



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERARIOS



CINTHIA DOS SANTOS SACRAMENTO ELOI

**“SUPERFÍCIES ARRUMADAS”: UMA ANÁLISE DO
TRÁGICO NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

FEIRA DE SANTANA, BA
2016

CINTHIA DOS SANTOS SACRAMENTO ELOI

**“SUPERFÍCIES ARRUMADAS”: UMA ANÁLISE DO
TRÁGICO NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para o título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Leila Borges de Santana

FEIRA DE SANTANA, BA
2016

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

E43s Eloi, Cinthia dos Santos Sacramento
“Superfícies Arrumadas”: uma análise do trágico na obra de Lygia Fagundes Telles / Cinthia dos Santos Sacramento Eloi . – Feira de Santana, 2016.
109 f.

Orientadora: Alessandra Leila Borges de Santana.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Teles, Lygia Fagundes - Trágico – Crítica e interpretação. 3. Narrativa (Retórica) – Condição humana. I. Santana, Alessandra Leila Borges de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. IV. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

CINTHIA DOS SANTOS SACRAMENTO ELOI

**“SUPERFÍCIES ARRUMADAS”: UMA ANÁLISE DO
TRÁGICO NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para o título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Leila Borges de Santana

Aprovada em 16 de maio de 2016.

Prof^ª. Dr^ª. Alessandra Leila Borges Gomes

Orientadora- UEFS

Pro. Dr. Suênio Campos de Lucena

UNEB

Prf^ª. Dr^ª. Flávia Aninger de Barros Rocha

UEFS

A Deus

AGRADECIMENTOS

A Deus por me permitir chegar até aqui, renovando as minhas forças nos momentos de angústia. Todo o meu louvor a Ti, Senhor.

A minha orientadora, Professora Doutora Álex Leilla, pela confiança, pela paciência, pelas importantes observações e por estar sempre disponível nos momentos que precisei.

A meu esposo, Renildo Eloi, por estar ao meu lado me apoiando incondicionalmente, por compreender minha ausência em muitos momentos importantes e pelo amor dedicado a mim. Essa vitória também é sua.

A minha família, de forma especial minha mãe, Balbina, e minha irmã, Silvia, pela atenção, pelas orações, pelo carinho dedicados a mim e por me sustentarem em muitos momentos de fraqueza.

Aos professores do PROGEL, pelos importantes momentos de debate e auxílio na construção do conhecimento.

Aos membros da banca de qualificação: professora Dr^a. Flávia Aninger e professor Dr. Suênio Campos de Lucena pelas observações, críticas e sugestões, todas foram importantes para a conclusão desse trabalho;

A FAPESB pelo incentivo concedido;

A meus amigos pelo carinho e apoio. De forma especial Patrícia e Bruna pelo companheirismo e pela amizade que segue para a vida. E a Jeane, Elane e Vagner pelos conselhos e por estarem sempre disponíveis a me ouvir e ler meus textos;

E a todos que torceram por mim, pelas orações, pelas mensagens de incentivo e pelo carinho;

Mire, veja: o mais importante e bonito no mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que vão sempre mudando. Afinam e desafinam.

(João Guimarães Rosa)

RESUMO

O presente trabalho representa um estudo da obra de Lygia Fagundes Telles, com o objetivo de analisar a presença do trágico em sua narrativa. Para alcançar tal objetivo foram utilizados livros de contos, romances, entrevistas da autora, trabalhos acadêmicos e livros sobre sua obra, dentre os quais estudos de: Lucas (1990), Régis (1998), Silva (2001), Rufino (2007), Lucena (2008), Machado (2009) e Gomes (2011). São analisados os contos “Venha ver o pôr do sol”, “Uma branca sombra pálida”, “Seminário dos ratos”, “Nada de novo na frente ocidental”, e o romance “Ciranda de Pedra” (1954), investigando as complexas relações interpessoais que as personagens alimentam e de que forma o trágico se desencadeia em suas vidas. Analisamos de que forma o trágico é concebido nas narrativas, muitas vezes sob a perspectiva da tragédia clássica, como decorrente de uma falha do indivíduo ou como a concepção moderna de que o trágico é inerente à vida humana. Para subsidiar as análises foram utilizados estudos sobre o trágico dos autores: Aristóteles (1966), Georg Lukács (S/D), Emil Staiger (1977), Junito Souza Brandão (1985), Rymond Williams (2002), Adilson dos Santos (2005), Friedrich Nietzsche (2007), Albin Lesky (2010) e Vernant e Vidal-Naquet (2014).

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Trágico. Narrativa. Condição Humana. Relacionamentos.

ABSTRACT

This present work represents a study of work of Lygia Fagundes Telles, with the objective of analyzing the tragic presence in her narrative. To achieve this goal were used books of short stories, novels, interviews of the authoress, academic works and books about her work among them studies: Lucas (1990), Régis (1998), Silva (2001), Rufino(2007), Lucena(2008), Machado(2009) e Gomes(2011).They are analyzed the tales “Venha ver o pôr do sol”, “Uma branca sombra pálida”, “Seminário dos ratos”, “Nada de novo na frente ocidental”, and the novel *Ciranda de Pedra* (1954),investigating the complex interpersonal relationships that the characters feed and how the tragedy unleashes in their lives. We analyzed in what way the tragic is conceived in the narratives, many times from the perspective of classical tragedy, as arising from an individual failure or as the modern conception of the tragic it is inherent in human life. To support the analyzes were used studies about the tragic of the authorsAristóteles (1966), Georg Lukács (S/D), Emil Staiger (1977), Junito Souza Brandão (1985), Rymond Williams (2002), Adilson dos Santos (2005), Friedrich Nietzsche (2007), AlbinLesky (2010) and Vernant and Vidal-Naquet (2014).

Keywords: Lygia Fagundes Telles. Tragic. Narrative. Human Condition. Relationships.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES E O UNIVERSO TRÁGICO.....	16
2.1 VESTÍGIOS DO TRÁGICO NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	16
2.2 REFLEXÕES SOBRE A ORIGEM E OS CONCEITOS DO TRÁGICO.....	23
2.3 O TRÁGICO NA MODERNIDADE: UMA LEITURA DE “VENHA VER O PÔR DO SOL”.....	29
3. OS SENTIDOS DO TRÁGICO NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	44
3.1 A CONTISTA LYGIA FAGUNDES TELLES.....	44
3.2 O TRÁGICO EM “UMA BRANCA SOMBRA PÁLIDA”.....	46
3.3 A TRAGÉDIA POLÍTICA EM “SEMINÁRIO DOS RATOS”.....	56
3.4 A CONDIÇÃO TRÁGICA DA VIDA EM “NADA DE NOVO NA FRENTE OCIDENTAL”.....	65
4 O TRÁGICO EM <i>CIRANDA DE PEDRA</i>.....	72
4.1 A ROMANCISTA LYGIA FAGUNDES TELLES.....	72
4.2 O PERCURSO TRÁGICO DE VIRGÍNIA.....	74
4.3 A CONDENAÇÃO TRÁGICA DE LAURA.....	94
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
6 REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles é paulista, formada em Direito e Educação Física, é chamada de “dama da literatura brasileira” pela crítica literária, sobretudo pelo sucesso alcançado por suas obras. Foi a terceira mulher membro da Academia Brasileira de Letras, tomou posse em 1987, ocupando a cadeira de número 16. Publicou os romances *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963), *As Meninas* (1996) e *As Horas Nuas* (1989). No entanto, é com a chamada narrativa curta que a autora mais se projetou no panorama literário, tendo 16 livros publicados, além de participações em várias antologias.

A escritora começou a ganhar destaque no cenário da literatura brasileira a partir da década de 1940. Normalmente é associada à geração modernista de 1945, ao lado de escritores como Clarice Lispector, Fernando Sabino, João Cabral de Melo Neto, dentre outros, grupo que se destacou por produzir prosa e poesia voltada para questões psicológicas. A denominada geração de 45 não se distanciava de problemas sociais (muito trabalhados pela geração de 30), mas tinha como centro de suas obras o indivíduo. Não por acaso, a autora utiliza recursos como o discurso indireto livre e o fluxo de consciência para registrar as experiências interiores de seus personagens.

O lançamento do romance *Ciranda de Pedra*, em 1954, é considerado o marco inicial de sua produção ficcional, considerando-se as obras anteriores como “juvenis”. Com o segundo romance, *Verão no Aquário*, publicado em 1963, a autora ganhou o prêmio Jabuti. Em parceria com seu segundo esposo, Paulo Emílio Sales Gomes, escreveu o roteiro para o filme *Capitu* (1967), baseado no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Esse roteiro recebeu o prêmio Candango, considerado o melhor roteiro cinematográfico do ano.

Na década de 1970 sua produção literária foi intensa. Publicou seu terceiro romance *As Meninas* (1973), livro que recebeu os prêmios Jabuti, Coelho Neto – da Academia Brasileira de Letras – e Ficção – da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Publicou também os livros de contos: *Filhos Pródigos* (1978) e *A Estrutura da Bolha de Sabão* (1991). Em 1989, seu quarto romance, *As Horas Nuas*, recebeu o Prêmio Pedro Nava, como melhor livro do ano.

Apesar do sucesso de crítica alcançado pelos romances, foi com a chamada *short story* que a autora mais se dedicou. Com o conto “Antes do baile verde”, publicado em 1970, em antologia de mesmo título, ganhou na França o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros. Foi, ainda, premiada pela Academia Brasileira de Letras pelo seu livro *O Cacto*

Vermelho (1949), ganhando o prêmio Afonso Arinos. Já o seu livro de contos *Histórias de Desencontros*, de 1958, foi premiado pelo Instituto Nacional do Livro. Seus contos são constantemente reeditados, alguns já foram publicados por seis vezes, como “Venha ver o pôr do sol”, seu conto mais famoso, “Natal na barca”, “As formigas”, “O menino”, “As pérolas”, dentre outros.

A autora apresenta em sua obra uma grande variedade de temas, narra situações humanas, muitas vezes amorosas, marcadas pelos desencontros. Protagonizam seus textos homens e mulheres cheios de anseios, em busca de uma completude que nem sempre é alcançada. Apresenta, também, em sua narrativa figuras mágicas, anões, animais e a presença das cores, especialmente o verde, tudo isso sempre revestido de um significado específico e exercendo papel importante na narrativa.

Para Nelly Novaes Coelho (apud BARBOSA 2013, p. 19), existe na literatura de Telles uma “[...] dolorosa consciência de que a vida humana é um incompreensível labirinto, por onde os homens caminham sem jamais se encontrarem verdadeiramente, condenados para sempre ao desencontro, à incomunicabilidade e ao medo da solidão.” Esses desencontros têm como cenário, quase sempre, a cidade grande, moderna, agitada, marcada pelo individualismo trazido com o progresso.

Através de situações corriqueiras do cotidiano, a autora expõe o íntimo do ser humano, lança mão de pistas, indícios ou, até mesmo, nega o que acontecerá ao fim da narrativa, o que, muitas vezes, choca o leitor com finais abertos ou inesperados.

