o que é sujeito às leis da temporalidade e da espacialidade: ocupa um lugar no espaço, tem peso e volume. O não concreto, por outro lado, ao carecer da materialidade, não está sujeito a essas leis, carece de peso, volume etc. [...] Por ‘animado’ é entendido aqui como o que é dotado de movimento, vontade, tendência; em última instância, de vida (com toda ambiguidade que a definição científica da vida pode entranhar nos nossos dias). O outro polo da oposição está representado pela matéria inerte, devido à sua condição intrínseca (uma pedra, uma estátua, um quadro) ou a uma interrupção (a morte). (CAMPRA, 2016, p. 48-51).

No conto, é possível perceber esses predicativos, uma vez que o fantasma é descrito como se tivesse parado no tempo, já que permanece com as mesmas características de quarenta anos atrás, não se sujeitando às leis da temporalidade. Também é possível verificar no conto a oposição morte/vida, uma vez que Sininho conversa com a amiga, como se estivesse vivo, mesmo que na realidade não esteja.

No mesmo conto, outros elementos simbólicos que devem ser considerados são a chave e a porta, que dão título ao conto. No final da narrativa, a personagem afirma que, ao abrir a porta de seu apartamento, tem a impressão de que abraça outra porta.

Quando abri a porta do apartamento tive o vago sentimento de que estava abrindo uma outra porta, qual? Uma porta que eu não sabia onde ia dar mas isso agora não tinha importância. Nenhuma importância, pensei e fiquei olhando o perfil da chave na palma da minha mão. Deixei-a na fechadura e fui mergulhar o botão no copo d'água. Agora desabrocha! pedi e toquei de leve na corola vermelha. (TELLES, 2000, p. 95).

A chave e a porta remetem à ideia de entrada em outro espaço, ou, no caso da narrativa fantástica, pode representar até mesmo a entrada em outra temporalidade. Por isso, a chave pode ser considerada um objeto mediador. Segundo Remo Ceserani (2006), os objetos podem funcionar como mediadores no processo de ruptura com o real, de modo a causar estranhamento nos personagens e a possível hesitação do leitor, provocando a irrupção do fantástico. De acordo com ele,

é preciso pensar que o objeto mediador desempenha a função específica dentro do conto fantástico, pelo fato de que se trata de um conto em que há um desnivelamento de planos de realidade, o qual não está previsto pelo código e, por isso, vem marcado por um forte efeito de limite, e no qual o objeto mediador atesta uma verdade equívoca, porque inexplicável e inacreditável, posto que inepta. (CESERANI, 2006, p.74).

Assim, a lembrança vivida com o amigo Sininho provoca mudanças e reflexões na personagem, que revisita essas memórias através de acontecimentos incertos, ambíguos, quase oníricos. Por fim, ao voltar para casa e destrancar a porta, com a chave que o amigo havia devolvido momentos antes, a narradora tem um sentimento estranho ao sentir que está abrindo outra porta, o que indica, possivelmente, o deslocamento sofrido pelo encontro. Desse modo, a porta simboliza o atravessar de um portal, no qual as transformações causadas pelo encontro com Sininho se concretizam.

No conto "Anão de Jardim", último conto do livro *A noite escura e mais eu*, publicado em 1995, há um narrador que é uma estátua, um anão de pedra que quer tornar-se humano, e que observa do jardim a casa que será demolida. Ele também será demolido, e, enquanto espera, fala sobre os acontecimentos à sua volta, além de trazer à tona as memórias da família que habitava a casa antes da demolição.

Neste conto, o insólito se mostra presente desde o início, quando um anão de jardim, chamado Kobold, se apresenta como narrador da história: "A data na qual fui modelado está (ou não) gravada na sola da minha bota, mas esse detalhe não interessa, parece que os anões já nascem velhos e isso deve vigorar também para os anões de jardim, sou um anão de jardim." (TELLES, 2004, p. 139). Kobold, uma estátua falante, afigura-se a um monstro, por causar estranheza, por estar distante da realidade, por ser um anão de aparência séria, feia e grotesca.

