

## Amigos ou amantes? [A homoafetividade presumida em contos de Caio Fernando Abreu e Lygia Fagundes Telles]<sup>23</sup>

**Maria Angela Alvares Cacioli**

Acadêmica do curso de Estudos Linguísticos e Literários da Pós-Graduação do Centro Universitário Fundação Santo André.

E-mail: [maacacioli@yahoo.com.br](mailto:maacacioli@yahoo.com.br)

**Resumo:** Por meio de um estudo analítico-descritivo, apresentamos a análise comparativa dos contos: “Aqueles dois”, de Caio Fernando Abreu e “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles. O ponto de interconexão entre as narrativas é o tema da homoafetividade, a abordagem ambígua no tratamento dessas relações, quase sempre implícitas, sob as quais se revela o preconceito social (homofobia<sup>24</sup>). Com base em “Teses sobre o Conto”, de Ricardo Piglia, buscamos, paralelamente, identificar o modo elíptico com que duas histórias se entrelaçam no interior de cada narrativa.

**Palavras-chave:** Conto. Homoafetividade. Ambiguidade. Abreu. Telles.

**Abstract:** By means of an analytical descriptive study, we present a comparative analysis of the short stories: “Aqueles dois” by Caio Fernando Abreu and “Uma branca sombra pálida” by Lygia Fagundes Telles. The point of interconnection between the narratives is the theme of the affection between equals, the ambiguous approach in the treatment of these relationships, almost always implied, under which reveals the social prejudice (homophobia). Based on “Theses on the short story”, by Ricardo Piglia, we seek, in addition, to identify the elliptical mode the two stories are interwoven within each narrative.

**Keywords:** Short story. Affection between equals. Ambiguity. Abreu. Telles.

Os contos analisados, “Aqueles dois” e “Uma branca sombra pálida”, pertencem a dois escritores brasileiros que os trouxeram a público no que podemos considerar período contemporâneo ou pós-utópico<sup>25</sup> (como preferem alguns). Tais

<sup>23</sup> Monografia (excerto) apresentada, para obtenção do título de Especialista em **Estudos Linguísticos e Literários**, ao Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Centro Universitário Fundação Santo André, sito à Av. Príncipe de Gales, 821-Santo André (SP)

<sup>24</sup> Homofobia é o termo utilizado para designar uma espécie de medo irracional diante da homossexualidade ou da pessoa homossexual, colocando esta em posição de inferioridade e utilizando-se, muitas vezes, para isso, de violência física e/ou verbal. Fonte: <<http://homofobiamata.wordpress.com/quem-somos-3/o-que-e-homofobia/>>. Acesso em: 31.05.2013

<sup>25</sup> Até os anos 1960, momento em que o modernismo entrava em declínio, ainda se acreditava que a arte podia mudar o mundo. Da descrença nesse sonho nasceu a arte depois das utopias.

escritores inserem-se, portanto, num mesmo binômio tempo-espaco no que tange à formação, dentro de um contexto socioeconômico e cultural também compartilhado.

O fator que nos levou a selecionar para estudo os contos em questão foi sua temática comum: a relação homoafetiva. Assim, buscou-se, dentro da vasta gama de produção literária de tais autores, algo que os tornasse próximos, apartando textos que dialogam entre si. Se não há uma intertextualidade explícita, existe a unidade de tema.

Faremos uma análise literária das duas histórias, abordando a questão da representação do homossexual, seus afetos e de como estes relacionamentos reverberam na trama. Simultaneamente, demarcaremos como a abordagem da questão homossexual faz com que a narrativa mais “sugira” do que “afirme”, ou seja, ela se realiza por um processo de ocultamento que termina por revelar uma “história secreta”, onde o preconceito homofóbico interfere na sua progressão, daí, na sua construção.

E fica a questão: esse “não explicitar” é pudor dos autores, censura contextual ou simples estratégia?

Em *Formas breves*, o escritor Ricardo Piglia aproxima o ficcionista e o teórico que nele convivem. Em onze textos curtos, reflete sobre autores da literatura moderna. Trata também das relações entre literatura e psicanálise, em particular sobre a natureza do conto, tema ao qual volta com “Novas teses sobre o conto”, depois de abordá-lo no ensaio “Teses sobre o conto”, onde ele propõe que

o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (...) uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. (...) Os pontos de cruzamento são a base dessa construção. (...) A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão. (PIGLIA, 2004, p.91)

Os dois contos selecionados nos mostram como essa dualidade se dá em suas estruturas; nelas, histórias aparentemente banais escondem “segundas histórias”, que carregam em seu bojo uma série de sutis considerações sobre o preconceito aos homossexuais, as quais são decisivas para a articulação das tramas, posto que a “amizade/afeto” entre pessoas do mesmo sexo torna-se um problema e/ou um grande drama na vida dos protagonistas. Apontar qual a implicação da repressão e/ou autorrepressão da afetividade nas tramas será, então, amplamente analisada no trabalho como modo de “revelação” da história secreta.

Como a ocultação faz-se nas tramas pelo viés da linguagem, o filólogo, linguista, ensaísta e crítico literário brasileiro, Othon Moacyr Garcia, presta-se admiravelmente bem como suporte para este aspecto nos dois contos, justamente por explicar aquilo que neles é tão primordial: a ambiguidade, a pluralidade de sentidos:

fatos não se discutem, opiniões sim. Mas que é fato? É a coisa feita, verificada e observada. Mas convém não confundir fato com indício. Os fatos, devida e acuradamente observados, levam ou podem levar à certeza absoluta; os indícios nos permitem apenas inferências de certeza relativa, pois expressam somente probabilidade ou possibilidade. Inferir é concluir, é deduzir pelo raciocínio apoiado apenas em indícios. (...) É evidente que o grau de probabilidade das inferências varia com as circunstâncias: há inferências extremamente *impossíveis*. (...) É o maior ou menor grau de probabilidade

que condiciona o nosso comportamento diário e o nosso juízo em face das coisas e das pessoas. (...) Agimos por *presunção*, porque inferimos, baseados apenas em indícios. (...) Indícios podem persuadir, mas não provar. (GARCIA, 2007, p.303-304)

O preconceito e a ambiguidade estão presentes nos dois contos e fazem o enredo se desenvolver. Se deitarmos os olhos nos títulos, encontramos ‘uma’ e ‘aqueles’, que são pronomes indefinidos; ‘sombra’ e ‘pálida’ que também sugerem algo sem delimitação precisa. Já aí nos deparamos com a indefinição que interpenetra as próprias histórias, o que apresentaremos, a partir de agora, na análise pormenorizada da estrutura narrativa dos contos selecionados.

Caio Fernando Abreu se insere na plêiade de escritores contemporâneos pela transgressão da linguagem e pelo culto ao não convencional, na medida em que faz o leitor repensar suas próprias bases psicológicas, culturais e emocionais, seus gostos, seus valores, sua linguagem. Seus textos, escritos há mais de vinte anos, anteciparam uma forma de expressão muito utilizada nos dias de hoje, através das redes sociais da internet, mais próxima do coloquial, da oralidade: *E longamente então, entre cervejas, (...) vezenquando salgadinhos (...)* (ABREU, 2005, p.132).