A escolha da obra lygiana como nosso foco de estudo se justifica pela riqueza de sua produção literária, pela amplitude de temas e pelo seu estilo, enriquecido com metáforas e ironias que denunciam sempre os conflitos oriundos das tentativas de convivência do ser humano, fadados a relações falsas e superficiais, em uma sociedade que preza pelas aparências.

A obra de Lygia Fagundes Telles é bastante vasta e valiosa, suscitou e ainda suscita o interesse de vários pesquisadores, pois os temas não se esgotam em seus textos. A escritora apresenta ao leitor, quase sempre, personagens femininas imersas nos mais inusitados conflitos: mãe e filha que se odeiam, casais unidos por interesses financeiros, irmãos que se invejam, estupro, morte, traição, loucura, dor. Os textos lygianos narram os conflitos do homem com seu semelhante, a difícil tarefa de conviver em sociedade, e denuncia os valores falidos que regem essas relações na modernidade.

Muitos de seus contos e romances expõem para o leitor a condição trágica do homem, apresentam os conflitos como algo próprio do ser humano. Como nos sinaliza Suênio Campos de Lucena (2013, p. 58):

Grande parte das personagens lygianas carrega esse tom trágico da condição humana, amargam o esquecimento das coisas, dos sujeitos e não se conformam com a passagem inexorável do tempo, por isso o tom renitente de melancolia e saudosismo é muito comum em seus últimos livros.

A partir da leitura dos textos da autora, surgiu a ideia de investigar a presença do trágico em sua obra. Observamos que os relacionamentos humanos, na narrativa lygiana, carregam sempre consigo a condição trágica do homem, questiona os princípios que regem as relações sociais, bem como os valores sobre os quais as famílias, as relações de amizade, as instituições e os relacionamentos amorosos são fundamentados.

Fizemos uma pesquisa sobre o aspecto trágico da narrativa, a partir da qual se identificou que esta marca remonta à chamada tragédia grega, que teve sua origem na Grécia Antiga. Aristóteles, em *A Poética*, dedica alguns capítulos à estrutura dessa manifestação artística grega. O filósofo explica as partes fundamentais da tragédia como peça teatral e como essas apresentações eram importantes para a cultura da época.

Junio Brandão (1985), em seu estudo sobre a tragédia, explica que a ação trágica acontece, justamente, quando o herói ultrapassa o *métron*, ou seja a medida, transgredindo a lei dos deuses, da *polis*, da família ou da natureza. Conseqüentemente, ele será severamente punido pelos deuses.

Friedrich Nietzsche, no célebre livro *O Nascimento da Tragédia* (1872), discorre sobre a origem, composição e finalidade da arte trágica grega. O teórico acredita que a junção de manifestações artísticas distintas e divergentes é responsável pelo surgimento da tragédia grega. Atribui a duas relevantes divindades da mitologia grega, Apolo e Dionísio, a importância da criação da tragédia grega. Outros teóricos, como Albin Lesky, Staiger, Lukács, Williams, Vernant e Vidal-Naquet, são utilizados no estudo sobre a tragédia e o trágico, da antiguidade até a concepção moderna.

Ao se pesquisar a relação entre o trágico e a literatura, Adilson dos Santos (2005) explica que, com o passar do tempo, o termo trágico passa a “qualificar produções artísticas nas quais a presença de características primordiais da tragédia grega faz-se notória, independente de terem sido escritas para serem encenadas.” (SANTOS, 2005, p. 65). O trágico como foi concebido na Grécia Antiga não mais se revela em sua totalidade, mas há

vestígios seus que podem ser rastreados, o que justifica o estudo de expressões do trágico em textos literários.

A presente dissertação estuda a presença do trágico na narrativa de Lygia Fagundes Telles, analisando a condição trágica a qual estão fadados os relacionamentos humanos. Os limites humanos, expressos através de “superfícies arrumadas”, que por trás escondem grandes conflitos. O título da dissertação surgiu de uma metáfora presente no conto “Uma branca sombra pálida”, quando a narradora, comentando sua complexa relação com a filha afirma: “Ela com sua mágoa e eu com minha impaciência, ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, os avessos dessa ordem.” (TELLES, 2004, p. 249). E essas relações arrumadas estão presentes também nas outras narrativas analisadas nesta dissertação, há, nas personagens lygianas, o desejo de manter uma ordem, de demonstrar que tudo está bem quando, no fundo, estão imersas em conflitos. As relações de aparência são configuradas na obra, denunciando os limites dos relacionamentos humanos, como se estivessem condenados à falência.

Considera-se que proposta de pesquisa que culminou nesta dissertação representa uma nova linha de estudo sobre a obra da autora. Pois, não foram encontrados estudos mais aprofundados a respeito da obra de Telles sobre essa temática específica. Desta forma, esta dissertação pode vir representar uma ferramenta de pesquisa para estudantes de Letras bem como para interessados em literatura em geral.

A narrativa de Lygia Fagundes Telles possui uma consistente fortuna crítica. Muitos pesquisadores se debruçaram sobre sua obra, o que resultou em várias dissertações e teses, abrangendo uma grande diversidade de temas. Dentre estas, algumas foram consultadas para a produção deste estudo, como as teses *Esquecimento e Lembrança em Lygia Fagundes Telles*, de Suênio Campos de Lucena, defendida na USP em 2008, e *Os romances de Lygia Fagundes Telles: uma tessitura narrativa na senda do humano*, de Dina Teresa Chainho Chora, defendida na Universidade de Lisboa, em 2014. As dissertações de Maria Cecília Rufino, *A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles*, (UFRJ, 2007), de Carolina Silva Moraes Pereira, intitulada *Degredadas filhas de Eva: perfis maternos em contos de Lygia Fagundes Telles*, defendida no Progel (UEFS), em 2011, e de Rosana Munutte da Silva, *O Bildungsroman e a circularidade dos motivos memoráveis nos romances de Lygia Fagundes Telles*, defendida na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, em 2014.

Encontramos também muitos artigos, publicados em periódicos, e alguns livros que apresentam estudos exclusivos sobre a obra de Lygia Fagundes Telles, dentre os quais podemos citar: *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias (2013)*, organizado por Carlos

Magno Gomes e Suênio Campos de Lucena, *Ficção giratória em Lygia Fagundes Telles* (1990), de Fábio Lucas, e da autora Vera Maria Tietzmann Silva os livros *Dispersos e inéditos, Estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009) e *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2001).

O presente estudo foi construído a partir da análise literária de quatro contos e um romance. Foram analisados os contos “Venha ver o pôr do sol” (1958), “Uma branca sombra pálida” (1995), “Seminário dos ratos” (1977) e “Nada de novo na frente Ocidental” (2000), juntamente com um estudo voltado para a trajetória de duas personagens do romance *Ciranda de Pedra* (1954), no qual foram analisados os percursos trágicos das personagens Virgínia e Laura. A investigação terá como base as noções de tragédia e de trágico, desde a antiguidade até a visão moderna, pois, apesar de ser considerada moderna, a literatura da autora pode resgatar elementos da arte trágica clássica em seus textos. Norteiam nosso estudo as concepções de trágico e tragédia de Aristóteles (1966), Georg Lukács (S/D), Emil Staiger (1977), Junito Souza Brandão (1985), Raymond Williams (2002), Adilson dos Santos (2005), Friedrich Nietzsche (2007), Albin Lesky (2010) e Vidal-Naquet (2014).

A partir da leitura da obra de Telles, foram encontrados muitos textos nos quais há a expressão do trágico. No primeiro capítulo desta dissertação, “A obra de Lygia Fagundes Telles e o universo trágico”, inicialmente, será feita uma breve apresentação de alguns contos da autora em que há a presença do trágico. A intenção é mais panorâmica do que analítica, pois se deseja apresentar a recorrência da temática nos textos lygianos. Em seguida, faremos um estudo teórico sobre o trágico, sua origem e seus principais pressupostos. Posteriormente, analisaremos o conto “Venha ver o pôr do sol”, um dos textos mais estudados da autora. Ao longo da análise, se objetiva postular os elementos do trágico na modernidade, comprovando sua presença em “Venha ver o pôr do sol”.

O segundo capítulo, “Os sentidos do trágico nos contos de Lygia Fagundes Telles”, estuda as configurações do trágico nos contos de Lygia Fagundes Telles, investigando três contos que, de formas diferentes, apresentam ao leitor manifestações trágicas. É importante salientar que na escolha dos contos almejamos contemplar os diferentes textos produzidos pela autora. Um texto que tematiza os relacionamentos humanos, um texto fantástico e um texto memorialista, com a intenção de comprovar que a temática do trágico perpassa toda a obra da autora. Inicialmente faremos uma breve apresentação sobre a contista Lygia Fagundes Telles e, em seguida, analisamos o conto “Uma branca sombra pálida” (1995), no qual há o relato de uma mãe que narra seu processo de catarse após a morte da única filha. Em seguida analisaremos o conto da chamada literatura fantástica, “Seminário dos ratos” (1997), narrativa

que, através da ironia, discute a tragédia da política em países como o Brasil. Posteriormente discutiremos a condição trágica do homem no conto memorialista “Nada de novo na frente Ocidental” (2000).

O terceiro capítulo “O trágico em *Ciranda de Pedra*” estudará o romance *Ciranda de pedra* (1954), buscando, através da trajetória de duas personagens, Laura e Virgínia, investigar a representação da trágica condição humana. Primeiramente será analisado o caminho de Virgínia, discutindo o que configura o tom trágico na vida da protagonista da obra, da infância à vida adulta. Num segundo momento, abordaremos a vida de Laura e sua condição trágica de condenação.

2 A OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES E O UNIVERSO TRÁGICO

2.1 VESTÍGIOS DO TRÁGICO NA OBRA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

A obra lygiana se destaca entre os leitores e críticos pelo amplo universo de temas trabalhados. Em seus contos e romances são apresentados ao leitor conflitos humanos no seio das relações interpessoais e em dilemas internos do indivíduo. Sua narrativa sempre expõe a complexidade do homem moderno, cheio de anseios, traumas, memórias, buscando uma completude que quase sempre não é alcançada, como afirma Suênio Campos de Lucena: “Vertentes que a toda hora se confundem numa obra em que temas como solidão, loucura, morte, choque de gerações e a mudança de costumes são algumas de suas marcas.” (2008, p. 168)

A narrativa lygiana traz quase sempre um cunho psicológico por expor o que há de mais íntimo em suas personagens, como os pensamentos, sentimentos, traumas e anseios. A escritora faz uso de recursos como o fluxo de consciência e o monólogo interior para externar a complexidade psicológica das personagens e tematizar os conflitos das relações humanas, envolvendo sempre laços amorosos e familiares, como sinaliza Vera Maria Tietzmann Silva (2009, p. 06):

Sua ficção, portanto, privilegia uma abordagem psicológica de temas universais, que podem ser resumidos à questão dos humanos limites: amor e solidão, vida e morte, sanidade e loucura. Onde termina o amor e começa a indiferença? Qual a fronteira que separa lucidez da demência? Em que momento se desata o fio da vida e a morte se instala?