A diferença é que os anões decorativos são risonhos e eu sou um anão sério. As crianças (poucas) que me viram não acharam a menor graça em mim. [...] Não agrado as crianças e nem espero mesmo agradar essas sementes em geral ruins, com aqueles defeitos de origem somados aos vícios que acabam vindo com o

tempo. (TELLES, 2004, p. 139).

Não parece um anão filosofante? Prefiro os anões inocentes, ela disse. (TELLES, 2004, p. 140).

Esse anão de gesso é muito feio, ela disse quando me viu. (TELLES, 2004, p. 139).

Esse anão tem cara de besta, disse o sobrinho do Professor, um menino de olhar dissimulado, fugidio. (TELLES, 2004, p. 139)

Ao longo da narrativa, Kobold, instalado no jardim de uma residência, começa a narrar os acontecimentos que observara ao longo dos anos, apresentando os habitantes da casa e a dinâmica entre eles: o Professor “bom e bobo”, que havia comprado o anão, sempre tocando seu violoncelo no jardim e fazendo confidências a Kobold. Hortênsia, sua esposa, que o envenenava aos poucos para que pudesse ficar com a herança e fugir com o amante. E Marieta, a empregada, que chantageava a patroa.

Kobold, que observa os acontecimentos passivamente, por não poder se mover ou falar; tem opiniões a respeito de tudo, emoções e sentimentos – ruins, em sua maioria – pelos personagens que moram na casa. Durante o conto, diversas vezes, o narrador, apesar de sonhar em tornar-se um homem de verdade, denuncia as atitudes e o comportamento humano.

Sei que esta essência (alma?) que me habitou tantos anos não vai agora se esfrelar como pedra, sei que vou continuar, mas onde? Reconheço que sou mal-humorado, intolerante, não devo ter sido um bom parceiro nem de mim mesmo nem dos outros, não me amei e nem amei ao próximo. Mas convivendo com esse próximo, eu poderia ser diferente? Tanta ambição, tanta vaidade. Tanta mentira. (TELLES, 2004, p. 146).

Dê um passo em frente aquele que conseguir escapar da agressividade num mundo onde a marca (principal) é a da violência. (TELLES, 2004, p. 140).

A partir da humanização de um objeto (neste caso, o anão de jardim), Lygia denuncia a desumanização das pessoas: o Professor, que conversava excessivamente com uma estátua, dava mais atenção a ela do que à própria esposa. Simultaneamente, Hortênsia via o marido apenas como um meio de conseguir a herança e envenena, em doses homeopáticas, o chá que ele tomava todas as noites. Após sua morte, ela demite a empregada e, junto ao amante, vende a casa, que agora será demolida. Enquanto isso, o anão observa e denuncia o cinismo e a hipocrisia presente nas relações humanas. O espaço da casa e do jardim também reflete o resultado falho dessas relações: a casa que está prestes a ser demolida, o caramanchão apodrecendo, o jardim abandonado.

Debandaram todos. Eu fiquei. Eu e o violoncelo esquecido e apodrecendo lá no canto. A madeira do caramanchão também apodreceu debaixo das trepadeiras ressequidas, um dia os homens da demolição entraram aqui para fazer suas avaliações. (TELLES, 2004, p. 142).

Quando foi embora no seu belo carro, fiquei olhando o jardim com sua folhagem desgrenhada enfrentando bravamente o capim furioso. Um jardim selvagem mas fácil de abater [...]. (TELLES, 2004, p. 143).