“Aqueles dois” nos traz a história de Raul e Saul, dois homens que são contratados, no mesmo dia, para trabalhar na mesma empresa. Ao serem apresentados, a empatia é instantânea. Aquilo que, a princípio, é um relacionamento puramente formal e profissional, se transforma, pela convivência diária, numa descoberta de afinidades. Essa amizade, que surge num ambiente de trabalho, começa a estender-se para além dos limites geográficos da empresa. A sintonia crescente não deixa de ser percebida pelos olhares sempre atentos dos colegas, que passam a fazer comentários maldosos sobre ambos. O chefe recebe conspiratórias cartas anônimas, sugerindo uma relação homossexual entre eles. Então, em nome da moral e dos bons costumes, do socialmente aceito – implícito no discurso fragmentado do chefe - são demitidos.

Este é um dos mais conhecidos contos de Caio Fernando Abreu. Na leitura cuidadosa dessa narrativa, pode-se identificar como tema o preconceito ao “amor que não ousa dizer seu nome”, parafraseando Oscar Wilde. O assunto é a homossexualidade presumida, mas não constatada - posto que o sexo em si não é a tônica do enredo -, assim como seus desdobramentos, como a ambiguidade que subjaz a uma banal história de amizade iniciada no emprego, formam a unidade do conto e do assunto. Nesse sentido, é bastante significativo o trecho (...) *Saul gostava principalmente daquele pedacinho assim “Sutill llegaste a mi como una tantación llenando de inquietud mi corazón”* (ABREU, 2005, p.136), pois funciona como demonstração de desejo da cumplicidade, do encontrar-se no outro, do amor - instinto primevo do ser humano.

Há de se salientar que o autor, abaixo do título que escolheu para esse conto, acrescentou o sugestivo subtítulo que o sintetiza - *História de aparente mediocridade e repressão* - reproduzindo as características socioeconômicas, morais e psicológicas que compõem a história de afeto e carinho entre dois homens, questionando os padrões vigentes de uma sociedade preconceituosa e inexorável na defesa de sua moral, onde a intransigência se sobrepõe à liberdade de amar. Daí se depreender a mensagem: o preconceito não respeita individualidades.

No próprio título do conto, o pronome demonstrativo “aqueles” já sugere uma exclusão, um não pertencimento à sociedade, mais particularmente ao grupo social vigente na repartição (lugar em que vão trabalhar - palavra por si significativa – é um nome genérico que nos leva a pensar em repartição pública, uma vez que ali chegam por concurso), por indicar aqueles que estão à distância dos interlocutores de um discurso.

A introdução do conto se dá pela apresentação dos personagens principais, Raul e Saul, praticamente amalgamados no pronome “eles”, de como se conheceram e desenvolveram um julgamento das pessoas que compõem seu ambiente de trabalho, no qual não se encaixam: (...) *Apesar de, sem efusões, terem se reconhecido no primeiro segundo do primeiro minuto (...) Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra (...) um deles diria que a repartição era como “um deserto de almas. O outro concordou sorrindo, orgulhoso, sabendo-se excluído.* (ABREU, 2005, p.132). Eles excluem-se do grupo de trabalho pelo caráter introspectivo de ambos. São solitários. (...) *Eram dois moços sozinhos.*(...) (ABREU, 2005, p.133).

Raul e Saul, de objetos de desejo das moças do escritório, passam a objetos de desprezo e, conseqüentemente, excluídos, já que a aproximação de ambos é vista como expressão da homossexualidade. Dessa maneira, eles passam de heróis a anti-heróis por possuírem um “detalhe” que os torna “diferentes” e inferiores aos demais. Ainda que Raul negue uma transgressão daquilo que sustenta a duras penas como amizade: (...) *Parecia muito alto quando (...) conseguiu ainda dizer a palavra nunca* (...) (ABREU, 2005, p.140), terminará por deixar o emprego ao lado do companheiro de trabalho no final da narrativa.

Raul é um rapaz nortista de trinta e um anos; tem atitudes mais seguras, mais adultas do que Saul. Mora numa quitinete. Possui um sabiá chamado Carlos Gardel, em homenagem aos tangos que tocam no violão. Seus poucos pertences resumem-se a (...) *um telefone alugado, um toca-discos com rádio* (...) (ABREU, 2005, p.134). Note-se que as poucas coisas que possui remetem ao seu gosto pela música.

Saul é um sulista de vinte e nove anos. Pessoa delicada e sensível, mais frágil do que Raul. Vive num quarto alugado de pensão. Seus bens restringem-se a uma televisão colorida com imagem fantasma, cadernos de desenho, vidros de tinta nanquim e um livro com reproduções de Van Gogh. Da parede pende uma reprodução do mesmo artista, que retrata um minúsculo quarto parecido, segundo deduz Saul, com o seu próprio. Outra vez as coisas que o personagem possui remetem ao seu gosto particular: Saul gosta de desenhar. Portanto, ambos têm a Arte como gosto comum. Isso é confirmado pelas músicas e pelos filmes que curtem juntos.

Essa dualidade brinca com o clichê de “almas gêmeas, duplos complementares”. Notar que seus nomes, diferentes apenas em uma única letra, às vezes leva o narrador a não saber de quem veio certa frase: *E perdidos no meio daquilo que Raul (ou teria sido Saul?)* (...) (ABREU, 2005, p.133), justificando a citada fusão dos dois em “eles”: (...) *E perdidos no (...) “deserto de almas”, para não sentirem tanto frio, tanta sede* (...) *que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem?* (ABREU, 2005, p.133).

Ainda, não se pode deixar de comentar a sutileza com que o narrador mostra a diferença do grau de amadurecimento entre Raul e Saul, apesar da pouca despropor-

ção entre suas idades: (...) *E tão próximos ficaram que um podia sentir o cheiro do outro: o de Raul, flor murcha, gaveta fechada; o de Saul, colônia de barba, talco* (ABREU, 2005, p.138).

Aquilo que a princípio é apenas um relacionamento convencional entre colegas de trabalho (...) *Cruzavam-se silenciosos, mas cordiais, junto à garrafa térmica do cafezinho* (...) (ABREU, 2005, p.134), ganha sinais de maior sintonia. Eles marcam encontros em barzinhos para depois do horário de expediente e, ao se conhecerem melhor, as semelhanças, os gostos comuns afloram numa (...) *estranha e secreta harmonia* (...) (ABREU, 2005, p.134). De tal entrosamento surge uma amizade que evolui, de modo ambíguo, para um envolvimento amoroso entre dois rapazes jovens e bonitos, sozinhos e carentes, que se visitam com frequência para assistir a filmes, tocar e ouvir música, comemorar juntos as datas festivas, conversar. Tal avizinhamento resulta num enredo psicológico, baseado mais nos movimentos interiores dos personagens, carregados de tensão, do que em suas ações.

Dos assuntos corriqueiros passam a falar das histórias pessoais, dos sonhos, das decepções. Sentem que essa familiaridade é prazerosa; depois, se apercebem de que são afetados pela falta um do outro, quando afastados. A tentativa de encaixar-se no grupo dos colegas acaba por não gerar resultados, pois, mesmo quando estão em eventos organizados por eles, afastam-se do grupo e ficam a sós, juntos, como “se acostumaram”, numa vivência da própria letra da música que ouvem continuamente “Tu me acostubraste”, citada/cantada várias vezes, desnudando o sentimentalismo de dois jovens reprimidos sexual e afetivamente em relação ao desejo que nutrem um pelo outro e não se permitem confessar.