A ficção de Telles coloca o leitor diante dos limites da existência humana, muitas vezes chocando-o com a crueldade do desfecho ou levando-o a refletir sobre quão tênues são os limites entre o bem e o mal, o amor e o ódio, a alegria e a dor. Outro elemento marcante da sua obra é a ampla utilização de imagens simbólicas: cores, animais, anões, objetos, ganham importância singular em seus textos e muitas vezes são decisivos para a solução de conflitos ou o entendimento de situações. Vera Maria Tietzmann (2013, p. 41) afirma que a crítica é unânime em reconhecer que a larga utilização de imagens simbólicas na obra lygiana é um dos elementos responsáveis pela sua profundidade e permanência no cenário literário. Fábio Lucas (1990, p. 63) sinaliza que na obra de Lygia Fagundes Telles há uma tendência à poesia,

tanto na esfera verbal – na escolha de palavras, na estruturação dos parágrafos – quanto na escolha dos temas, narrando sempre situações pontilhadas de mistério.

Alfredo Bosi (2010), ao analisar os contos lygianos, chama atenção para a interioridade dos personagens e suas relações, tanto um quanto o outro surgem nos contos mostrando a desolação da vida e a falência das relações em um mundo onde tudo está submetido ao declínio: “Sempre me impressionou o terrível senso de pura imanência que atravessa os contos de Lygia Fagundes Telles. Não há saídas nem para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos.” (BOSI, 2010, p. 167). As relações narradas pela autora estão, na maioria das vezes, fadadas ao insucesso, à traição, à decepção, à morte, como se não houvesse esperança de relações estáveis, mesmo que por pouco tempo.

O universo assustador, o trágico, o inesperado, o surpreendente sempre estão presentes nos textos lygianos. O lado trágico e complexo das relações humanas é evidenciado em muitos de seus escritos. Nesta seção apresentaremos, brevemente, alguns contos que possuem a expressão de elementos e situações nos quais o trágico se manifesta.

No conto “A Presença”¹, publicado pela primeira vez na coletânea *Seminário de Ratos*, lançado em 1977, um narrador onisciente nos apresenta um jovem de 25 anos que se hospeda em um hotel habitado por velhos. O rapaz é recepcionado por um velho porteiro que tenta convencê-lo a desistir de se hospedar ali, por acreditar que uma presença tão jovem, bonita, cheia de vida, como a dele, iria incomodar os demais hóspedes: “Talvez não tivesse sido suficientemente claro, talvez, mas o fato é que ele não se importava com a presença dos velhos, era bem provável que os velhos se importassem (e quanto!) com sua presença.” (TELLES, 2004, p. 198).

O rapaz não dá importância aos conselhos do porteiro e decide ficar no hotel. Sua beleza e jovialidade passam a incomodar os demais hóspedes que estavam acostumados com o isolamento de tudo que os remetesse aos tempos passados, como os espelhos que foram removidos, a televisão que era ligada apenas para assistir ao telejornal, a piscina que não mais era utilizada. A ligação com o mundo fora daquele universo era pouca, eles desejavam esquecer o que foram um dia. O rapaz altera a calma rotina do hotel ao utilizar a piscina, fumar, exibir seu belo corpo, ao aplaudir os músicos durante o jantar, levar o rádio, a música, para um lugar onde predominava o silêncio. Apesar de os incômodos ficarem muito claros

¹ O conto “A Presença” também está presente nas antologias *Mistérios* (1981) e *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles* (1984).

para o leitor, esse não espera que o protagonista seja punido por isso. A princípio, nos parece que é por vaidade que o rapaz deseja se hospedar ali, em um lugar onde ele certamente seria o centro das atenções, sem noção do perigo que corria.

Ao final do conto, o leitor é levado a pensar que o jovem foi assassinado:

No jantar, antes mesmo de provar a comida, despejou o sal, o molho inglês, a pimenta e bateu palmas vigorosas para os três velhos músicos – um pianista, um violonista e o careca do rabeção – que tocaram antigas peças que alguns hóspedes (poucos desceram para o jantar) ouviram imperturbáveis. Achou um certo amargor na goiabada com queijo. Ao se deitar, depois de ter tomado o chá servido às vinte e uma horas, ele já não se sentia bem. (TELLES, 2004, p. 202)

O desfecho do conto permite ao leitor inferir que o jovem foi envenenado pelos moradores do hotel. Além dos alertas dados pelo porteiro, afirmando que o jovem não tinha noção do quanto sua presença seria inoportuna ali, ficava claro que ele não deveria subestimar aqueles velhos, como evidencia esse trecho: “Por mais tolos que esses velhos pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se aafiava na pedra da morte.” (TELLES, 2004, p. 200). O trágico se manifesta em “A Presença” através da punição do jovem, que ultrapassa o *métron*, definido por Junito Brandão (1985, p. 11) como “a medida”, ao ignorar as advertências do porteiro e permanecer naquele ambiente em que o novo não era bem-vindo.

O jovem é punido por transgredir a “ordem” que os habitantes daquele lugar estabeleceram, a ordem da morte, todos alí esperavam por isso e aboliram tudo que contrariava essa espera. O novo hóspede infringe essa ordem simbólica com sua presença cheia de vida. Essa narrativa se insere numa tradição de histórias nas quais a chegada de uma pessoa diferente choca um lugar cujos padrões de comportamento já estão estabelecidos. É o caso de textos como *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, transformado em filme em 1968, ou “Eles” e “O afogado”, de Caio Fernando Abreu, publicados em 1975. Esse conflito entre sujeito e o meio remete à teoria freudiana de impulso e repressão, desenvolvida em “O estranho” (1972), em que o meio se volta, violentamente, contra aquilo que é considerado “estranho”, cuja familiaridade, na verdade, foi recalcada e, quando trazida simbolicamente pelo sujeito “diferente”, provoca o conflito que pode levar a tragédia.

Na tragédia grega, a *hybris* “[...] é uma violência feita contra si próprio e contra os deuses [...]” (BRANDÃO, 1985, p. 11). Após ultrapassar o *métron*, o limite, o protagonista comete, inocentemente, uma *hybris* e será punido por sua ação. No conto “A presença”, o protagonista sofre por acreditar estar livre de perigos em um lugar habitado por velhos, não imaginando que sua simples presença, cheia de vida, poderia incomodar a tal ponto. Assim, o

texto lygiano nos apresenta o trágico no universo das relações humanas onde nem sempre se tem o controle de tudo. O trágico surge de onde menos se espera, mesmo diante do, aparentemente, indefeso.

O conto “Helga”², publicado na segunda edição do livro *Antes do Baile verde* (1975), expõe para o leitor, assim como em “A Presença”, o lado cruel do ser humano. O conto é narrado em primeira pessoa por Paulo Silva, descendente de alemães, rejeita sua parte brasileira, mudando seu nome para Paul Karsten, recusa o sobrenome Silva, herdado do pai brasileiro que não chegou a conhecer. Chega a afirmar que sua mãe era uma “[...] alemã malvista porque se casou com Silva, Paulo também, o que o faria Paulo Silva Filho.” (TELLES, 2009, p. 41).

Paul Karsten costumava viajar para a Alemanha a fim de passar as férias. O protagonista confessa se divertir muito nessas viagens e demonstra se identificar com o universo da Alemanha (“de Hitler” sinalizada por ele). Durante uma dessas viagens (1939), eclode a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Ele então é obrigado a permanecer no país e lutar com as tropas alemãs. Apesar de demonstrar afeição pela nação alemã, Paul admite ter gostado do fato de não combater contra as tropas brasileiras, o que o leva a pensar que “[...] nunca deixou de existir em mim alguma coisa do filho daquele Silva.” (TELLES, 2009, p. 43) Ele recebe a notícia de que seu retorno para o Brasil não seria bem visto pela nação brasileira, que sua volta ao país lhe renderia uma condenação como traidor. Decide por ficar na Alemanha, instala-se na cidade de Dusseldorf e lá conhece Helga, moça bela e meiga que perdera a perna e parte da família em um bombardeio na cidade de Hamburgo, e o seu pai perdera ainda a farmácia. A jovem usava uma sofisticada perna ortopédica para substituir a mutilada.

Paul Karsten demonstra sentimentos por Helga: “O prazer de vê-la era tão grande que me sentia compensado quando ouvia sua voz calma, harmoniosa.” (TELLES, 2009, p. 45). Após o fim da guerra, o jovem estreita os laços com o velho Wolf, pai de Helga, e passa a frequentar sua casa. É Wolf que comenta com ele sobre a comercialização da penicilina, negócio proibido e extremamente rentável: “[...] ele tinha o cálculo fácil e claramente demonstrou que três meses de tráfico de penicilina eram o suficiente para juntar uma pequena fortuna.” (TELLES, 2009, p. 46).

O jovem se interessa pela ideia, diante da possibilidade de altos lucros em curto espaço de tempo. Havia apenas dois empecilhos, o primeiro o risco, que para ele não

² O conto “Helga” está presente na coletânea *Meus Contos Preferidos* (2004) e *Trilogia da Confissão, em os 18 melhores contos do Brasil* (1968)

importava tanto, e o segundo, o capital inicial. O jovem, tentado à ideia de ficar rico em um curto espaço de tempo, trama um plano e pede Helga em casamento. A jovem aceita o pedido, os dois se casam, mas na noite de núpcias ele foge, levando a perna ortopédica da jovem. Em seguida, vende-a, para iniciar seu rentável negócio:

O fato é que casei e na própria madrugada das núpcias fugi para Hamburgo levando a perna ortopédica que em seguida vendi. De posse do capital inicial, não foi difícil encontrar o tal major e no tempo previsto pelo velho Wolf, seis meses mais ou menos, fiz fortuna. (TELLES, 2009, p. 47)

Paul Karsten, dissimulado e calculista, se casa com uma mulher, de quem a princípio demonstra gostar, com o único intuito de dar um golpe. Pensando em seu vantajoso negócio, causa a desventura total na vida da jovem, que em uma situação precária, de pós-guerra, não teria condições de adquirir uma nova prótese. A Alemanha passava por um período de tentativa de reconstrução, após a destruição causada pela guerra, assim como Helga que tentava se reestabelecer após as dolorosas perdas e é roubada e enganada por um homem que demonstrava lhe amar. Mais uma vez, Lygia Fagundes Telles choca seu leitor com a frieza desse homem, que ultrapassa os limites da ética, da honestidade, do bom senso, para seguir seus planos.

Fábio Lucas (1990), em seu artigo “A ficção giratória em Lygia Fagundes Telles”, afirma que “LFT tem a arte de construir situações humanas, principalmente amorosas, plenas de expectativa, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro. Há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso.” (LUCAS, 1990, p. 65). A autora constrói uma ficção que muitas vezes impressiona com sua dureza, sua tragicidade, deixando o leitor sem reação diante do fato narrado, como acontece no conto “Helga”, que surpreende e ao mesmo tempo revolta, inquieta diante de uma atitude tão cruel. Além da decepção da moça envolta em um relacionamento cheio de expectativas.

