

# A teoria do conto de Edgar Allan Poe e de Ricardo Piglia na análise de “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles

Rosana Gondim Rezende

Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia.  
Pesquisadora do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas - GPEA/UFU.

---

**Resumo:** Apresentamos, neste artigo, uma análise de “A caçada”, conto de Lygia Fagundes Telles, visando a um melhor entendimento da teoria do conto de Edgar Allan Poe e sua unidade de efeito e de Ricardo Piglia e sua teoria de que “um conto sempre conta duas histórias”. Pontuamos também a relevância da atmosfera e da presença do fantástico na construção do gênero em estudo. Em meio a metáforas e símbolos, constatamos o inusitado: a sondagem psicológica emergindo do insólito, do mundo tido como ficcional.

**Palavras-chave:** 1. conto fantástico. 2. teoria do conto. 3. Lygia Fagundes Telles.

---

O progresso tecnológico, aliado à modernidade, racionalizou a temporalidade da arte. A produção industrial, que antes exigia maior tempo de trabalho, maior estrutura ferramental, maior investimento em mão-de-obra e em matéria-prima, hoje é realizada em larga escala e em frações recordes de tempo.

Veio o vento, veio a água, veio o vapor, veio o motor de combustão. Inconscientemente o homem passou a buscar em tudo a concisão, a rapidez. Na arte literária, o conto – essa forma breve – ganhou seu espaço merecido.

De Poe a Piglia, constata-se que o contista é um ser especial capaz de flagrar em um instante uma oportunidade inventiva. Como bem afirmou Alfredo Bosi, “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força” (1995, p. 9).

Mas quando está em foco a definição de conto, os teóricos pouco se entendem. Unidade de efeito, impressão ou tensão; brevidade, contenção ou intensidade; verdade ou paixão são nomenclaturas variadas que buscam caracterizar as particularidades desse gênero que tanto nos fascina, daí a necessidade de decifrá-lo. Julio Cortázar, em seu famoso ensaio “Alguns aspectos do conto”, traduz claramente essa sede de se entender esse estilo de prosa narrativa:

Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2006, 150-151).

O sistema literário, por sua vez, não pára. Se Edgar Allan Poe leu Nathanael Hawthorne e acabou fundamentando sua teoria do conto ao criticar alguns recursos desenvolvidos por este, Julio Cortázar também leu Poe, concordando com alguns pontos e discordando de outros, Jorge Luís Borges leu Cortázar, Poe e Hawthorne e todos esses estudos críticos ecoaram pós-modernamente em Ricardo Piglia.

O reconhecimento de Edgar Allan Poe, no entanto, como o pioneiro a registrar um estudo detalhado de uma poética do conto, é inegável. E, ainda, o fato de representar como ninguém a emergência de novas formas literárias do capitalismo. Portanto, as teorias de Edgar Allan Poe e Ricardo Piglia nortearão o estudo do conto a se propor.

No Brasil, desde Machado de Assis, o conto literário apresenta autores interessantes, como Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Luiz Vilela e muitos outros que, com grande mestria, deixam em nós uma profunda ressonância. Dentre esses contistas, destaca-se Lygia Fagundes Telles, considerada um dos principais nomes do conto contemporâneo de língua portuguesa. Sua obra tem merecido grande atenção não apenas da crítica literária brasileira como também de outros países. Seu trabalho compreende, sobretudo, romances e contos, em que se percebe um painel urbano que traduz as aflições humanas.

Na numerosa bibliografia sobre a autora, os estudos mais importantes dividem-se entre seus romances: *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1973), e seus livros de contos: *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977) e *A estrutura da bolha de sabão* (1991). No entanto, desde as primeiras edições, seus livros de contos tiveram maior repercussão junto ao público leitor de língua portuguesa e, até mesmo, de outras línguas. Em 1969, *Antes do baile verde*, concorrendo com 360 manuscritos de 21 países, recebeu em Cannes o grande prêmio internacional feminino para estrangeiros.