Em determinado momento da narrativa, chegam a tocar mutuamente os rostos com as mãos, num desejo de proximidade, driblando, assim, a solidão e a falta de contato físico com outro ser humano sem, no entanto, conseguirem nominar e exceder seus sentimentos. Registre-se que em nenhum momento é explicitado o envolvimento físico/amoroso (no plano sexual, principalmente) dos dois personagens no conto, todo sustentado em finos fios de ambiguidade: (...) *Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra* (...) (ABREU, 2005, p.132); ou em (...) *Saul ergueu a taça e brindou à nossa amizade que nunca vai terminar* (...) (ABREU, 2005, p.139); ainda em (...) *Raul disse (...) eu não tenho mais ninguém no mundo, e Saul (...) você tem a mim agora, e para sempre* (ABREU, 2005, p.138-139). Nesse sentido, a marca mais explícita da narrativa de Caio Fernando Abreu é o não dito e a dúvida sobre possibilidades que permeiam todo o conto.

O enredo curto cria expectativas no leitor ao condensar conflito, tempo, espaço em torno de dois protagonistas, numa ênfase que quase apaga por completo a presença de demais personagens do conto. É focada principalmente a aproximação física e emocional/afetiva entre Saul e Raul, que o narrador sugere como predestinação: (...) *desde o princípio alguma coisa - fados, astros, sinas, quem saberá? - conspirava contra (ou a favor, por que não?) aqueles dois*. (ABREU, 2005, p.133).

A trama ganha contornos de complicação para ambos a partir da evolução afetiva da relação, ou seja, quando eles começam a se apegar e se sentirem incomodados com tal descoberta tensa e conflitante entre amizade e desejo: (...) *não tinham preparo algum para dar nome às emoções, nem mesmo para entendê-las* (ABREU, 2005, p.132), que infringe padrões morais que carregam. Acrescente-se a isso a transgressão presumida

àquele *status quo* da repartição, que gera um desconforto no ambiente de trabalho. Têm início as insinuações maldosas dos colegas sobre sua homossexualidade.

Vítimas dessa constante maledicência, Raul e Saul, após consolidarem a amizade, vivem sob a atenção moralista/discriminatória da repartição, representada pelos demais personagens - secundários, planos, não nomeados, designados apenas por sua função, sua característica típica, ou seja: “os colegas de trabalho” e “o chefe”. Os colegas não possuem voz nem ações palpáveis, visíveis; mas o conjunto de seus comentários, incluindo as cartas anônimas, dentro do microcosmo que é o escritório, tem o papel de ‘locomotor’ da trama e é determinante no desfecho da história. O chefe, ao convocar Raul e Saul para sua sala, é quem unifica e dá voz a todos os colegas de trabalho, citando os tais comentários e cartas anônimas; sua única aparição dá-se concomitantemente com sua única ação: deixar, friamente, os protagonistas cientes da razão pela qual os está demitindo naquele momento.

Nos seus enredos, o escritor dilui na narração a apresentação dos espaços dos acontecimentos: os lugares físicos são fechados, cinzentos, melancólicos, enfadonhos, escuros, urbanos, que lhes trazem estranheza. O mais relevante neste conto é os personagens carregarem consigo conflitos de suas problemáticas (suas vivências, seus pensamentos e sentimentos = ambiente psicológico) nesses ambientes físicos com os quais igualmente se sentem em conflito. Saliente-se a importância das características socioeconômicas, morais, psicológicas com as quais eles também se debatem.

Ambos personagens do conto são pessoas que saíram de sua terra natal (nas regiões Norte e Sul; depreende-se que não naquela em que eles, por causa do concurso, encontram um ponto de conversão), em época inespecífica (embora possamos determinar, com certeza, que a história se passa depois de 1957, ano de lançamento da música constantemente citada, “Tú me acostumbraste”, bolero do cantor e pianista cubano Frank Domínguez), e foram viver em um lugar cosmopolita, numa cidade urbana qualquer, não nomeada, onde se tornam pessoas solitárias, perdidas na massa anônima da multidão, seres sem identidade, introspectivos. Moram em apartamentos alugados, cuja despersonalização eles procuram aplacar com objetos significativos e reveladores de suas personalidades.

Raul e Saul vieram de outros Estados e passaram a morar sozinhos na cidade — grande, fria e massificadora —, um lugar que não facilita o entrosamento entre as pessoas: o ambiente da repartição é um exemplo, em menor escala, desse macrocosmo. Aponta-se, aqui, a dualidade multidão/solidão: o ser humano se dilui na multidão (substantivo concreto) que lhe traz a solidão (substantivo abstrato) tão sólida e concreta como uma parede, que o isola.

A história desenvolve-se, constantemente, fazendo referência às casas sufocantes onde moravam e às salas da repartição: (...) *prédio grande e antigo, parecido com uma clínica psiquiátrica ou uma penitenciária* (...) (ABREU, 2005, p.140). Portanto, o ambiente é sempre fechado, refletindo a sensação de clausura, e o uso da palavra penitenciária (etimologicamente, lugar onde se pagam as penas), como alternativa entre outros sinônimos possíveis, é muito sugestivo. Pagam as penas de quais “pecados”?

O autor adota um modo peculiar de organizar a narrativa no quesito tempo: naquilo que podemos chamar de capítulo 1, o narrador utiliza-se de um tempo psicológico para apresentar os protagonistas do conto, como eles se conheceram e como evo-

luiu essa relação até o ponto de eles (...) *se aproximarem, se conhecerem, se misturarem* (ABREU, 2005, p.133).

A ordem cronológica deste capítulo está construída de forma não-linear, ou seja, a história percorre caminhos de ida e vinda dentro de um passado no qual há quebra de sequência temporal, uma alteração na ordem natural dos acontecimentos, iniciando-se por comentários feitos pelos protagonistas quando o narrador quer explicar certas situações (...) *Meses depois, não no começo, ...um deles diria* (...) (ABREU, 2005, p.132) e, na página seguinte, ele passa a contar ao leitor como os personagens se conheceram (...) *Passaram no mesmo concurso* (...) *Foram apresentados no primeiro dia de trabalho* (...) (ABREU, 2005, p.133).

A partir do capítulo 2, a narrativa obedece a uma ordem cronológica padrão, isto é, linear, com marcadores temporais que nos levam a dizer que a história transcorreu aproximadamente durante um ano. Quando eles comentam algo de um passado mais remoto, como a dissolução de relacionamentos heterossexuais que tiveram: (...) *Raul falou pela primeira vez no casamento desfeito* (...) *Saul contou do noivado antigo* (ABREU, 2005, p.136), não entram em detalhes de tais acontecimentos. Essa vacuidade é significativa, pois o tempo parece ter se tornado mais concreto a partir do encontro dos dois.