A tragédia se instaura na vida de Helga através do seu relacionamento. Esse causa a queda trágica da jovem, o declínio de uma vida tranquila, mas não fácil, para a desventura, sem marido, sem a perna ortopédica que a ajudava a se locomover, sem condições financeiras de adquirir outra e sem possibilidade de recuperá-la. O mais difícil não seria a perda material, mas o sofrimento por ser ludibriada por um homem que amava. Lygia Fagundes Telles denuncia em sua obra a disposição para a maldade do ser humano e os limites entre amor e a solidão, vividos por Helga.

A escritora se dedica também à chamada literatura fantástica. Tzvetan Todorov (1975), afirma que, nos textos fantásticos, “[...] o autor relata acontecimentos que não são

suscetíveis de acontecer na vida, se nos prendermos aos conhecimentos comuns de cada época no tocante ao que pode ou não pode acontecer.” (1975, p. 40). O autor faz um estudo teórico sobre a literatura fantástica, explica que ela pode indicar uma ambiguidade no discurso, ao passo que a hesitação perante a narrativa entre o natural e o sobrenatural é que resulta no efeito fantástico.

Lygia Fagundes Telles escreveu muitos contos que se encaixam neste critério de hesitação, de que fala Todorov (1975), no qual o leitor se questiona: de fato isso é possível? Mas também nos contos fantásticos de Telles encontramos a presença do trágico, como em “Anão de jardim”³, publicado pela primeira vez no livro *A noite escura mais eu* (1995). Nesse conto, o narrador personagem é um anão de jardim que, do caramanchão da casa, observa e analisa o cotidiano da família que habita aquela residência. Com o senso crítico aguçado, o anão descreve as personagens, seus defeitos e acompanha os acontecimentos, inquieto por não poder interagir com os demais ou interferir nas ações destes.

No conto, o protagonista, o anão, descreve o quanto eram superficiais as relações naquele lar. Hortência, a esposa ambiciosa, interesseira e adúltera, que planeja friamente a morte do marido para ficar com seus bens e viver com seu amante. Marieta, a empregada invejosa e ambiciosa, que chantageia a patroa após descobrir suas traições e maltrata os animais da casa, longe da presença dos patrões. O professor, homem culto e bom, mas, ao mesmo tempo, ingenuo por não perceber que está sendo enganado pela esposa e, de certa forma, pela empregada. Além deles, destaca-se a presença dos animais, o astuto Adolfo, o gato, e Miguel, o cão.

Nem ele, um anão feito de pedra, consegue suportar a falsidade das relações existentes naquele ambiente: “Fui feito de uma pedra bastante resistente mas há limite.” (TELLES, 2004, p. 140) O narrador, ironicamente, possui características humanas, narra o percurso trágico daquela família a partir da morte planejada e lenta do seu dono, através do arsênico que era colocado todos os dias no seu chá. O anão presencia impotente o definhamento do professor, mas também, inquieto e desejoso de interferir naquela rotina, jogar aquele chá fora, sacudir o professor para que ele acorde e perceba o que é tão evidente. Entretanto não pode agir, por ser apenas um anão de pedra.

Quando todos vão embora, após a morte do professor, o anão percebe que seu fim está próximo. Deseja, então, assumir alguma forma animada de vida, mesmo a do mais mísero inseto que fosse. Ele desejava viver e lutar pela vida: “[...] quero lutar com o amor que sou

³ O conto “Anão de Jardim” está presente também na coletânea *Meus Contos Preferidos* (2004)

capaz de ter e não tive.” (TELLES 2004, p. 147). O conto lygiano, através do simbólico personagem, o anão (elemento muito presente nos textos da autora), denuncia a complexidade das relações humanas, valendo-se daquele ser inanimado, impotente, que tem sentimentos, tem anseios, deseja agir, mas está engessado, imóvel, impotente diante de um universo trágico cujos interesses particulares prevalecem, onde não há um olhar ou uma preocupação com o outro.

Em “Anão de jardim”, a autora contrasta seres vazios de sentimento com o anão, ser de pedra, mas possuidor de uma alma, alguém que pensa, sofre e testemunha, impotente, um homem honesto e bom ser assassinado pela esposa. O anão, o mais sensível entre todos aqueles personagens, assiste a destruição da família, da casa e é destruído ao final do texto. Mas chama atenção o fato de, mesmo em um ambiente conflituoso, o anão desejar viver, desejar assumir uma forma animada e tentar amar, mesmo tendo vivido num ambiente onde não existia o amor.

A ironia do texto consiste na falta de valores dos membros da família em contraste com a presença dos valores no anão. A autora denuncia a falta de humanidade do homem, em uma sociedade cujos os princípios que prevalecem são os da ambição, do egoísmo, da inveja. O anão, que apresenta valores coerentes, é desprovido de vida e não pode fazer com que seus princípios prevaleçam.

Uma série de outras narrativas lygianas apresenta ao leitor o trágico, nos mais diferentes ambientes ou situações. O conto “A medalha”, publicado pela primeira vez em *O jardim selvagem* (1965), narra uma relação entre mãe e filha marcada por mágoas, traumas de tempos passados que as impedem de se relacionar de forma harmoniosa. A narrativa também apresenta o tema do racismo e a dificuldade de superar o que já passou. A tragicidade se manifesta nessa difícil relação entre as duas mulheres tão próximas e, ao mesmo tempo, tão distantes.

O conto “O moço do saxofone”, publicado no livro *Antes do baile verde* (1970), apresenta a dor de um saxofonista que é traído pela esposa e manifesta sua tristeza através de sua música. O homem tenta abafar seu sentimento e os possíveis ruídos das relações extraconjugais com a música triste, que é ouvida por todos os presentes na pensão. Para um dos pensionistas “– Parece gente pedindo socorro.” (TELLES, 2004, p. 297), um gemido de dor expresso através das notas musicais. O homem consegue transformar seus impulsos em canções e assim segue sua trajetória, externando através da arte seu sofrimento. O conto expõe a tragicidade na vida do protagonista através da relação desleal com a esposa e da

incapacidade deste de reagir diante dos fatos, o homem manifesta seu sofrimento e sua condição trágica através da música.

No conto “Boa noite, Maria”, presente na obra *A noite escura e mais eu* (1995), são tratados temas como a velhice, a solidão, a morte e a eutanásia. A personagem Maria, mulher rica, independente e solitária, deseja uma companhia para dividir com ela a vida, a velhice, compartilhando com ela carinho e respeito, enfim, “[...] a verdade é que estava só e precisando apenas de alguém que a ajudasse a viver. E a morrer quando chegasse a hora de morrer.” (TELLES, 1998, p. 69). O universo solitário em que aquela mulher vive e o medo de uma velhice sem dignidade conferem um tom trágico ao conto.

Muitos outros contos e os quatro romances da autora nos apresentam elementos, conflitos e/ou relações trágicas. Para este trabalho, apresentamos um estudo sobre a origem e os conceitos do trágico, em seguida analisamos o conto “Venha ver o pôr do sol”, juntamente com um estudo teórico sobre a tragédia na modernidade, exemplificando com o conto mais estudado da autora, os elementos trágicos. O breve panorama acima apresentado objetiva mostrar a recorrência do trágico na escrita lygiana, o que forma um eixo simbólico e cultural para essas obras.

2.2 REFLEXÕES SOBRE A ORIGEM E OS CONCEITOS DO TRÁGICO

Ao pesquisar sobre o trágico, nos deparamos com alguns autores que versam sobre o assunto, mas que relatam a dificuldade em delimitar uma definição para tal termo. Este é sempre concebido como algo de natureza complexa, que representa uma maneira de ver o mundo, um elemento das relações humanas. Albin Lesky (1986), no livro *A Tragédia Grega*, apresenta ao leitor essa complexidade: “É a natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição.” (LESKY, 1986, p. 21). O trágico é concebido por Lesky como algo inerente à vida humana, próximo do cotidiano dos indivíduos e, justamente por sua proximidade, difícil de ser abarcado por uma definição. O fato de estar próximo aos homens, de ser inerente à existência humana, dificulta sua delimitação em um conceito.

Todos os estudos sobre o trágico partem da tragédia grega, forma de arte dramática nascida na Grécia Antiga, aproximadamente no século IV a. C. Segundo Junito Brandão (1985, p. 10), a mitologia grega explica o surgimento da tragédia por ocasião da vindima,

quando se celebrava a cada ano a festa do vinho novo, os participantes, como os companheiros do deus Dionísio, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até caírem desfalecidos. Os adeptos do deus do vinho disfarçavam-se de sátiros, representados pela imaginação popular como “homens-bode”. Nasce assim o vocábulo tragédia: *tragos* (bode) + *oide* (canto) + *ia* (do latim *tragoedia*).

Junito Brandão cita também que outros acreditavam ser a tragédia assim denominada porque se sacrificava um bode a Dionísio. Aquele animal sagrado era o próprio deus, pois, segundo uma lenda, uma das últimas metamorfoses de Dionísio, para fugir dos Titãs, teria sido um bode que acabou sendo devorado pelos titãs. Após isso, o deus do vinho ressuscita na figura de *tragos* (*theios*), um bode divino que é imolado para a purificação da *polis*.

O Ditirambo era um dos cantos proferidos nas celebrações dionisiacas, composto por elementos alegres e tristes, que narravam a passagem de Dionísio pelo mundo mortal. Esse canto foi definido como trágico e contribuiu para a origem da tragédia, que viria a ser a representação baseada nos mitos que contextualizavam os valores fundamentais da existência humana. A princípio, as encenações trágicas estavam relacionadas com a lenda de Dionísio, mas, com o passar do tempo, os dramaturgos passaram a usar toda a mitologia grega para criar suas peças.

O primeiro teórico a se dedicar ao estudo da tragédia foi Aristóteles que, em sua obra *Poética*, discorre sobre as diferentes partes e características daquela arte. A estrutura formal da tragédia compreende componentes bem definidos: o prólogo (momento que antecede a entrada do coro), episódio (parte completa, encontrada entre dois corais, as cenas), êxodo (parte completa, depois da qual não se segue canto do coro), canto coral, composto pelo párodo (primeiro a entoar o coro) e estásimo (interferências do coro em alguns trechos líricos). Essas são as partes comuns a toda tragédia, os aspectos formais que a encenação deve ter para que exista uma unidade na ação dramática, todavia, existem também elementos que podem ser acrescentados, como o *kommói*, um canto lamentoso do coro de atores.

Aristóteles define a tragédia e diferencia todas as suas partes, cita, inclusive, os aspectos estruturais que a tragédia deve conter: fábula (reunião das ações), caracteres (características dos personagens), falas (o diálogo entre os atores), ideias (manifestação do pensamento dos personagens), espetáculo e canto. O autor acrescenta que é importante a maneira como se dispõem as ações e que o fundamental é o efeito da tragédia sobre os espectadores, a catarse gerada diante da encenação. A catarse é que provoca o medo e a compaixão diante do sofrimento dos personagens e, com isso, a purificação dessas emoções.