É inquestionável, portanto, a contribuição de Lygia Fagundes para a história do conto de língua portuguesa. A densidade com que realiza a tessitura de seus contos, revestida de uma leveza aparente, desloca o leitor para dentro de seus textos, assim como acontece com o protagonista de “A caçada” – conto que integra a obra *Antes do baile verde*, da referida autora, e que se apresenta como objeto de análise do presente trabalho.

O conto é narrado em terceira pessoa, narrador-onisciente, porém, considerando a terminologia de Gérard Genette, percebe-se que ele se caracteriza como extradiegético com relação ao nível narrativo e heterodiegético quanto à sua relação com a história, isto é, a voz que narra está ausente: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus passos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros” (TELLES, 1982, p. 41).

O ambiente, uma loja de antiguidades, um espaço pequeno, é apresentado ao leitor por meio de sumários, isto é, o narrador, em um nível extradiegético, expõe um determinado cenário, descrevendo o estado em que este se encontra. O processo descritivo parte do geral para o particular, assemelhando-se ao trabalho de um cinegrafista que, a priori, nos oferece uma visão panorâmica do local e, a posteriori, aproxima-se, chegando a focalizar o voo e o pouso de uma mariposa sobre as mãos decepadas de uma imagem de São Francisco. Essa informação adquirirá sentido e valor apenas ao final da narrativa, reforçando a teoria da unidade de efeito de Poe, segundo a qual cada elemento deve ser escolhido objetivando o efeito pretendido: “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas” (TELLES, 1982, p. 41).

Há de se considerar também o fato de todo o enredo se desenvolver principalmente nessa loja de antiguidades e mais precisamente, na cena de um homem (freguês) fixado na cena de uma caçada tecida em uma tapeçaria antiga. Poe, em “A filosofia da composição”, defende que os espaços fechados exercem força moral e mantêm atenção concentrada:

... mas sempre me pareceu que uma ‘circunscrição fechada do espaço’ é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral, para conservar concentrada a atenção... (POE, 1986, p. 68).

Conciliando essa afirmação poeana, “a ‘circunscrição fechada do espaço’ (...) tem a força de uma moldura para um quadro” com parte da teoria do conto proposta por Ricardo Piglia: “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), é possível afirmar que em *A caçada*, há, sim, duas histórias e que a história aparente – narrada em primeiro plano – acaba servindo como moldura para a história secreta, narrada em segundo plano.

A história aparente, narrada na superfície, inicia-se com a descrição da já referida loja de antiguidades e nela, um homem, cujo nome não é revelado, observando a cena urdida em uma tapeçaria antiga pregada na parede do fundo da loja. Percebe-se que não era aquela a primeira vez que ele contemplava o tapete, pois em suas falas, comenta diferenças de nitidez em relação a uma observação feita no dia anterior:

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

– Parece que hoje está mais nítida ...

(...)

– Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa – É como se ... Mas não está diferente?

(...)

– Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta... (TELLES, 1982, p. 41-42)

Os comentários são dirigidos a uma velha, também anônima, possivelmente proprietária da loja. O narrador não nos apresenta descrições físicas das únicas duas personagens, mas registra seus gestos, comportamentos, sensações, sentimentos, bem como nos relata suas falas em discurso direto, o que nos permite conhecê-los melhor:

A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.

(...)

A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.

(...)

O homem acendeu um cigarro. E sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? ... (TELLES, 1982, 41-42)

Já a segunda história, identificada por Piglia como secreta, é enredada pela cena estampada na tapeçaria – uma caçada. Esta, emoldurada pela primeira, se passa em outro tempo e em outro espaço. Trata-se de uma história conhecida pelo personagem que então a observa, e reconstruída subjetivamente por ele, que se mostra fascinado e dominado por aquela cena de uma caçada, parte integrante de seu passado. Em determinado momento, fundem-se o personagem e a cena da tapeçaria, fundindo-se também narrador e personagem, revelando-se essa segunda história por meio do discurso indireto livre:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa.