Embora coexista uma história visível escondendo uma história secreta, narrada por meio de omissões subentendíveis, alusões e o não dito, permanece a sensação de se estar lendo uma história única. Isso é uma estratégia de construção, sendo os pontos de cruzamento a base da estrutura que concebe a dúvida sobre a natureza real dos sentimentos entre Raul e Saul, apontando um laço homossexual.

Assim, a narração das ações serve como um pano de fundo para enfatizar e deixar aflorar a interioridade dos personagens principais, considerados esféricos, uma vez que eles evoluem durante a narrativa e que são exploradas, no conto, suas características: físicas (...) *Eram dois moços bonitos* (...) *quando juntos* (...) *quase cintilavam* (...) (ABREU, 2005, p.134), psicológicas (...) *Parecia sinceramente preocupado* (ABREU, 2005, p.137), sociais (...) *Passaram no mesmo concurso para a mesma firma* (...) (ABREU, 2005, p.133), ideológicas (...) *trocaram ácidos comentários* (...) (ABREU, 2005, p.132) e morais (...) *comportamento doentio, psicologia deformada* (...) (ABREU, 2005, p.140).

Quanto à figura do narrador, Caio Fernando Abreu, subvertendo os cânones, cruza tipos (GANCHO, 2002, p.29), podendo mostrá-lo com características de um narrador-testemunha, em primeira pessoa, que observa os acontecimentos sem interferir na trama e dá testemunho de um modo direto (...) *e com isso 'quero' dizer que esse detalhe não os tornaria especialmente diferentes* (...) *Poderia dizer também que não tinham nada, mas não seria inteiramente verdadeiro* (ABREU, 2005, p.133), ou com particularidades reservadas a um narrador-observador (típico de terceira pessoa) como a onisciência e a onipresença. Ele está em todo lugar, sabe mais que os próprios personagens (...) *falaram* (...) *menos da falta um do outro que 'sequer sabiam' claramente ter sentido* (ABREU, 2005, p.135), se intromete com suas opiniões (em primeira pessoa) (...) *Mas discretos, porque eram novos na firma e "a gente, afinal, nunca sabe onde está pisando.* (ABREU, 2005, p.133), julga comportamentos (...) *Acontece porém que 'não tinham preparo' algum para dar nome às emoções, nem mesmo para tentar entendê-las. Não que fossem muito jovens, incultos demais ou mesmo um pouco burros* (...) (ABREU, 2005, p.132).

Caio Fernando Abreu tem uma forma muito particular de usar o discurso indireto e o indireto livre. Nesse conto, é sempre o narrador que, com suas próprias palavras, reproduz a fala dos personagens, seja através do discurso indireto (sem as convencionais aspas ou travessões do discurso direto) (...) *Disseram prazer, Raul, prazer, Saul, depois como é mesmo o seu nome?* (ABREU, 2005, p.133); ou ainda, através do indireto livre, inserindo a voz dos personagens no seu próprio discurso (...) *um pedia um cigarro ao outro, e quase sempre trocavam frases como tanta vontade de parar, mas nunca tentei, ou já tentei tanto, agora desisti* (ABREU, 2005, p.134-135).

“Aqueles dois” é uma trama tecida com fios de amor, solidão, incompreensão. Os personagens deste conto encarnam o drama do amor silenciado e reprimido. Debatem-se contra o preconceito interiorizado e ainda lutam contra a discriminação e a rejeição da sociedade pelas suas escolhas sexuais. Essa mesma sociedade intolerante que lhes permitirá, ao final, se ousarem, se livrarem da teia que os aprisionam.

Em “Uma branca sombra pálida”, Lygia Fagundes Telles narra a história de uma mãe (não nomeada) que visita o túmulo da única filha, Gina, três meses após sua morte por suicídio. Procura justificativas para esse fim trágico, rememorando a tensão que permeou seu relacionamento com a filha - com a qual nunca teve afinidades - e que piora à medida que Gina introduz na casa uma nova amiga, Oriana. A sintonia das duas irrita a mãe, que pressupõe um envolvimento homossexual entre elas. Nada no conto explicita aquilo que a mãe sugere; ela se prende a detalhes como risadas, música, flores para justificar sua desconfiança. Num confronto, a mãe dá um ultimato à filha: Gina tem que escolher entre a mãe e a amiga. E, nessa noite, a filha se mata.

A narradora usa o discurso indireto livre, onde os diálogos rememorados, presentificados, vêm no meio das frases sem travessões. É nos não ditos e na ambiguidade que se percebe a história subjacente à comum relação de amizade entre duas adolescentes, que nos deixa a dúvida permanente da consumação do amor lesbiânico ao qual a mãe sempre se refere. Não se pode considerá-la uma narradora confiável, pois a dúvida permanece no leitor até o final do conto, uma vez que, na história, os implícitos textuais aflorando da mãe não podem ser imparciais. Deve ser levado em conta que, por vezes, o processo de rememoração é construído, ou seja, ao se lembrar de alguma coisa o indivíduo pode distorcer ou acrescentar fatos e dados, escolher como e quais lembranças lhe são convenientes, mostrando que a memória pode aparecer permeada pela imaginação (...) *Bons sonhos, querida, devo ter dito quando já estava na porta e agora já não sei se disse isso ou se pensei* (...) (TELLES, 1995, p.175).

O título deste conto é um mote, ou seja, uma frase ou um dito que serve de tema à obra literária. Baseado na música "A Whiter Shade of Pale", canção de estreia da banda britânica Procol Harum, lançada em 12 de maio de 1967, citada dentro do próprio conto, expressa um objetivo que se quer alcançar ou um princípio de comportamento que se quer explicar na trama. Nela, encontram-se palavras/relações com o texto: há um moleiro que conta uma história/mãe; há uma jovem (virgem vestal)/Gina que contesta alguma coisa falada e exalta uma verdade clara/Gina x mãe; há referência a uma aparência fantasmagórica/Gina depois de morta, cuja lembrança perturba a mãe que não a deixava ser/seguir sua vontade; os olhos abertos da mãe/se fechados, não

veriam o que acontecia entre as jovens. Tudo tem, obviamente, uma carga intencional da autora.

Transcrevemos abaixo a letra original da música e uma de suas possíveis traduções, para que possamos observar as citadas palavras/relações com o conto:

A Whiter Shade of Pale

(...) And so it was that later  
As the miller told his tale  
That her face, at first just ghostly,  
Turned a whiter shade of pale  
She said, 'there is no reason  
And the truth is plain to see.'  
But i wandered through my playing cards  
And would not let her be  
One of sixteen vestal virgins  
Who were leaving for the coast  
And although my eyes were open  
They might have just as well've been closed (...)

Um Tom Mais Branco de Palidez

(...) E foi aí que mais tarde  
Quando o moleiro contou sua história  
O rosto dela, a princípio apenas fantasmagórico,  
Ficou com um tom mais branco de palidez  
Ela disse: não há razão nenhuma  
E a verdade é clara.  
Mas eu me distraía no meu jogo de cartas  
E não a deixava ser  
Uma das dezesseis virgens vestais  
Que estavam partindo para o litoral  
E embora meus olhos estivessem abertos,  
Seria melhor se eles estivessem fechados (...)