Para Aristóteles (2000, p. 43):

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando e que, despertando piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções.

Assim, no século IV a. C., o autor define que a tragédia representa a mimesis de ações da vida, imitação de ações completas, com uma certa extensão, utilizando linguagem rítmica, com a presença do canto, do verso, que narram esses acontecimentos por meio de uma fábula (enredo) e que tem como principal intenção inquietar e gerar questionamentos em seus espectadores. Para Aristóteles (2000, p. 52), a fábula deve ser construída de forma cuidadosa e minuciosa, para que as pessoas sem relação com a história se sintam de alguma forma envolvidas com o que se passa no palco, como acontece com a história sobre Édipo. O papel do escritor é primordial na construção dessa narrativa que terá, como função principal, inquietar o espectador a discutir os valores da existência humana.

Conforme as ideias de Aristóteles, através do espanto, diante do horror da apresentação, o homem refletia sobre sua vida, suas ações e tinha, por meio dos sentimentos gerados, a purgação de suas emoções. Ao assistir a dramas humanos, possíveis de acontecer com qualquer pessoa, o homem tinha suas emoções purificadas, a partir dos sentimentos que despertavam nele diante do espetáculo assistido.

Ao comentar a catarse definida por Aristóteles como elemento primordial da tragédia, Roberto Machado (2005, p. 29) sinaliza que a compaixão representa a emoção gerada no espectador diante do personagem que cai na infelicidade, enquanto o medo é o sentimento que surge diante da consciência de que o ocorrido na encenação é possível de acontecer com aquele que assiste à encenação. Enfim, perante o sofrimento sem merecimento do outro, o espectador sente medo pela possibilidade de passar por tal desventura em algum momento de sua vida, assim como a compaixão pelo sofrimento do outro.

Brandão (1985), ainda sobre a origem da tragédia, acrescenta que nas festas ao deus do vinho, após a dança frenética ao som da música, os devotos de Dionísio caíam desfalecidos, num estado que acreditavam sair de si, estado de *ekstasi*, que os fazia sair da condição humana e mergulhar na esfera divina, em Dionísio. Acontecia, assim, uma comunhão entre o homem mortal, em estado de êxtase, e a imortalidade. Com isto, o homem tornava-se *anér*, ou seja, um herói, um ser que ultrapassou o *métron* (a medida). A ultrapassagem do *métron* é uma *hybris*, violência feita contra si próprio e contra os deuses. Essa ultrapassagem provoca a

némesis (ciúme divino), com isso, o *anér* (herói) torna-se êmulo dos deuses e é punido de forma imediata: “[...] contra o herói é lançada até cegueira da razão.” (BRANDÃO, 1985, p. 11). Como acontece com Édipo que, cego de razão, assassina o pai e casa-se com a mãe, sem consciência da relação de parentesco entre eles.

A *hybris* está relacionada ao conceito de *Moira* ou destino, que diz respeito à felicidade ou desventura de cada pessoa, de acordo com sua posição social ou de seu relacionamento com os deuses. A ação trágica acontece, justamente, quando o herói ultrapassa o *métron*, transgredindo a lei dos deuses, da polis, da família ou da natureza. Consequentemente, ele será severamente punido pelos deuses.

Outro elemento da tragédia é o *pathos*, uma espécie de paixão obsessiva ou compulsiva, que pode levar o indivíduo a perder a razão e assim transgredir a ordem, ultrapassando o *métron*. O *pathos* é o caminho da tragédia, caminho da dor. O que tem como consequência, também, a punição por parte dos deuses.

Há também as peripécias que representam a “alteração de ações em sentido contrário” (ARISTÓTELES, 2000, p. 49), indicam uma espécie de acontecimento surpresa, quando um fato altera o percurso previsível da personagem. A peripécia demarca a passagem do herói da felicidade para o infortúnio. Como consequência da peripécia, temos a *anagnorisis*, o reconhecimento pelo herói do erro cometido. Para Aristóteles (2000, p. 49), o mais belo dos reconhecimentos é o que acontece ao mesmo tempo que a peripécia, ou seja, a medida que seu erro é revelado, o herói toma consciência de sua falha.

Outro elemento constitutivo da tragédia é a catástrofe, que resultará em danos e sofrimento, podendo ocorrer mortes, dores lancinantes, ferimentos ou ocorrências semelhantes (ARISTÓTELES, 2000, p. 50). A catástrofe está presente desde o início da tragédia e representa o resultado do conflito entre a *hybris* e a *moira*. O último elemento da tragédia, segundo Aristóteles um dos mais importantes, é a catarse, que vem a ser a purificação dos sentimentos do público mediante o terror e a piedade gerada pela tragédia, como já foi explicado anteriormente.

Para Aristóteles (2000, p. 44), a tragédia “[...] não é a imitação de pessoas e, sim, de ações, da vida, da felicidade, da desventura”. Pois, para o teórico, o que torna os homens felizes ou infelizes são suas ações, independentemente das qualidades ou defeitos que possuem, a arte trágica deve representar ações humanas e não defeitos ou qualidades dos homens.

Junito de Souza Brandão (1985) acrescenta que a tragédia também proporcionava deleite aos espectadores, mas o próprio autor questiona que tipo de prazer seria esse diante de realidades dolorosas. Ele responde a seu questionamento afirmando que:

[...] todas as paixões, todas as cenas dolorosas e mesmo o desfecho trágico são mimese, ‘imitação’, apresentados por via do poético, não em sua natureza trágica e brutal: não são reais, passam-se num plano artificial, mimético. Não são realidade, mas valores pregados à realidade, pois arte é uma realidade artificial. (BRANDÃO, 1985, p. 13)

Desta forma, mesmo diante de fatos horríveis, o espectador sente prazer por saber que se trata de arte, de mimese; como afirma Brandão (1985, p. 13), “[...] mimese que é, a arte não é moral, nem imoral, é arte simplesmente...”. E a catarse, gerada pela compaixão, pelo terror, pela piedade “[...] vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão.” (BRANDÃO 1985, p. 13)

Os teóricos Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. 3) citam um trabalho de Louis Gernet em que, através de análises do vocabulário da tragédia, demonstra como o momento histórico da tragédia grega (entre os séculos IV e VI a.C.) representa um estado de articulação entre o mito e o pensamento jurídico que se elaborava à época. Para o autor, essas duas categorias passam a se confrontar nos palcos, o que resulta em uma espécie de debate entre um passado de valores religiosos, com uma reflexão moral, e dos novos valores democráticos, um momento importante em que os valores coletivos da *polis* superam os valores individuais da aristocracia. Assim, a tragédia discutiria as mudanças na organização social da *polis*.

Segundo Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. 10), “[...] se a tragédia aparece assim, mais do que outro gênero qualquer, enraizada na realidade social, isso não significa que seja um reflexo dela. Não reflete essa realidade, questiona-a”. A tragédia representava um instrumento de formação social, através do qual objetivava-se instaurar um questionamento no espectador. A tragédia visava alterar a forma como os cidadãos percebiam os mitos, se antes admiradores passivos, agora o intuito era questionar, como cidadãos conscientes, influenciados pelas novas formas de pensar que estavam sendo instauradas com o crescimento jurídico e político.

Sobre o conceito de trágico, Nicola Abbagnano (1998) escreve:

O conceito de trágico foi, às vezes, discutido pelos filósofos não só em relação à forma de arte que é a tragédia, mas também em relação à vida humana em geral, ou ao palco do mundo. O ponto de partida implícito ou explícito dessas discussões quase sempre é a definição aristotélica de tragédia segundo a qual ela é “imitação de acontecimentos que provocam piedade e terror e que ocasionam a purificação das emoções” (Poet., 6,

1449b 23). As situações que provocam “piedade e terror” são aquelas em que a vida ou a felicidade de pessoas inocentes é posta em perigo, em que os conflitos não são resolvidos de tal modo que determinam “piedade e terror” nos espectadores. W. Haeger escreveu: ‘na tragédia grega a felicidade, como toda posse, não pode ficar muito tempo com quem a detém: a perpétua instabilidade é inerente à sua natureza’ [...]. (ABBAGNANO, 1998, p. 968, *apud* BAZZANELLA, 2007, p. 2)

Abbagnano (1998), assim como a maioria dos estudiosos, remete à definição de trágico dada por Aristóteles, ressaltando a importância das reações de piedade e terror despertadas no leitor/espectador. Acrescenta, ainda, que a instabilidade é inerente à vida humana, afinal, quem está na ventura não a detém para si, podendo a qualquer instante cair na desventura. O autor sinaliza que o elemento gerador do trágico é a instabilidade perpétua, na qual ninguém detém a felicidade permanente.

Glenn Most (*apud* CORRÊA, 2006) concebe o trágico como algo amplo, que vai além de um gênero literário: “O termo não é estético mas antropológico ou metafísico: ele não define um gênero literário mas a essência da condição humana, em sua estrutura imutável ou como se manifesta em circunstâncias excepcionais, catastróficas”. (MOST *apud* CORRÊA 2006, p.41). Esse teórico, assim como Albyn Lesky, acredita que o trágico é inerente à condição humana, estando presente na vida das pessoas e, conseqüentemente, expresso nas manifestações artísticas (teatro, literatura, cinema etc.).

Maria Helena Moura Neves (2006) chama atenção para a dificuldade em definir o trágico, pois esse termo não seria possível de ser enquadrado em uma acepção, sobretudo por seu caráter complexo e amplo:

Como tem sido definido, afinal, o indefinível trágico? Aquilo que nunca deveria acontecer, mas que continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certezas. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo de engano – por sua própria essência, pois indefinível –, eis o trágico. (NEVES, 2006, p. 18)

Neves (2006), mesmo tentando definir, expressa o quão complexo é delimitar algo tão abrangente, no entanto cita aspectos do trágico, como o inexplicável, inesperado, sem lógica, incerto, impreciso, algo que, por sua incoerência, por sua crueldade, causará uma espécie de inquietação nas outras pessoas. De fato, despertará diferentes sentimentos em quem lê/assiste, pois sabe que aquilo é possível de acontecer com qualquer pessoa: revolta, tristeza, desespero,

medo, as mais variadas emoções podem surgir diante do trágico, levando o homem a refletir sobre sua condição no mundo.

2.3 O TRÁGICO NA MODERNIDADE: UMA LEITURA DE “VENHA VER O PÔR DO SOL”

Nesta seção faremos um estudo sobre alguns aspectos do trágico na modernidade e apresentaremos o conto “Venha ver o pôr do sol”, um dos textos mais conhecidos de Lygia Fagundes Telles, publicado por seis vezes, sendo a primeira no livro *Antes do baile verde* (1970). Esse texto coloca o leitor diante de um caráter cruel do ser humano, especificando os indícios de tragédia que a autora apresenta em sua obra.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche é considerado o precursor do pensamento trágico na modernidade. Em seu livro *O Nascimento da Tragédia* (1872) discorre sobre origem, composição e finalidade da arte trágica grega. Relaciona a origem desta manifestação artística com a união do apolíneo e do dionisíaco, critica o racionalismo de Sócrates, que pregava uma vida baseada na razão e não ligada à natureza, à intuição e à música. Afirma, ainda, que o pensamento socrático é responsável pelo que chama de “morte da tragédia”.