(...)

Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! (TELLES, 1982, p. 42-43)

Recurso significativo é o caráter acentuado de sugestividade que se apodera da narrativa da caçada. Segundo Poe, “Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente embora indefinida de sentido” (POE, 1986, p. 71).

Corroborando as idéias de Poe, Ricardo Piglia afirma que “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo *elíptico* e *fragmentário*. (...) o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo *enigmático*” (PIGLIA, 2004, p. 90-91) [grifos nossos].

Essa sugestividade, recurso que instiga e intriga a curiosidade do leitor, monitorando a tensão e desenvolvendo a densidade, pode ser testificada em diversos níveis: nas reticências que permeiam as falas do homem bem como o fazem no discurso indireto livre, nas interrogações que ele faz, marcando questionamentos dirigidos à velha e a si mesmo, em sua tensão e angústia crescentes, nas hipóteses levantadas por ele:

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

(...)

Percorrera aquela mesma vereda, aspirava aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão?

(...)

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa.

(...)

“Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (TELLES, 1982, p. 42-43)

A presença desses recursos, principalmente na segunda história, vai ao encontro da segunda tese de Piglia: “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.” (2004, p. 91). Outro aspecto que acentua a densidade nesse entrelaçamento de narrativas é a questão temporal. Ora, se o gênero épico-narrativo é fundamentado no tempo passado, isto é, narra-se o que já aconteceu, a primeira história, tratada aqui como aparente, ratifica a teoria, sendo ulterior aos acontecimentos; no entanto as falas das personagens, bastante significativas no enredo, estão no presente, proporcionando ao leitor a sensação de estar presenciando os acontecimentos, como se a narração fosse simultânea a eles. Já na segunda história, secreta, cifrada, há um jogo de pretéritos: o imperfeito encerra as ações e os sentimentos que envolvem a personagem na caçada, transportando-a para momentos que se alongaram em um passado, mas parecem se estender até o presente; o perfeito retrata sentimentos e ações exercidas no momento da observação da tapeçaria e o mais-que-perfeito registra a certeza de atitudes realizadas em um passado marcado por aquela cena:

Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? (...) Fixou a touceira onde a caça estava escondida. (...) Compadeceu-se daquele ser em pânico... (TELLES, 1982, p. 43)

O clima de mistério e suspense é acentuado pela presença do fantástico, gênero responsável pelo estranhamento, pela hesitação do autor em aceitar ou não os aconte-

cimentos. No início do conto, são focalizadas a imagem de São Francisco e a tapeçaria, que, de acordo com Frye, são variações da imagem do espelho, que pode marcar a passagem entre o real e o fantástico. A tapeçaria é, portanto, o portal por onde se adentra em outro mundo, onde tudo é possível, semelhante ao espelho de Alice, em *Alice no país das maravilhas*. Mais interessante ainda é observar a cumplicidade entre o caçador “pintado” na cena do tapete e o homem que a observa, pois a seta desferida por aquele somente perde sua imobilidade quando o protagonista consegue reviver os fatos do passado com lucidez. Solta um grito e mergulha-se numa touceira. Vê-se como caça, grita; o grito é a senha. A seta vara a folhagem. A dor.

Segundo Todorov, são necessárias três condições para que o fantástico esteja presente:

Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’ (TODOROV, 2007, p. 38-39).

Embora Todorov também afirme que a primeira e a terceira condição constituem verdadeiramente o gênero fantástico e que a segunda pode não ser satisfeita, constata-se a existência das três no conto em questão. O clima de sugestividade, de ambiguidade em que se mostra o enredo das “duas histórias” desperta naturalmente no leitor uma necessidade de desvelar os acontecimentos, hesitando entre uma explicação natural ou sobrenatural. E, em se tratando de um leitor-modelo, que, segundo Umberto Eco, “é alguém que está ansioso para jogar” (1994,16), pretende-se a todo tempo dar continuidade às suspensões de pensamento marcadas pelas reticências, buscar respostas para os questionamentos feitos, tudo isso sem quebrar as regras do jogo, propostas sutilmente pelo autor por meio de sinais, muitas vezes ambíguos, o que conduz à hesitação. Na descrição da cena da caçada, a própria personagem hesita: afinal, a cena pintada na tapeçaria tomara vida e dera continuidade aos fatos passados ou tudo não passava de delírio, alucinação em virtude do estado emocional da personagem que a observava? A velha, por sua vez, não percebera alteração alguma na cena. Leitor e personagem parecem fundir-se e o leitor confia à personagem a função de hesitar:

– Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa.