Interpelada pela mãe, Gina faz uma tradução livre do título dessa música, que ela e Oriana ouvem em seu quarto: (...) *Uma Imagem Mais Branca que Pálida, talvez. Ou Uma Branca Sombra Pálida. Ficou hesitante e prometeu dar uma resposta depois, ia perguntar a Oriana.* (...) (TELLES, 1995, p.171). O fato das palavras em inglês também serem polisêmicas, ou seja, terem multiplicidade de significados<sup>26</sup>, revelarem outros sentidos, sendo de difícil tradução (como foi comprovado em nossa pesquisa), reflete a própria relação das moças.

Na incerteza de Gina ao ser questionada sobre a correta tradução do nome da canção, ecoa uma ambiguidade em suspenso, que não é esclarecida posteriormente. E todas as sutilezas das palavras usadas são encontradas no desencadeamento da história. O homossexualismo presumido é impalpável como a sombra e faz, numa sociedade castradora, o lésbico, no presente caso, eclipsar-se, silenciar-se, perder a importância como sujeito social. Sombra é aquilo que a própria Gina se torna depois de cometer suicídio, um fantasma a assombrar a mente inconformada da mãe, obcecada com a ideia incessante de que a filha escondia, atrás de uma máscara (uma das interpretações para "shade"), seu lado primitivo e instintivo<sup>27</sup> (e anormal, sujo).

"Uma branca sombra pálida" é narrada em primeira pessoa do singular, num tom confessional, por um narrador-testemunha, a mãe que, por lembrança/solilóquio interior, fala em retrospecto de sua ida ao cemitério: *HOJE FUI AO TÚMULO DE GINA e de longe já vi as rosas vermelhas espetadas na jarra ao lado esquerdo, Ori-*

<sup>26</sup> ENCICLOPÉDIA Barsa. V.1. Inglês/Português.1964. Neste dicionário, consultados os termos isoladamente, encontra-se: pale (adjetivo) = pálido; pale (verbo intransitivo) = perder a importância, eclipsar-se; shade (subst.) = sombra, tonalidade, tom, gradação; the shades (subst.) = fantasmas, espectros.

<sup>27</sup> Jung denomina sombra à personificação da parte primitiva e instintiva do indivíduo. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/sombra.htm>>. Acesso em 20.05.2013.

*na veio ontem* (TELLES, 1995, p.161). Gina e Oriana são as protagonistas dessa história, que chega ao leitor filtrada pelos olhos da mãe, a antagonista, símbolo da sociedade castradora e preconceituosa. Logo nas primeiras páginas do conto, a mãe antecipa o desfecho, relatando a morte da filha.

Neste dia de visita ao túmulo da filha, a mãe enceta um significativo diálogo com uma borboleta que ronda a jarra das rosas vermelhas, desdenhando as brancas, adeja e finalmente pousa na lápide de Gina. A borboleta é um inseto que passa por uma transformação, uma mudança de estado – a metamorfose. Dialogando com ela, a mãe está conversando com a própria filha morta - alma que se libertou de seu invólucro carnal. *A borboleta (...) tem vida curta (...)* (TELLES, 1995, p.168), é uma alusão à morte prematura de Gina, interligando-as.

Tal conto tem uma narrativa repleta de conflito familiar, de abalo de relações, de situações/attitudes que reverberam no íntimo dos personagens, onde a ambiguidade e o não dito dão sustentação à trama. Mãe e filha têm incompatibilidades marcantes como, respectivamente, força/fragilidade, insensibilidade/suscetibilidade, dureza/delicadeza, tornando o relacionamento difícil. Quando Gina conhece Oriana e esta passa a frequentar a casa, a relação mãe/filha estremece (...) *Foi por essa época que conheceu Oriana, a dos dedinhos.* (TELLES, 1995, p.164). Note-se a antipatia revelada pela descrição de uma pessoa a partir de algo tão irrelevante e material como dedos.

A escolha do nome das personagens não é aleatória, levando-se em conta sua origem etimológica: ambos de origem latina, Oriana significa garota dourada e Gina é o diminutivo de Virgínia, mulher casta, virgem. Oriana é o brilho que atrai e se reflete na pura Gina: é o dourado se destacando sobre o branco, alterando-o. Oriana é apontada como responsável pelas mudanças de atitude que a mãe passa a notar em Gina, após o início da amizade: *Começou então a se interessar por letras. Letras, Gina? É, letras. Era o que a outra estudava* (TELLES, 1995, p.164). Um exemplo marcante, que remete ao título, é que Gina, que gostava de música clássica, passa a ouvir (...) *Jazz (...) A Whiter Shade of Pale. Não sei como a agulha não fez um furo nesse disco (...) música de drogados...o som dos delinquentes(...)* (TELLES, 1995, p.171-172). Assim, Gina é conspurcada por Oriana, não cabendo a Gina qualquer culpa, como se ela, uma moça de vinte anos, fosse uma ingênua a quem não coubesse decisão sobre seus próprios atos: *Uma criança, pensei, (...) Gina tinha essa mesma postura altiva (...) a testa pura* (TELLES, 1995, p.163). Mas não se pode deixar de comentar que a presença de Oriana na casa influencia até costumes da própria mãe: *Acendo outro cigarro. Comecei a fumar deste jeito desde o dia em que Oriana esqueceu o maço de cigarro no quarto de Gina (...) eu fumava meio espaçadamente* (TELLES, 1995, p.166).

Incomodada com a intimidade de Gina e Oriana, que a mãe suspeita ser uma relação lesbiana, esta impõe uma escolha à filha: (...) *até hoje não sei por que (...) comecei a falar com tamanha fúria (...) Falo dessa relação nojenta de vocês duas (...) A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu (...)* (TELLES, 1995, p.174-175). Quando a mãe diz (...) *mas em nenhum momento me ocorreu que além das duas saídas que lhe ofereci, havia uma terceira. Que foi a que ela escolheu, cortar (...)* o fio da vida (...) (TELLES, 1995, p.176), tem-se a noção exata de que a mãe se achava onipotente, o que foi desmentido pela opção de Gina, de certo modo contrariando-a, ao cometer suicídio.

A mãe encarna o papel de antagonista; é a vilã da história. Única do triângulo feminino que não tem nome: sua postura e atitudes a definem. É uma mulher de meia-idade, uma vez que a filha tinha vinte anos; pertence à classe média (tem empregada doméstica, a filha fazia balé); é instruída (tem uma postura e uma linguagem elegantes). Dura, autossuficiente, egocêntrica, crítica, irônica, fria (...) *ela sabe que não gosto de beijos (...) desgrudei-me de suas mãos* (TELLES, 1995, p.175-176.). Ateia, não acredita na existência da alma, tanto que se refere ao dia escolhido pela filha para morrer como sendo o dia de Páscoa: (...) *Sem ressurreição* (TELLES, 1995, p.169).