O jardim, espaço recorrente nos contos de Lygia Fagundes Telles, é formado por componentes da natureza, mas recebe interferência humana. O jardim abandonado faz alusão à iminência da morte, do fim. A “folhagem desgrenhada”, o “capim furioso”, e a presença de animais que simbolizam perigo, ameaça, como a aranha, que tecia sua teia entre as cordas do violoncelo abandonado após a morte do Professor, e o escorpião, que aparece em frente às botas do anão momentos antes que ele fosse destruído. Esses elementos contribuem para a construção de um jardim que anteriormente teve vida, mas que agora representa a morte, o fenecimento e o término das relações das pessoas que ocupavam a propriedade anteriormente, assim como a casa, que também parece morrer junto aos seus habitantes.

Presenciei, assisti como testemunha impassível (na aparência) o que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos com gentes. Com bichos. Mas tudo já acabou, as pessoas, os bichos, desapareceram todos. Fiquei só dentro de um caramanchão em meio a um jardim abandonado. Pela porta (porta?) deste caramanchão em ruínas vejo a casa que está sendo demolida, resta pouco dessa antiga casa. Quando ainda estava inteira havia em torno uma espécie de auréola, não eram as pessoas mas era a casa que tinha essa auréola mais intensa nas tardes de céu azul. E em certas noites claras, quando em redor dela se formava aquele mesmo halo luminoso que há em redor da lua. Agora há apenas névoa. Pó. A morte lenta (e opaca) da casa esventrada vai se arrastando demais [...]. Esse suave halo também surpreendi (às vezes) em redor da cabeça do Professor mas isso foi nos primeiros tempos, quando ele ainda tinha forças para vir compor no seu violoncelo [...]. Mas assim que a distraída Hortênsia (fazia a distraída) começou a executar seu plano para herdar esta casa (e outras), assim que começou a esquecer (era esquecida) as tais pequenas doses de veneno na caneca do chá-mate, a carne já envelhecida (setenta anos) do Professor começou a ficar mais triste. E o halo foi se apagando até desaparecer completamente. (TELLES, 2004, p. 141).

Assim, Lygia constrói um espaço que reflete de maneira concreta a ruína dos personagens, decorrente do comportamento falho em suas relações interpessoais: a recorrente priorização das coisas ao invés das pessoas, o distanciamento nas relações familiares que provoca a infelicidade, o abandono. Logo, como afirma Vera Tietzmann Silva,

o cenário [...] funciona como um espelho do protagonista, refletindo em imagens concretas a decadência que o invade, num procedimento que poderíamos denominar de lírico, pois anula a distância entre o “eu” do personagem e o mundo que o cerca. As emoções abstratas assumem formas plásticas concretas e visuais. (2009, p. 193)

Além do cenário do jardim abandonado e da demolição da casa, há a figura de Kobold, que, como já dito anteriormente, era um anão diferente dos outros, de aparência feia e grotesca. Mas o que verdadeiramente o caracteriza e extrapola os limites do que seria considerado real ou aceitável é o fato de que Kobold, um anão de

pedra, é o narrador da história.

A respeito da figura dos monstros, Gama-Khalil afirma: “Os monstros, na literatura, sempre representam o “diferente”, o sujeito situado nas margens em função de seu descompasso físico e/ou psicológico em relação aos demais sujeitos.” (2018, p. 21). Portanto, a figura da estátua que é a narradora da história, em primeira pessoa, e que pode ser considerada um monstro, confere à narrativa uma atmosfera grotesca e mórbida, que, juntamente com os demais elementos que compõem o conto – a demolição da casa, a composição do jardim abandonado, a morte do Professor por envenenamento –, colaboram para a construção do insólito e do metaempírico na narrativa, por instaurarem uma aura misteriosa e sombria.

No entanto, é necessário ressaltar que o que há de mais insólito na narrativa é o fato de que um anão de pedra consegue observar, sentir, opinar e narrar os acontecimentos de uma casa, rememorando toda a história do espaço e dos outros personagens que compõem o conto. Dessa forma, a estátua pode ser considerada um objeto mediador, uma vez que ela rompe com as estruturas do real e é responsável pela irrupção do fantástico na narrativa.