Friedrich Nietzsche inicia o livro *O Nascimento da Tragédia* apresentando a concepção de tragédia a partir de dois elementos distintos: o apolíneo e o dionisíaco:

[...] caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2007, p. 24)

Nietzsche defende que a junção de manifestações artísticas distintas e divergentes é responsável pelo surgimento da tragédia grega. Atribui a duas relevantes divindades da mitologia grega, Apolo e Dionísio, a importância da criação da arte trágica grega.

Apolo é considerado o deus da beleza, da perfeição, daquilo que é bom e justo. Segundo Roberto Machado (2005, p. 7), o apolíneo para Nietzsche representa a individualização. O mundo apolíneo é concebido como belo, brilhante, significa “[...] não só

criar a proteção contra o sombrio, o tenebroso da vida, mas principalmente criar um tipo específico de proteção: a proteção da aparência.” (MACHADO, 2005, p. 7). A vida é concebida como algo belo, baseada nas aparências, uma vida desejável, na qual o sofrimento é encoberto pela criação de uma ilusão, para Machado (2005, p.7) “[...] essa ilusão é o princípio da individuação.”. O apolíneo está diretamente voltado para o eu, um mundo individual de aparência e beleza, no qual os problemas são camuflados em prol da imagem do belo.

Já Dionísio, o deus das festas ditirâmicas, da embriaguez, do vinho, representa tudo que não é apolíneo. Como sinaliza Machado (2005, p. 8), o elemento apolíneo “[...] em vez de um processo de individuação, trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade.”. Nesse contexto, a experiência dionisíaca representa, por um lado, uma recusa da divisão, da individualidade e, por outro, a busca de uma unidade, uma harmonia com o universal, em proveito de um sentimento de coletividade.

Nietzsche defende que a verdadeira arte trágica grega se dá a partir da união entre estes dois espíritos: o apolíneo e o dionisíaco. O filósofo cita outros componentes referentes à teoria da tragédia, primeiramente afirma que “[...] o nascimento da tragédia se dá a partir do espírito da música.” (NIETZSCHE 2007, p. 11). Para Roberto Machado (2005), Nietzsche vê a música como essência do mundo, algo grupal, expressão dos desejos coletivos, como fica claro no trecho a seguir:

Inspirado em Schopenhauer e em Wagner, que interpretaram a música como expressão imediata e universal da vontade entendida não como vontade individual, mas como essência do mundo, Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade. (MACHADO, 2005, p. 8-9)

Se a música aparece como elemento dionisíaco, de interação dos homens entre si e com a natureza, Nietzsche acrescenta os elementos apolíneos: a palavra e a cena. O autor define a tragédia como a união do coro dionisíaco a um mundo de imagens apolíneas, o que dá origem ao mito.

A denúncia da chamada “morte da tragédia” por Nietzsche é um dos elementos importantes de sua obra. Ele a relaciona ao surgimento de um pensamento, denominado por ele de perverso, na Grécia Antiga, que prezava pela individualidade e pela razão. O precursor de tal tendência teria sido Sócrates, a quem Nietzsche relaciona diretamente a queda da tragédia, assim como o faz a Eurípides:

Dionísio já havia sido afugentado do palco trágico e o fora através de um poder demoníaco que falava pela boca de Eurípides. Também Eurípides foi, em certo sentido, apenas máscara: a divindade, que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates. Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo. (NIETZSCHE, 2007, p. 76).

O autor relaciona essa “morte” ao fato de o novo pensamento primar pelo teórico, pelo conhecimento, pela razão, a arte trágica perdeu, assim, seu poder de encantamento, abandonou o apolíneo e o dionisíaco. Nietzsche faz críticas diretas e contundentes ao pensamento socrático e o acusa de racionalizar a arte, inclusive sendo o responsável pela separação da música e do teatro. A crítica também é dirigida a Eurípides, que torna a arte uma construção com cunho moralizante. Para Nietzsche, a arte com o advento da razão perde o que tem de mais precioso, sua essência, sua naturalidade, e passa a adotar princípios científicos, puramente relacionados ao saber. Passa-se a valorizar o conhecimento, ao passo que a criação artística deve surgir a partir dele, com objetivos bem definidos.

Desse modo, o chamado “socratismo estético” pregava que “[...] virtude é saber, só se peca pela ignorância [...]” (NIETZSCHE 2007, p. 87), o que desvaloriza a sabedoria intimista, a intuição ou o inconsciente. A arte trágica que expressava um saber inconsciente estava, então, excluída, diminuída por esse novo pensamento. Assim a tendência do pensamento socrático é, para Nietzsche, o responsável pelo declínio da tragédia grega, pelo fim do saber trágico. O apolíneo e o dionisíaco são superados pela primazia da razão, tomada como verdade absoluta.

Ao se pesquisar a definição do termo trágico, é possível perceber como essa concepção foi se alterando com o passar dos anos. Para Albin Lesky (2010), modernamente o trágico adquiriu sentidos diferentes: em momentos significa “terrível, estarrecedor”, em outros usa-se o termo no sentido de “empolado e bombástico”, algo que ultrapassa os limites do normal. Lesky (2010, p. 27) defende que os gregos não criaram nenhuma teoria do trágico que abrangesse a concepção de mundo como um todo, mas sim, criaram a grande arte trágica, realizando assim uma grande façanha do campo do espírito. O ensaísta austríaco reafirma o que Junito Brandão teorizou, que o trágico consiste em ultrapassar os limites do normal, logo a tragédia só acontece quando o *metron*, a medida, é ultrapassado.

O conto “Venha ver o pôr do sol” apresenta elementos trágicos no decorrer da narrativa. Ricardo, protagonista, convida Raquel, sua ex-namorada, para um reencontro. Após muita insistência, ela cede aos apelos dele, que marca o encontro em um cemitério

abandonado, localizado em uma rua deserta. O encontro, aparentemente inofensivo, esconde surpresas para Raquel, pois, como afirma Ana Maria Machado: “[...] com Lygia nada é simples, as aparências podem sempre esconder mistérios. Enigmas.” (MACHADO 2009, p.130).

Raquel, desde o início da narrativa, estranha o lugar escolhido para o encontro: “[...] só mesmo você inventaria um encontro em um lugar destes [...]” (TELLES, 2004, p. 26), como se pressentisse que algo de estranho estava por acontecer. Ele justifica a escolha com o fato de ser um lugar conhecido por ele e por ser isolado:

— Cemitério abandonado, meu anjo. Vivos e mortos, desertaram todos. Nem os fantasmas sobraram, olha aí como as criancinhas brincam sem medo – acrescentou apontando as crianças rodando sua ciranda.
[...]
— Conheço bem tudo isso, minha gente está enterrada aí. Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo. (TELLES 2004, p. 27)

Ricardo propõe um encontro romântico, iriam assistir juntos ao pôr do sol mais bonito do mundo, em um lugar só para eles, onde nem vivos nem mortos poderiam atrapalhá-los. Ele explica, ainda, que ela não deveria temer, pois nem as crianças tinham medo de estar ali, por que ela teria? Tenta passar segurança para sua convidada, argumentando que seu último encontro seria agradável e único. Ricardo se porta de forma muito polida, simula interesse em encontrá-la em um local secreto também para não prejudicar o relacionamento dela com o atual namorado: “– Mas me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto que um cemitério abandonado[...] – Jamais seu amigo ou um amigo do seu amigo saberá que estivemos aqui.”(TELLES, 2004, p. 28).

Raquel relata ao ex-namorado que está muito bem de vida, que seu atual namorado é riquíssimo e lhe oferecerá uma viagem para o Oriente. Enquanto Ricardo conta o quanto sua condição financeira piorou a ponto de ter se mudado para uma pensão, ela, então, se mostra com ar imponente e superior ao afirmar que não iria a uma pensão para encontrá-lo.

Raquel, em uma situação financeira confortável, expõe a Ricardo os privilégios alcançados com a nova relação amorosa. Faz questão de mostrar o quanto está “bem” em seu novo romance, evidenciando a superioridade financeira de seu atual parceiro, deseja humilhar Ricardo por este ser pobre e não ter lhe oferecido regalias, viagens, roupas caras, coisas que possui atualmente. Por um momento, o leitor pode ter a ideia de que Raquel foi ao encontro para mostrar ao outro o quanto está bem sem ele, obviamente motivada por vaidade. Por outro lado, Ricardo evidencia sua situação financeira crítica e, se já se sente frustrado pelo

abandono da ex-namorada, é, nesse encontro, humilhado com as comparações com outro homem.

Lesky (2010) cita alguns requisitos para o aparecimento do efeito trágico. O primeiro, também citado por Aristóteles em sua *Poética*, diz respeito a chamada “dignidade da queda”, segundo o ensaísta: “[...] o que temos de sentir com o trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça iniludível.” (LESKY, 2010, p. 33). Esse requisito se refere à passagem de um estado estável, seguro e confortável, para a desgraça total, uma desventura inesperada, capaz de abalar por completo a vida do indivíduo.

A queda, no conto analisado, acontece com Raquel, a jovem partirá da ventura, da estabilidade no novo relacionamento, para a desventura total. A narrativa é construída fornecendo ao leitor pistas de que algo estranho está por vir. Primeiramente, as falas de Raquel, constantemente reclamando do lugar escolhido, demonstrando certo receio, até medo de onde estavam, depois os gestos de Ricardo: “[...] ele riu entre malicioso e ingênuo [...]” (TELLES, 2004, p. 26), quando ela reclama do local escolhido. A todo instante Raquel deseja ir embora: “Vamos embora, Ricardo, chega!” (TELLES, 2004, p. 29). “Chega, Ricardo, quero ir embora”. (TELLES, 2004, p. 36). “Esfriou, não? Vamos embora!” (TELLES, 2004, p. 31). “[...] suba e vamos embora, estou com frio.” (TELLES, 2004, p. 32). Como se tentasse fugir do que estava por vir, clamando para sair logo daquele lugar.

Essa queda, da segurança para o infortúnio, se justifica pela instabilidade da vida, na qual a ninguém é dado o poder da felicidade permanente, quem hoje está na ventura corre o risco de, a qualquer momento, cair na desventura total pelo fato de a vida ser cíclica, o que, obviamente, não permite que as pessoas ocupem sempre a mesma posição/situação. O ensaísta sinaliza que somente com o desenvolvimento da tragédia burguesa, no século XIX, foi que os protagonistas deixaram de ser nobres, homens do estado, heróis. Para Lesky (2010, p. 33), a tragédia assumiu um ponto de vista mais humano, mais transcendente, a posição social não era mais um requisito para seus protagonistas. O principal é o declínio da segurança, da fartura para a desventura, para a desgraça total.