A mãe parece ter ido ao cemitério apenas para cumprir um ritual no qual não acredita, assim como o fez no enterro da filha, (...) *teatro da inocência* (...) (TELLES, 1995, p.177), ao proporcionar-lhe um enterro cristão (como Gina e o pai gostariam). Ela, então, encena uma farsa (...) *faço cara compungida e finjo que rezo* (...) (TELLES, 1995, p.162) e, sem se dar conta, age do mesmo modo dissimulado que crê existir e despreza em Gina, pois seus atos não correspondem às suas convicções e servem para encobrir uma realidade que nunca pode ser mostrada abertamente. Estranho, também, é sua indiferença ao falar sobre a morte da filha, como se nada do que aconteceu fosse grave: *Bem, Gina, você se matou, se pirulitou, como diz sua amiga, ela gosta desse verbo, pirulitar. Desertou do corpo mas está lúcida, certo?* (...) (TELLES, 1995, p.168); (...) *irritei-me até com a Efigênia que estava virando uma carpideira difícil de suportar* (...) (TELLES, 1995, p.169).

Censura, na filha e no marido morto (que ela considera serem muito parecidos), a falta de qualidades que ela julga ideais: (...) *os delicados não têm resistência* (TELLES, 1995, p.173). Incluída numa sociedade moderna, carrega preconceitos seculares. Embora ela afirme que Oriana: (...) *não se conforma com a morte* (...) *Ah, que coincidência, porque também eu não me conformo* (...) (TELLES, 1995, p.162), o leitor não sabe se ela sente culpa ou remorso pelo acontecido com a filha, uma vez que também diz: (...) *Passei esses três meses tentando provar - a quem? - o quanto estava sofrendo* (...) (TELLES, 1995, p.169) [grifo nosso], ou, ainda, (...) *foi suicídio. Acho que queria apenas me agredir* (...) (TELLES, 1995, p.167) ou, então, referindo-se ao marido, em tom irônico: *Fiz sua vontade, meu querido. Dei-lhe toda liberdade e se você ainda vivesse poderia ver agora no que deu essa liberdade* (TELLES, 1995, p.173). Mantém com o marido uma relação baseada em aparências: (...) *a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, o avesso desta ordem* (TELLES, 1995, p.166).

A sua raiva, oriunda do preconceito contra Oriana, que desestabilizou sua frágil e falsa ordem familiar, é o que move a narrativa, e não a culpa, o remorso, a falta da filha, o luto. Sentir culpa seria admitir que ela teve papel decisivo na morte da filha e isso ela não o faz.

Na verdade, ela joga essa culpa para os outros, como se verifica nos seguintes trechos, respectivamente referindo-se a Gina e ao esposo: (...) *Bem, Gina, você se matou (...) era isso que você queria? (...) deve estar satisfeita, sua vontade foi cumprida* (TELLES, 1995, p.168-169); *Fiz sua vontade, meu querido. Dei-lhe toda liberdade e se você ainda vivesse poderia ver agora no que deu essa liberdade* (TELLES, 1995, p.173). Quando, ainda, subentendidamente, dirige-se a Oriana: *A respiração de Oriana foi se acelerando cada vez mais (...) Não aconteceu, não é verdade! (...), Aconteceu sim, minha querida. Aí está a sua amiguinha abarrotada de pílulas, ela não era a sua amiguinha?* (TELLES, 1995, p.140), faz uma pergun-

ta que traz um sentido duplo, inferindo que o fato de ser “sua amiguinha” tenha importância no final trágico, na falência da outra.

Ela sempre está centrada em si, sem nunca cogitar no que faria a filha feliz. Mas estranhamente vai ao cemitério; pode-se inferir que essas visitas ao túmulo da filha são apenas uma parte da batalha que empreende contra Oriana, usando as rosas como armas de combate.

Gina, protagonista dessa história dúbia, é o protótipo das filhas que desagradam às mães, hierarquicamente superiores por natureza, e com as quais não se identificam. Nesse conto, a mãe empresta voz à ideologia dominante ao tentar controlar a sexualidade da filha. Gina, todavia, não escolhe nenhuma das duas opções que a sociedade, na figura da mãe, lhe impõe, e nem assume a marginalidade social da mulher lésbica, nem renuncia a seu amor por outra mulher, Oriana, na qual encontra uma relação não-hierárquica entre iguais. Morre aos vinte anos, de suicídio, por overdose medicamentosa. Gina é uma “ausência-presença” na vida da mãe, pois se fortalece como uma lembrança vivificada e presentificada pela rememoração da mãe: *Mais prejudicial do que o cigarro é a memória (...)* (TELLES, 1995, p.180). Sua minguada fala e parcas atitudes mostram uma pessoa delicada e sensível. Protegida do pai contra a autoridade exacerbada da mãe: *Deixa a menina em paz.* (TELLES, 1995, p.173), perde esse aliado em tempo não especificado, aparentemente quando jovem, o que se deduz-se pelo conteúdo profundo das conversas (sobre morte e perenidade da alma), que mantém com o pai, quando vivo, e com a mãe durante o enterro deste.

A mãe a descreve como uma pessoa que, embora aparentando naturalidade, é artificial e dissimulada, fazendo alusão à gatinha encontrada por Gina e batizada de Filomena. No rememorar, a mãe sugere semelhança de dissimulação da filha no seu relacionamento carnal com Oriana e (...) *a gatinha [que] vinha correndo e berrando com aquele rabo aceso, uma antena. Diante do pires de leite, a dissimulação (...) Fingindo (...) Estava no cio (...)* (TELLES, 1995, p.164).

Não se tem acesso à voz de Oriana. Tudo flui por meio da mãe-narradora, por cujo filtro toma-se conhecimento das rosas “vermelhonas, completamente desabrochadas”, com clara conotação sexual depreciativa em relação a quem as traz regularmente ao cemitério (ou as trouxe, enquanto Gina estava viva) e representam, no aumentativo, toda a carga de desprezo, ciúme e ódio que a alimenta. As “minhas rosas brancas”, como a mãe se refere às flores que deposita na sepultura da filha, ocupam a jarra da direita, mostrando que ambas estão em confronto contínuo até que (...) *Ao lado das suas rosas ressequidas ficarão apenas as minhas rosas brancas (...) quando isso acontecer, esta será para mim a sua maior traição* (TELLES, 1995, p.182).

Vale destacar que o duelo é entre a sexualidade e a moral. Note-se que as rosas sempre estão “espetadas” e têm caule longo. Parecem espadas empunhadas, sempre prontas para a batalha<sup>28</sup>, como bem ilustra esse trecho: (...) *se eu mesma me envolvi nessa*

---

<sup>28</sup>O embate citado no conto, tendo as rosas como referência, faz lembrar a Guerra das Rosas ou Guerra das Duas Rosas, que nasceu de uma longa disputa pelo trono inglês entre duas dinastias: os Lancaster, que detinham a coroa real e um brasão com uma rosa vermelha; e os York, aspirantes ao poder, que traziam consigo uma rosa branca. Estes conflitos foram teatralizados

*espécie de polêmica com Oriana é porque estranhamente esses jogos florais<sup>29</sup> me excitam. Ela vem com a arrogância das suas rosas vermelhas e me provoca deixando aí o ramo, eu venho com o meu ramo das brancas que espeto na jarra da direita (...)* (TELLES, 1995, p.169).

Seu maior desejo é ver Oriana substituir Gina por outra mulher, o que justificaria sua obsessão em mostrar à filha o erro de se entregar ao amor da outra, palavra que, por sinal, uma única vez é mencionada na narrativa quando se trata do relacionamento entre Gina e Oriana e, mesmo assim, com desdém: *E sei também como elas se amavam, andei lendo sobre esse tipo de amor* (TELLES, 1995, p.180).