– É como se... Mas não está 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 – lamentou disfarçando um bocejo.

(...)

Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima à morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco.

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem.

(...)

“Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?” (TELLES, 1982, p. 42-43)

Por último, não quebrando as “regras do jogo”, é possível adotar certa atitude para com o texto: tomado pela emoção de assistir àquela cena que, por algum motivo, ressuscitava-lhe o passado e mostrava-se de importância vital em seu destino, o protagonista tece várias hipóteses e finalmente descobre que ele era a caça. Caçador de si mesmo, descobre sua identidade, seu passado, o que lhe custa a própria vida.

Talvez a melhor solução, no entanto, seja adotar o princípio de Montague Rhodes James: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas deveria acrescentar: que esta porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la” (1924, *apud* TODOROV, 2007, p. 31).

Na verdade, o prazer do texto reside em vivê-lo tal como ele é, permitindo-se enredar em suas teias narrativas, pois é de situações intrigantes como a do conto “A caçada” que se compõe a envolvente arte de Lygia Fagundes Telles. Em “A literatura feminina no Brasil contemporâneo”, lemos:

(...) essa capacidade de criar atmosferas, de fixar displicentemente um ou outro por menor concreto real, objetivo, carregando-o ao mesmo tempo de mil e um significados ocultos que não chegam eclodir no plano narrativo, mas que invadem fundamente o espírito do leitor obrigando-o a uma participação ativa (COELHO, 1993, p. 244).

A atmosfera é outro agente do fantástico. Edgar Allan Poe afirmava que o prazer mais intenso, mais enlevante e mais puro reside na contemplação do belo. E sendo a Beleza a atmosfera e a essência da obra, defendia que o tom da sua mais alta manifestação é a tristeza. (1986, p. 64). Leo Spitzer, na análise dos contos de Poe, esclarece que a atmosfera é o resultado da relação entre o ambiente e as pessoas que nele vivem, portanto, o termo não deve ser entendido em seu sentido metafórico, mas literal, físico. Para Spitzer, a descrição da casa de Usher e de seus habitantes revela a todo tempo morbidez, desânimo; o próprio cabelo de Roderick é comparado às teias de aranha espalhadas por cada canto da casa, elemento do ambiente que sugere uma atmosfera de morte. Da mesma forma, em “A caçada”, o ambiente – uma loja de antiguidades com o cheiro de uma arca de sacristia com seus anos embolorados e livros comidos de traça – casa-se com a alma angustiada e amarrada pelo passado do protagonista, sugerindo também uma atmosfera de “morte” que se confirmará no final.

Para H. P. Lovecraft,

A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério definitivo de autenticidade (do fantástico) não é a estrutura da intriga, mas a criação de uma impressão específica. (...) Eis por que devemos julgar o conto fantástico não tanto em relação às intenções do autor e aos mecanismos da intriga, mas em função da intensidade emocional que ele provoca (1945, *apud* TODOROV, 2007, p. 40).