Raquel afirma ter se arriscado ao ir àquele encontro, mas joga a culpa do risco em Ricardo: “– Foi um risco enorme, Ricardo. Ele é ciumentíssimo.” (TELLES, 2004, p. 28). Ela aceitou correr o risco, por vaidade, para mostrar ao antigo namorado que está bem, ou, quem sabe, por pena dele, ou por consciência pesada por tê-lo trocado por outro homem. Segundo Raymond Williams (2002), na tragédia moderna o indivíduo sofre por consequência de suas ações e não por determinação do destino, como na tragédia clássica.

– Ah, Raquel, olha um pouco para essa tarde! Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio tom, nessa ambiguidade. Estou lhe dando um crepúsculo numa bandeja e você se queixa.

[...]

– Você prometeu dar um fim de tarde a este seu escravo. (TELLES, 2004, p. 28)

O protagonista revela para Raquel a beleza do crepúsculo, o que no dicionário de símbolos é definido como o fim de um ciclo. Metaforicamente, Ricardo presenteia Raquel com o crepúsculo naquele fim de tarde e, literalmente, com o fim de um período, que pode simbolizar o fim do ciclo de relação dos dois, como ele diz desde, o início “um último encontro”, e simbolizar o fim do ciclo da vida de Raquel.

Tomando consciência de sua ação, Raquel refuta: “– É. Fiz mal. Pode ser muito engraçado, mas não quero me arriscar mais.” (TELLES, 2004, p. 29). Neste momento é sanada qualquer dúvida do leitor quanto à consciência do risco. Ela tem consciência de que está correndo risco ao ir se encontrar em um lugar tão deserto com um homem que ela abandonou. Nesse momento de tomada de consciência, ela tem a opção de recuar, mas mesmo assim continua a caminhar com ele cemitério adentro. Fato bastante atual, pois os jornais constantemente nos mostram casos similares a esse, em que homens abandonados e frustrados propõem reconciliações e encontros em lugares ermos, o que quase nunca termina bem. Instiga o leitor perceber que, assim como muitas mulheres, a protagonista, mesmo reconhecendo o risco, aceita o convite. Raquel afirma que, às vezes, sente saudade do tempo em que esteve com Ricardo. Evidencia aí, talvez, algum sentimento de culpa por tê-lo deixado. Mas ele justifica essa saudade com o fato de ela ter lido *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, e estar envolvida com o ambiente atraente e aventureiro do romance.

Ricardo explica que o abandono, na morte, é o que torna aquele universo encantador, sem intervenções dos vivos. Para ele a morte perfeita é a que não deixa lembranças, nem saudade, nem o nome sequer, como em uma catacumba em que a erva daninha tomou conta, escondendo até a identificação do falecido. (TELLES 2004, p. 30). O universo misterioso da morte envolve Ricardo, ele tem consciência de que aquele lugar é abandonado e quem ali estiver permanecerá na solidão e no esquecimento, sem direito a visitas e lembranças.

Outro elemento trágico, presente no conto, é o fato de que “[...] a verdadeira tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo [...]” (LESKY, 2010, p. 33). A tragédia não pode se restringir à descrição do estado de miséria, mas sim, evidenciar ações e, através dessas ações, o trágico ser apresentado ao leitor. Desta forma os

atos de Ricardo e Raquel nos são apresentadas, o sentimento de frustração daquele homem o leva a cometer uma ação cruel com sua ex-namorada, todo o percurso minucioso para que a tragédia ocorra é descrito, todas as ações dele para cumprir seu plano.

Mais uma vez o narrador faz referência ao universo literário, quando Ricardo conta a história de uma suposta prima que frequentava aquele lugar com ele, alguém tão bela quanto Raquel, ele explica que a beleza das duas residia nos olhos “assim meio oblíquos.” (TELLES, 2004, p. 31), expressão que remete a Capitu, personagem do célebre romance *Dom Casmurro*. No final da obra machadiana há uma incerteza em relação à traição de Capitu a seu esposo. Bentinho não tem certeza da infidelidade, suspeita que esta aconteceu, já Ricardo tem certeza de que foi trocado por outro, algo não aceito por ele. É notório que muitos homens não aceitam o fato de serem abandonados por suas esposas/namoradas e, a partir da rejeição destas, desenvolvem algum tipo de transtorno causado pela frustração por serem trocados.

O segundo requisito postulado por Albin Lesky diz que “[...] somente quando temos a sensação de *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser é que experimentamos o trágico.” (LESKY, 2010, p. 33). Isso significa que o fato deve nos interessar; não importa muito o ambiente em que a ação se desenrola, mas essa deve alcançar o leitor, só assim experimentaremos o sentimento trágico. Ou seja, o espectador/leitor deve relacionar o que encontra na história com a sua realidade, pois só assim conseguirá se identificar e, conseqüentemente, se sensibilizar.

No texto lygiano, a frieza dos gestos de Ricardo evidenciam ao leitor atento que algo está por vir. O protagonista está ferido por ter sido trocado por outro. Afirma amar a ex-namorada e se mostra abalado quando ela diz que, simplesmente, gostou dele: “– Eu gostei de você, Ricardo. – E eu te amei. Te amo ainda. Percebe agora a diferença?” (TELLES, 2004, p. 31). Diferença decisiva para o desfecho da narrativa. Ricardo não tem, nem nunca teve, seu amor correspondido, ela simplesmente “gostou”, declaração que o abala e só o motiva a permanecer com seu plano.

Ricardo leva Raquel a uma capelinha coberta por uma trepadeira selvagem, na qual havia uma espécie de porão onde ficavam as catacumbas. Eles entram, ele afirma estarem ali os restos mortais de seus familiares, pai, mãe e uma prima, Maria Emília, um *affair* de infância que morrera com 15 anos de idade. Raquel chega a se comover com a história. E como mais um sinal do que vem a acontecer, Ricardo relata ser justamente o abandono, a solidão, aquilo que ama naquele lugar:

– Sei que você gostaria de encontrar tudo limpinho, flores nos vasos, velas, sinais de minha dedicação, certo? Mas já disse que o que mais amo nesse cemitério é precisamente **este abandono, esta solidão**. As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se isolou total. Absoluta. (TELLES, 2004, p. 32) [grifo nosso].

Simbolicamente, aquele lugar era uma representação dele, um homem sozinho, abandonado, sem a dedicação e o carinho de ninguém. Ele, sem pai, sem mãe, abandonado pela mulher que ama, já havia afirmado antes que a única mulher que o amou foi aquela prima, Maria Emília, que morreu aos 15 anos. Outro indício que pode inquietar o leitor atento é a fala dele ao dizer que ela gostaria de encontrar tudo limpo, como que a lançar mão de mais uma pista do que está por vir.

Eles descem até o lugar onde estão os gavetões, nos quais foram sepultados os mortos. Ricardo encontra o retrato da suposta prima, Maria Emília, e convida a ex-namorada para observar, no retrato, os olhos da prima, segundo ele, verdes iguais aos de Raquel. Acende então um fósforo para a companheira ver com mais precisão:

– Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... – Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. – Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida... – Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. – Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti...
Um baque metálico decepou-lhe a palavra ao meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observa por detrás da portinhola fechada. Tinha um sorriso meio inocente, meio malicioso. (TELLES, 2004, p. 33)

Raquel nota que está sozinha no cubículo, sendo observada por Ricardo. Só neste momento ela toma consciência de que ele mentia; nervosa, briga com ele por estar sendo enganada. Mas ele permanece frio, a observar a revolta da moça.

Ao explicar o terceiro requisito, Albin Lesky afirma que “[...] o sujeito do ato trágico, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente.” (LESKY, 2010, p. 34). A vítima que não tem consciência do seu sofrimento não causa impacto nenhum a seu leitor/espectador. O estado de desventura tem que ser narrado/encenado de forma que o protagonista esteja consciente de seu sofrimento, ciente da desgraça que aludiu sua vida e dos infortúnios pelos quais passará, pois somente assim as pessoas sentirão veracidade no sofrimento encenado/narrado. Característica esta que difere da tragédia clássica, na qual nem sempre o herói tinha consciência de seu erro, como no

caso de Édipo, cujo destino o leva a matar o pai e se casar com a mãe, sem consciência da relação de parentesco entre eles, sem noção da gravidade de suas ações

A princípio, Raquel acredita se tratar de uma brincadeira, ordena que ele pare e abra a portinhola. Então ele diz que através de uma fresta da porta ela terá o pôr do sol mais bonito do mundo, depois se afasta dizendo: “Boa noite, meu anjo.” (TELLES, 2004, p. 34). Raquel grita e esbraveja, em vão, Ricardo a avisara que seria praticamente impossível alguém ouvir algo naquele lugar abandonado. Todo o instinto de crueldade dele é evidenciado na cena final do conto, frio e implacável, Ricardo simplesmente dá as costas e vai embora, sem titubear ou se arrepender pelo feito.

Ela sobe as escadas em direção da saída. “Ele esperou que ela chegasse quase a tocar o trinco da portinhola de ferro. Então deu a volta à chave, arrancou-a da fechadura e saltou para trás.” (TELLES, 2004, p. 33). Acontece a tragédia, como infortúnio de Raquel. Entretanto, é relevante observar a frieza de Ricardo no planejamento e execução de seu intento. Silva (2009, p. 49) chama atenção a toda a organização dele para que tudo ocorra conforme o planejado, como a escolha do lugar, do jazigo ideal, a troca da fechadura, a certeza da ausência de testemunhas e o pretexto para motivar o encontro.

Raquel se desespera a gritar com Ricardo, exigir que ele abra e acabe com a “brincadeira estúpida”, neste momento ela é tomada pelo temor e percebe que, na verdade, aquilo ia além de uma brincadeira:

– Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha da porta. Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o por do sol mais belo do mundo.

Ela sacudia a portinhola.

– Ricardo, chega, já disse! Chega! Abre imediatamente, imediatamente! – Sacudiu a portinhola com mais força ainda, agarrou-se a ela, dependurando-se por entre as grades. Ficou ofegante, os olhos cheios de lágrimas. Ensaçou um sorriso. – Ouça, meu bem, foi engraçadíssimo, mas agora preciso ir mesmo, vamos, abra...

[...] Ele já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos. Em redor deles, reapareceram as rugazinhas abertas em leque.

– Boa noite, Raquel. (TELLES, 2004, p. 34)

Com toda sua frieza, ele revela que cumprirá a promessa de lhe ofertar o pôr do sol mais bonito do mundo. Raquel, então, toma consciência de sua tragédia, a partir do momento em que é presa na catacumba, passa a ter noção de sua condição trágica, só aí a tragédia é revelada para ela, percebe que o parceiro não está brincando e passa a sofrer, consciente de que dificilmente será salva.

O fato de este conto ser um dos mais estudados da autora nos remete ao segundo critério para que o trágico aconteça, postulado por Lesky (2010, p. 33): “[...] o trágico é o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos.”. O choque diante do terrível nos leva à reflexão de que a queda de Raquel, planejada por alguém tão próximo, pode representar a nossa ruína em algum momento da vida e, por isso, nos interessa tanto.