As flores existentes no texto, a princípio somente como presentes de Oriana, perpetuam-se compondo o cenário do conto a partir da morte de Gina, quando são introduzidas as rosas da mãe e representam uma tentativa de perpetuação da vida da jovem, enquanto houver alguém que cultue sua memória. Suas cores concentram toda a intriga engendrada pela escritora. Pense-se na dicotomia entre vermelho e branco no conto: o vermelho de Oriana é desejo, feminino, paixão, representante do amor (aqui, sensual, 'diferente' e inadequado, por ser entre mulheres); o branco é símbolo de pureza (aqui corrompido por Gina e, por isso, alvo da castração imposta pela mãe).

Percebe-se a igualdade de força que as duas oponentes detêm principalmente na unidade que compõem ao desenhar juntas (...) *a superfície do pequeno jardim retangular feito 'uma bandeira' (...)* (TELLES, 1995, p.181), Oriana, com suas rosas vermelhas, e a mãe, com suas rosas brancas; está em jogo a escolha de Gina pelo branco ou pelo vermelho, por sua mãe ou por Oriana, por sua submissão à castração ou sua entrega ao desejo. Atente-se para a conotação fálica que a mãe imprime às rosas (...) *os caules duros, a corolas arrogantes de tão firmes – não é mesmo curioso?* (TELLES, 1995, p.163), com clara insinuação ao casal formado pelas duas jovens.

O pai, personagem secundário, na maior parte das vezes é mero assunto, embora atue na reminiscência. É o oponente da mãe no triângulo familiar. Seu anonimato tem o propósito de desidentificação por parte da narradora, a esposa que o acha um fraco e cita suas fraquezas para pontuar aquilo que não gosta na filha: tudo que ela desabona no modo de ser de Gina atribui como herança do pai. Para a filha, no entanto, a perda dele é algo muito forte: é uma falta que perdura.

Quando Gina conhece Oriana, uma estudante de Letras que usa adereços afro-religiosos (fato que também pode ter causado uma reação racista/religiosa na mãe) e que lhe faz par como protagonista, encontra alguém que substitui o acolhimento e a cumplicidade do pai. Ela se deixa influenciar por essa nova amiga, o que irrita a mãe, que vê em atitudes corriqueiras de jovens, como trancar-se no quarto para ouvir música, estudar, trocar confidências, um indício de atitudes anômalas, própria de indivíduos sexualmente degenerados. Gina ser presenteada com rosas vermelhas por Oriana

---

por Shakespeare. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_das\\_Rosas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_das_Rosas)>. Acesso em 12.03.2013.

<sup>29</sup>Os "Florais" eram festas realizadas em homenagem a Flora, deusa das flores, e durante os quais eram celebrados os "Jogos Florais", que deram origem, na Idade Média, aos certames poéticos que ainda hoje se realizam, na forma de concursos de trovas. A primeira trova foi extraída da novela de cavalaria espanhola Amadis de Gaula, cujo par romântico compõe-se de Amadis e Oriana. Disponível em: <<http://falandotetrova.com.br/atrova>>. Acesso em: 12.03.2013.

é a atitude mais suspeita, pois namorados fazem isso. Confrontada pela mãe para confessar um relacionamento homossexual sem vestígios aparentes, Gina retruca: *Do que você está falando?* (TELLES, 1995, p.174). Fica reforçada a incerteza, perante o não dito no texto: Oriana é só uma amiga ou é a amante? O suicídio ocorre porque a mãe descobre a verdade e Gina não tem estrutura para lidar com a situação, sente medo ou vergonha, não quer proceder a exclusões, ou porque foi presumido algo inexistente e isso fere a sensibilidade da jovem?

Efigênia é a empregada doméstica da casa desde a infância de Gina. Passaria despercebida como personagem secundária, não fosse seu único comentário acrescentar mais dúvidas na cabeça da mãe: - *Elas estudam demais, queixou-se Efigênia, enquanto cortava o pão. (...) também ela?(...) Uma velhota incapaz de malícia e agora* (TELLES, 1995, p.171).

Oriana articula também uma única frase durante toda a narrativa (...) *Posso? (...)* (TELLES, 1995, p.180), quando pede autorização da mãe para depositar rosas no caixão de Gina. É a única tréguia que a mãe se permite, nesse momento em que ambas são igualadas na perda, numa cena de morte. A partir do início do conto até o seu final, Oriana é o alvo constante da mãe, que a vê como ladra, manipuladora, inimiga, desordeira, suja: (...) *você gosta de fazer sujeira, Você é suja!* (TELLES, 1995, p.162). Esta frase, a mãe emite ao recolher, do chão, o papel que Oriana amarfanha depois de retirar as rosas para depositar no túmulo de Gina. Oriana demonstra profunda dor com a morte de Gina: (...) *agarrou-se a Efigênia (...) e pude então ouvir os seus gemidos desvairados, Não!* (TELLES, 1995, p.178) [grifo nosso]. O duplo sentido deste trecho é muito forte.

Por ser um conto cujo título remete ao nome de uma música de 1967, podemos dizer que a história transcorre em tempos pós-modernos. Uma vez que as duas jovens ouvem-na com insistência, depreende-se que ela está “na moda” quando os fatos principais do conto acontecem. Sendo citado o uso de um disco e também de uma vitrola, entende-se que a história desenvolve-se na década de sessenta/setenta.

O tempo cronológico, aquele de desenvolvimento da trama, vai do momento em que Gina traz Oriana para seu convívio, passando por seu suicídio, até o momento em que a mãe, no presente da narração, rememora os fatos e espera que Oriana traia a memória da filha. Os indícios temporais da trama não são específicos, mas apenas alguns meses parecem ter se passado.

O conto começa com a mãe afirmando *HOJE FUI AO TÚMULO DE GINA (...)* (TELLES, 1995, p.161); provavelmente assim que sai do cemitério vai para casa e começa a narrar a história: o “hoje” mostra que ela começa a contar uma coisa extremamente recente (a ida ao cemitério), porém o “fui” indica que ela já saiu de lá, mas ainda é “hoje”. Nesse ‘começar a narrar a história’, o tempo psicológico é o mais importante, ou seja, a rememoração da mãe sobre a vida e a morte de Gina. Repleto de *flashbacks*, suas lembranças, entrecortadas de reflexões sobre pensamentos e atitudes motivadas pelos sentimentos, são retomadas num movimento circular. Na fala da mãe (...) *até o fim Gina ficou com suas narinas livres para voltar a respirar se quisesse. Não quis. Está certo, foi feita a sua vontade, ela era voluntariosa, quando resolvia uma coisa, hein?* (TELLES, 1995, p.162), observa-se o tamanho de sua prepotência, ou seja, ela [a mãe] deixou as narinas de Gina livres do algodão, dando-lhe a opção de retomar a vida que [a filha] acabara de encerrar.