Assim, fecha-se essa abordagem do fantástico, legitimando a sua existência na segunda história do conto, pois além da melancolia experimentada pelo protagonista por todo o enredo, seu desfecho é a morte, que, de acordo com Poe, é o tema mais melancólico e, portanto, belo e poético, segundo a compreensão universal da humanidade. (1986, p. 66): “‘Não...!’ – gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração” (TELLES, 1982, p. 45). Aqui, as duas histórias se entrelaçam em uma única, gerando o efeito de surpresa proposto por Piglia: “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (2004, p. 90). A propósito, retomemos, então, a imagem de São Francisco que aparece no início do conto. Se, segundo a Igreja Católica, este é o santo protetor dos animais e

se o protagonista é a caça, seu fim seria realmente a morte, pois como o santo poderia protegê-lo se suas mãos foram decepadas? É importante lembrar que nas imagens mais tradicionais desse santo, seus braços e mãos estão abertos em forma de proteção em direção aos animais.

Mas já que tanto se falou em duas histórias, é importante refletirmos sobre os pontos de interseção entre elas. No conto em análise, são principalmente o homem – personagem protagonista que, na história aparente, frequenta a loja de antiguidades e sempre está a observar aquela tapeçaria antiga e, na história cifrada, personagem também da caçada reproduzida na tapeçaria e, também, por que não, a imagem de São Francisco. Segundo Piglia:

Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção (2004, p. 90).

Desejamos voltar a nossa análise, nesse momento, para a questão do olhar das duas personagens em relação à tapeçaria, considerando-a uma obra de arte, visto que se encontrava em uma loja de antiguidades. Mesmo que a velha fosse a proprietária da loja, percebe-se em suas atitudes certo desdém pelo tapete, até mesmo porque a história que mostra como ele foi parar em sua loja explica o seu descaso por ela:

— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso... Pena que esteja nesse estado.

(...)

— Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida, como?

(...)

— Não, não passei nada, essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido acrescentou, tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: — Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto... Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.

(...)

— Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que se despregar, é capaz de cair em pedaços (TELLES, 1982, p. 41-42).

Já o protagonista revela-se totalmente seduzido, envolvido, fascinado pela tapeçaria ao ponto de — tentando desvencilhar-se da necessidade vital de observá-la e, assim, reviver a cena — ir ao cinema e não conseguir assistir ao filme, tentar dormir e não ser capaz, acordar aos gritos em meio a um sonho com a cena da tapeçaria e acabar “madrugando” diante da loja:

O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.

— Parece que hoje está mais nítida...

(...)

O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...

(...)

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

O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem!

(...)

Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada.

(...)

Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos...

(...)

Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu acordo de si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo.

(...)

Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão.

(...)

Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada (TELLES, 1982, p. 41-43).

Parece que a autora quer nos revelar, por meio de posturas tão antagônicas, o valor que cada ser dá às obras de arte na medida em que elas se comunicam ou não com o seu mundo interior. E parece haver uma exigência de que essa comunicação seja instantânea, do contrário, nasce o desprezo, o “muxoxo”. O imediatismo e o individualismo promovidos pelo capitalismo esfriaram as relações humanas, a capacidade de se sensibilizar diante do belo. São louváveis as palavras de Walter Benjamin:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (1996, p. 200).

Finalizando, queremos trazer à tona talvez o que há de mais fascinante nesse conto de Lygia Fagundes Telles. Podemos vê-lo como uma metaficção, isto é, a ficção cujo tema é falar de si mesma, de seu processo de construção, de suas teias, da complexidade do universo literário em que, como o protagonista, tantos se perdem para se encontrar. São reveladoras desses índices algumas falas da personagem:

Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?

(...)

Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira...

(...)

(...) a caçada não passava de uma ficção.

(...)

Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, engravado no cenário!

(...)

"Que loucura!... E não estou louco", concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. "Mas não estou louco. (TELLES, 1982, 43-4)



Outro momento significativo é o sonho do homem revelado pelo fluxo de consciência. São metáforas que nos remetem ao processo do material original da tapeçaria, da tecelagem dos fios, do entrelaçamento entre eles para formar a estampa ou a cena, como no caso, o que tanto se assemelha ao processo da construção literária, em que se entrelaçam conflitos, estratégias, palavras formando enredos enigmáticos, reveladores, inesquecíveis:

O algodão abafava as risadas que se *entrelaçaram numa rede* esverdinhada, compacta, apertando-se num *tecido* com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se *enredado nos fios* e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso, podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro (TELLES, 1982, p. 44) [grifos nossos]

A autora foi extremamente caprichosa ao tecer esse enredo; não se esqueceu de nenhum detalhe, inclusive do momento em que o criador termina a sua obra e ela toma vida própria. Aludindo-se à criação de Adão por Deus que soprou em suas narinas, dando-lhe a vida, o protagonista tem consciência de seu poder: “Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 1982, 44). Era necessário morrer para se transformar, para renascer, para fazer viver.