Observa-se também um anão de jardim que se compara a um homem: “Fiquei como um homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que o homem pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram.” (TELLES, 2004, p.143) e que sonha incessantemente em tornar-se humano. Por meio da figura desse objeto humanizado, faz-se a crítica às relações, ao materialismo, a uma sociedade que tem suas relações baseadas na impessoalidade, na violência, no ceticismo. E, paralelamente aos personagens humanos que priorizam o material, há um objeto, uma estátua, que sonha e aspira o SER.

Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. Meu peito (rachado) continua oco. A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. (TELLES, 2004, p. 143).

Por isso, “Anão de jardim” resume todos os outros contos que compõem a obra lygiana, por conter de maneira clara e objetiva a crítica a um tecido social abalado, corrompido pela necessidade do TER ao invés do SER.

Para Lygia, a função do escritor é a de “testemunhar o seu tempo”.

Nada fácil testemunhar este mundo com tudo o que tem de bom. De ruim. Um mundo grande, que vai além da chácara do vigário. Diante de si mesmo, diante do papel, o escritor se sente grande porque sua tarefa é digna. Pode ser corrompido, mas só raramente corrompe. (TELLES, 1980, p. 110).

Telles cumpre com maestria essa função, porque consegue, por meio da ficção, do insólito, do irreal, retratar a sociedade como ela é, onde mesmo um personagem que se assemelha a um monstro critica o egoísmo, a inveja, a vingança, a hipocrisia, o

materialismo e a ganância da raça humana.

3 Considerações finais

Ao longo das análises, pôde-se perceber que o que há de mais marcante nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles é a atmosfera nebulosa que envolve as narrativas. Os principais aspectos que caracterizam sua ficção são a incerteza e a hesitação, responsáveis por deflagrar o insólito, uma vez que não se sabe com certeza o que de fato aconteceu e o desfecho fica sempre aberto a diversas possibilidades e interpretações. Essa hesitação, definida por Todorov (2008) como a primeira condição para o fantástico, possibilita a construção da ambientação fantástica desenvolvida com destreza pela autora.

Para compor essa ambientação, a autora se utiliza de elementos existentes no mundo real prosaico, e sutilmente insere o leitor no âmbito fantástico, ao criar situações ou personagens que não poderiam existir num mundo que é regido pelas leis que conhecemos. Para Silva (2009, p. 187),

nos contos e romances de Lygia, pode-se constatar que, de fato, “a pele aderiu à noz”, é quase impossível destringir a verdade da ficção. Isso está bem de acordo com a acentuada preferência da autora pela temática dos limites. Sua narrativa costuma situar-se no limiar que tangencia o real e o inventado, a memória e a ficção, a lucidez e a loucura. Na fronteira imprecisa entre esses dois terrenos, o leitor encontra a convergência entre o real e o virtual, o possível e o apenas verossímil.

Assim, nos contos lygianos, somos sempre apresentados a situações ou espaços comuns, e em determinado momento, surpreendidos por algum acontecimento singular que marca o insólito da narrativa.

Outro aspecto importante, que também está presente nos contos aqui analisados, é a presença da morte. Em “A chave na porta”, temos o fantasma que dá carona à amiga, fazendo-a se lembrar da sua juventude. Em “Anão de jardim”, o anão de pedra observa a esposa que envenena o marido, e aguarda a demolição (morte) da casa em um jardim já morto.

Telles, que utiliza do mistério para criar suas narrativas, vê na morte o verdadeiro enigma que não podemos nunca solucionar, e talvez exatamente por isso é que seus contos “[...] giram em torno dos encontros e desencontros, da busca e da solidão – enfim, ainda e sempre o ser humano que é inexplicável. E impotente diante do mistério da morte e do amor”. (TELLES, 2004, p. 9).

Referências

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Trad. Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, ED. UFPR,

2006.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Da necessidade do medo. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS, Jamille da Silva (orgs.). *Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo na ficção*. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018, p. 13-26.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antologia: meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.