Excetuando-se o exíguo tempo em que a narrativa tem como cenário o cemitério, tanto no enterro de Gina quanto no de seu pai, como nas visitas da mãe, o restante dela transcorre no espaço centralizador da casa materna. Sempre é focado o lado interno da casa, refletindo a sensação de sufoco, de enclausuramento. O quarto branco de Gina é seu refúgio, seu abrigo, onde ela se exila para poder se libertar da repressão da mãe. É o espaço que ela compartilha com a amiga e ao qual a mãe tem acesso restrito, nesses momentos, olhando apenas pelo buraco da fechadura.

Nesses limites territoriais, encontram-se especificações espaciais importantes demarcadas pelo corredor e pelos quartos, que são significativas na memória da narradora-personagem. O corredor representa uma ponte entre mãe e filha: quando delimitado pelas portas entreabertas dos quartos de ambas, por oferecer figurativamente a oportunidade de um ponto de pacificação; quando estas portas se fecham, pode-se entrever duas situações semelhantes partindo de personagens distintas: Gina acolhe Oriana, isolando-se e excluindo a mãe, ao fechar sua porta; a mãe também afasta Gina, decretando sem saber, uma sentença de morte ao fechar a porta de seu quarto e deixar a filha do lado de fora (...) *me olhando, os braços caídos ao longo do corpo, a boca interrogativa, olhando* (TELLES, 1995, p.176).

Este é, dos dois contos, o mais emblemático. O suicídio de Gina, ambigualmente, pode torná-la uma heroína na medida em que expressa uma rebeldia contra o sistema, levada às últimas consequências; ou pode convertê-la numa jovem que se acovarda, incapaz de enfrentar/extrapolar limites impostos pela sociedade. Tudo depende da interpretação do leitor sobre esse ato tão controverso do suicídio. O que ocorre, no campo da trama narrativa, é que todos os personagens acabam perdendo: a mãe (vitoriosa quanto ao seu preconceito) perde uma filha; Oriana perde uma grande amiga ou um grande amor; e Gina perde a vida.

Como podemos observar na análise pormenorizada das duas narrativas, Caio Fernando Abreu e Lygia Fagundes Telles caracterizam-se como narradores contemporâneos. Suas ficções são exemplos de “conto moderno” de acordo com a conceituação proposta por Ricardo Piglia em “Teses sobre o conto”.

Tensionando duas histórias, uma de fundo cotidiano baseada em ações triviais (ações nada espetaculares), outra que sub-repticiamente se constrói nas relações repletas de ambiguidade e não ditos, faz que advenha - deste entrecruzar - o sentido real da narrativa, de natureza intimista, bem mais profundo; com um desfecho pessimista, quando não, trágico.

O tom comum dos dois autores, normalmente em uma narrativa em tempo psicológico, é focado na interioridade, nas descobertas e autodescobertas, em conflito com o meio social, do trabalho ou das relações familiares. Construídas principalmente pelo não dito, as duas histórias cifram, ocultam e tornam ambíguas as relações homossexuais dos personagens, insinuadas e nunca comprovadas. O preconceito, que não nasce das palavras, mas da cabeça dos personagens, pode levar à censura, pode ser cruel a ponto de não compreender o outro como um ser humano dotado de sentimentos.

Os personagens reagem de forma diferente ao afeto que sentem um pelo outro. Raul e Saul, de maneira inconsciente, se debatem contra a repressão/autorrepressão, tornam-se rejeitados e têm suas vidas modificadas através do preconceito de pessoas

que lhes são próximas, mas não íntimas – seus colegas de trabalho. O fato de saírem altivos da repartição indica que dali pode concretizar-se uma ruptura com o socialmente aceito, e aqueles que ficaram para trás “infelizes para sempre”, assim o seriam por permanecerem mergulhados no magma da intolerância. Gina encarna o extremo malefício do preconceito, aquele vindo da família, mais especificamente da própria mãe, cujo discurso, acusatório e violento contra sua relação com Oriana, a leva ao suicídio, ato por si só ambíguo, que pode significar, para alguns, fraqueza e para outros, extrema força. Sua mãe o considera um enfrentamento: *Acho que queria apenas me agredir (...)* (TELLES, 1995, p.167).

O uso da ambiguidade para descrever os laços afetivos homossexuais espelha um posicionamento de defesa desta minoria social. Vítimas de preconceito, muitos homossexuais se “fizeram discretos”, ocultando ou não afirmando abertamente sua sexualidade, ainda mais numa sociedade injusta que ainda hoje é intolerante com os julgados “diferentes” e os tratam, muitas vezes, com violência física. É um artifício de sobrevivência, de não enfrentamento.

Vale lembrar, aqui, que todo aquele que não se enquadra no modelo de família monogâmica, que visa apenas à procriação como forma correta/aceita, termina por ser excluído, descartado, rejeitado, conforme Michel Foucault, um dos maiores filósofos do século XX, escreveu, em seu estudo, *História da Sexualidade I: a vontade de saber*:

é necessário lutar para dar espaço aos estilos de vida homossexual, às escolhas de vida em que as relações sexuais com pessoas do mesmo sexo sejam importantes. Não basta tolerar dentro de um modo de vida mais geral a possibilidade de fazer amor com alguém do mesmo sexo, a título de componente ou de suplemento. (...) O fato de fazer amor com alguém do mesmo sexo pode muito naturalmente acarretar toda uma série de escolhas, toda uma série de outros valores e opções para os quais ainda não há possibilidades reais. (FOUCAULT, 2004, p.119)

No caso dos dois contos, acredita-se que o uso da “ambiguidade” seja uma estratégia de aproximação, feita pelos escritores, da sensibilidade/interioridade desta minoria estigmatizada, mostrando, a partir da perspectiva interna, sua profunda humanidade. É fácil observar que em nenhuma das duas narrativas seus protagonistas são representados de forma negativa. Os autores não menosprezam seus afetos, não os ridicularizam convertendo-os em caricatura; muito pelo contrário: revelam personagens muito humanos, anti-heroicos, frágeis, vulneráveis.

Se a “homossexualidade” representa, numa sociedade conservadora, um desvio, um desencontro entre o corpo e desejo, essa inadequação termina por representar uma afronta ao cultural, político e religiosamente estabelecido, traduzida nos contos pela ambiguidade – que também é do discurso – que permite um existir à margem. Por essa razão, a indefinição das relações tem seu símile com a indefinição do próprio texto que, ambíguo, nunca explícita, não põe um claro desfecho, deixa abertas várias arestas e vários porquês: os não ditos longamente expostos na análise.

Caio Fernando Abreu e Lygia Fagundes Telles deixaram um legado: sensíveis e convincentes histórias de criaturas que usam máscaras para se protegerem do meio em que vivem. Tolhidas que são da sua individualidade, moralmente condenados pela sociedade, trilham um caminho árduo pontuado pelo preconceito, pela repressão e

pela autorrepressão. O tabu - aquilo que não pode ser feito ou pronunciado por ferir o pudor, a moral, os costumes - constrói uma figura quase palpável a atormentar os personagens desses contos e os destina à marginalização por conta da incompreensão e intolerância com a diferença. A verossimilhança, tão bem trabalhada, faz o leitor mergulhar nesses dramas que permeiam a difícil convivência humana, como se eles pudessem estar acontecendo na casa ao lado ou dentro de sua própria casa, no exato momento da leitura.

### *Referências*

ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

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

TELLES, Lygia Fagundes. *A Noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.