Refletindo sobre o mundo de ficção de Lygia, Nelly Novais Coelho diz:

(...) a obra de ficção de Lygia Fagundes Telles inclui-se na linhagem dos que fixam a angústia contemporânea, o desencontro dos seres. Povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo desajustados, frustrados ou fracassados, seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o “eu” e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidade (TELLES, 1971, p. 144).

Lygia Fagundes Telles parece escrever desorganizando nossas certezas e expondo nossos conflitos, nossas inseguranças, nossa busca de nós mesmos. A ternura de seus personagens é apenas aparente, pois em meio a um mundo materialista, a uma sociedade que os sufoca e lhes cobra moral e ética, surgem os conflitos, o desencontro de si mesmo, o vazio diante da vida e o conseqüente desespero na luta instintiva para se encontrar. Propor-se a analisar a obra de Lygia é ter a coragem de viver vários dias em um quarto cujas paredes são apenas espelhos.

## Bibliografia

### a) Sobre Lygia Fagundes Telles

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

CHAGAS, Wilson. Presença de Lygia, in: *O curso do mundo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Fundo Nacional da Cultura, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles, in: *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

COELHO, Nelly Novaes. As horas nuas: a falência da razão ordenadora, in: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. Siciliano, 1993.

COUTINHO, Edilberto. Três mulheres e uma constante – Lygia Fagundes Telles, Maria Alice Barroso e Clarice Lispector, in: *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

LUCAS, Fábio. Lygia Fagundes Telles, in: *Modern latin-american fiction*, organização de William Luis. Detroit: Vanderbilt University/ Londres: A. Brucoli Clark Laymann Book, 1992.

MILLIET, Sérgio. Fevereiro 11, in: *Diário crítico*. São Paulo: Martins, 1959.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Um romance de Lygia Fagundes Telles, in: *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

OLIVEIRA, Katia. *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RÓNAI, Paulo. A arte de Lygia Fagundes Telles, in: *Histórias escolhidas*, de Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Martins, 1964.

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

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cegraf/UFG, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

\_\_\_\_\_. A disciplina do amor (entrevista), in: *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998.

\_\_\_\_\_. *Seleção*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

## b) Geral

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 3 ed. São Paulo: Nacional, 1973.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CORTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto, in: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-66.

\_\_\_\_\_. Do conto breve e seus arredores, in: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-66.

\_\_\_\_\_. Poe: o poeta, o contista e o crítico, in: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147-66.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio/ Niterói: UFF – Universidade Federal Fluminense, 1986.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

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

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1990.

FRYE, Northrop. *The secular scripture: a study of the structure of romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.

GOTTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

JOLLES, Andrés. O conto, in: *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitária, 1965.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Herman. *O conto*. Salvador: UFBA, 1958.

LOPES, Edward. *A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da Literatura*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista/ Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

\_\_\_\_\_. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MENDILOW, A. A. *O tempo no romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Alan. A filosofia da composição, in: *O corvo de E. A. Poe*. São Paulo: Expressão, 1986.

\_\_\_\_\_. Review of twice told-tales, in: *Great shorts works of Edgar Alan Poe*. Harper Collins: New York, 1970.

\_\_\_\_\_. A queda da casa de Usher, in: *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SPITZER, Leo. *Comparative Literature*, Vol. 4, No. 4, 351-363. Autumn, 1952. *A reinterpretation of "The fall of the house of Usher"*

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.