Assim acontece a queda de Raquel, que passa da ventura para a desventura, provavelmente terá uma morte lenta e dolorosa, sem possibilidade de salvação. O trágico se mostra em sua plenitude em “Venha ver o pôr do Sol”. Lygia Fagundes Telles lança mão de artifícios linguísticos para revelar um lado cruel do ser humano, frio e dissimulado, capaz de tudo.

Guardando a chave no bolso, ele retornou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrecrocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:

– NÃO! [...]

Depois os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se atingissem as profundezas da terra. [...]

Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. (TELLES, 2004,p. 34)

Ricardo vai embora, certo de que, após os limites do portão do cemitério, seria quase impossível ouvir os gritos de Raquel. Neste conto, o *metron*, o limite, a medida, é ultrapassado por Ricardo. Ele, frustrado por ter sido trocado, planeja uma vingança cruel para a mulher que diz amar. O leitor passa a se questionar: que amor é esse que deseja a infelicidade do outro? O amor, tido como sentimento puro, em Ricardo assume um caráter doentio, que ultrapassa os limites do normal, o que faz com que o trágico aconteça. O sentimento do protagonista apresenta um caráter patológico que o leva a cometer um crime, privando Raquel da liberdade, abandonando-a em um lugar deserto, onde dificilmente ela conseguirá sobreviver.

Lesky (2010) afirma que um quarto requisito básico, classificado por teorias modernas como ponto central para uma tragédia autêntica, seria a falta de solução para o conflito trágico. O ensaísta cita Goethe para comprovar tal argumento:

No fundo, trata-se simplesmente do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico. (GOETHE apud LESKY, 2010 p. 35).

Com a citação do pensamento de Goethe, o autor revela a necessidade da absoluta falta de solução para o conflito como elemento preponderante da tragédia moderna. Como, em Édipo, o fato de o protagonista matar seu pai e assumir o trono de Tebas, ao se casar com sua mãe, sem consciência do parentesco entre eles, pode ser considerada uma verdadeira tragédia, segundo o pensamento de Goethe, por apresentar ao espectador/leitor um conflito inconciliável. Entretanto, com relação ao pressuposto de Goethe, há contradições, pois, segundo o Lesky (2010), há peças como *Oréstia*, de Ésquilo, trilogias como *Danaides* e *Prometeu*, que apresentam conclusão conciliadora e são classificadas como tragédia. Portanto, esse requisito é classificado por Lesky (2010) como contraditório, pois gera posicionamentos divergentes por parte dos teóricos.

Desta forma, obras como a trilogia de Ésquilo, na qual há uma reconciliação, não se aplica a definição trágica dada por Goethe, pois não apresentam o conflito trágico cerrado (sem solução). Apesar disso, são classificadas por outros estudiosos como tragédia, pois seus enredos narram situações horríveis da existência humana, apresentando, dentro de suas peças, conteúdos trágicos.

Diante desta contradição, Albin Lesky (2010, p. 39) estabelece uma distinção conceitual entre o chamado “conflito trágico cerrado”, que culmina com a destruição, proposto por Goethe, e a chamada “reconciliação trágica”, para indicar tragédias em que é permitida uma reconciliação ao final. Ele defende ainda que tanto as peças que apresentam o conflito trágico cerrado como as que apresentam a possibilidade de reconciliação ao final se enquadram no conceito de trágico autêntico, caso tenham sua origem primeira baseada em realidades dolorosamente experimentadas da existência humana.

Sobre esse conflito trágico cerrado, que culmina com a destruição, com a morte, Raymond Williams (2002, p. 84), em seu livro *Tragédia Moderna*, afirma que a morte está diretamente relacionada à ação trágica, mas a tragédia não precisa, necessariamente, culminar em morte. Esse é, para o autor, um elemento do trágico moderno, ao defender que “a morte [...] é um ator necessário mas não a ação necessária.” (WILLIAMS, 2002, p. 84), ou seja a morte faz parte do conflito trágico, mas não é necessariamente indispensável para a tragédia moderna.

O ensaísta Emil Staiger (1977, p. 77) define o trágico como um acontecimento explosivo, um desespero mortífero que não visualiza salvação. O estudioso afirma que nem toda obra chamada de “tragédia” apresenta verdadeiramente o espírito trágico. Para Staiger (1977, p. 78), “[...] nem toda desgraça é trágica mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final [...]”. Assim, o trágico se manifesta, na visão do autor, quando o

indivíduo tem suas certezas destruídas, quando sua existência já não tem razão de ser, quando toda a lógica da vida é desfeita para um indivíduo ou povo.

Aristóteles, no capítulo XIV de sua *Poética*, sinaliza que a tragédia instala seu questionamento no âmbito das relações mais protegidas. Para ele, seria através de situações catastróficas que sucedem “entre amigos – como, por exemplo, o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho um pai, ou a mãe um filho, ou quando acontecem outras coisas que tais” (ARISTÓTELES, 2000, p. 53) pois, para o filósofo nenhum impacto é causado de uma ação trágica entre inimigos ou entre pessoas estranhas, somente pelo aspecto de luta. Assim também na tragédia moderna, quase sempre, o conflito trágico acontece entre pessoas próximas, no âmbito de relações de parentesco ou de alguma forma afetivas.

Peter Szondi (2004), comentando os efeitos da tragédia sobre o leitor/espectador, afirma que “[...] acontecimentos dolorosos podem ser considerados terríveis e tocantes no mais alto grau quando ocorrem em relações de afeto [...]” (SZONDI, 2004, p. 82), quando um pai mata um filho, irmão mata um irmão. Isso também se aplica no conto lygiano em estudo, pois envolvem pessoas que já viveram um relacionamento íntimo, que supostamente se amaram um dia, mas que acabam um conduzindo o outro ao infortúnio, como Ricardo faz com Raquel.

O principal elemento do trágico, que deveria estar presente na tragédia, segundo Aristóteles, era justamente o sentimento de terror, o texto (a encenação) deveria suscitar a compaixão e o terror do leitor/espectador. Para alcançar tal objetivo, o herói deve estar em uma situação intermediária: “[...] homem que nem se destaca pela virtude e pela justiça, nem cai no infortúnio como resultado de vileza ou perversidade, mas em consequência de algum erro [...]” (ARISTÓTELES, 2000, p. 51). A princípio, esse herói deveria pertencer a famílias ilustres, como Édipo e Tiestes, mas, segundo Albyn Lesky (2010, p. 33), com o desenvolvimento da tragédia burguesa, no século XIX, os protagonistas deixaram de ser nobres ou homens de estado, a exigência passa do ponto de vista da classe social para um ponto de vista mais humano, num sentido mais transcendente.

Em “Venha ver o pôr do sol” o leitor não imagina o desfecho da narrativa, apesar de algumas pistas serem dadas ao longo do texto, não se espera tamanha crueldade por parte de um homem que afirma amar aquela mulher. Frio e calculista, Ricardo planeja sua vingança com requintes de crueldade, projeta para sua ex-namorada a prisão que ocasionará, possivelmente, uma morte lenta, dolorosa e solitária.

Ricardo, ferido com o fato de ter sido substituído por outro, decide acabar de forma definitiva com esse triângulo amoroso, planejando minuciosamente uma vingança. O que

leva o leitor a, novamente, se questionar: até que ponto tal vingança pode satisfazer o ego de uma pessoa, vendo a mulher que diz amar condenada a uma morte vagarosa e aflitiva? O conto induz o leitor a se questionar sobre os limites das relações humanas.

George Lukács, em sua *Teoria do Romance*, propõe reflexões a respeito da tragédia. O autor faz seu estudo baseado na distinção entre epopeia, tragédia e romance, para tanto, ele apresenta uma teoria baseada no rompimento com o referencial antigo da tragédia e da epopeia, propondo uma reflexão sobre a modernidade, utilizando sempre o pensamento grego como marco comparativo. Lukács constrói seu estudo a partir de dois conceitos antitéticos que ele chama de cultura fechada *versus* cultura aberta. Sendo a cultura fechada a civilização homogênea, na qual há integração do indivíduo com sua comunidade, enquanto a cultura aberta representa o rompimento de tal relação de totalidade, na qual predomina o individualismo, consequência de um mundo moderno onde a homogeneidade já não existe e o homem passa a um ser fragmentado e solitário.

Para o autor, a epopeia homérica é o grande exemplo desse mundo fechado e perfeito: “[...] este mundo é homogêneo e, nem a separação entre o homem e o mundo, nem a oposição do Eu e do Tu saberiam destruir esta homogeneidade.” (LUKÁCS, S/D, p. 31). Não há aí o conflito entre o herói e sua comunidade, segundo o autor há um sistema “homogêneo e equilibrado”, assim surge um questionamento: “como a vida pode se tornar essencial?” (LUKÁCS, S/D, p. 35). Como a vida em comunidade pode se tornar tão importante? Segundo o autor, o elemento trágico torna-se uma tentativa de se responder a esse questionamento, o herói assume um papel importante nessa unidade, pois ele supera as motivações individuais e alcança a dimensão das realidades essenciais, ou seja, supera os desejos individuais em favor dos comunitários.

Segundo Lukács, o herói trágico, nesse caso, faz parte de uma realidade homogênea, representa a coletividade, portanto não pode ser classificado como indivíduo, já que não luta por interesses individuais, isso no universo da chamada realidade fechada. O autor classifica a tragédia e a epopeia como representantes desta realidade. Já na cultura aberta, o herói está imerso em um mundo heterogêneo, conflituoso. Aí o indivíduo busca a realização de seus desejos particulares, não mais o bem da coletividade, esse é representado pelo herói do romance. Desta forma, podemos compreender as mudanças trazidas pela modernidade, a partir dela há uma ruptura entre o indivíduo e o mundo.

Raymond Williams (2002, p. 120) pontua que a tragédia grega “[...] não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual [...]”, ou seja, havia um destino que limitava os caminhos do herói, o ato humano. Nesse contexto, não é concebido como totalmente

autônomo, o interesse coletivo prevalece sobre o individual. Ou seja, o pensamento grego lidava com o pessoal visando o coletivo, a tragédia representava as falhas de um povo, não de um homem particularmente. Já na concepção moderna, o homem luta, individualmente, contra as forças que o destroem; o mal e a desventura surgem como consequências de suas escolhas subjetivas.

Williams (2002) enfatiza que o campo dos relacionamentos humanos representa um ambiente bastante comum à presença da tragédia no mundo moderno. Independentemente do tipo de relacionamento, “[...] as experiências de união físicas [...] são inevitavelmente destrutivas, fragmentando ou ameaçando o isolamento que é tudo o que se conhece de individualidade.” (WILLIAMS, 2002, p. 150). O autor chama a atenção para o fato de que, em um mundo individualista, o relacionamento pode representar uma quebra da individualidade do homem e, conseqüentemente, isso ocasionar em tragédia. Algo bastante comum na modernidade, tanto na arte literária, quanto na dramaturgia e na própria vida dos indivíduos. O *metron*, a medida, nos relacionamentos, muitas vezes é ultrapassado, ocasionando situações trágicas.

Roberto Machado (2006), ao comentar sobre os pressupostos da tragédia, definidos por Aristóteles nos diz:

E se não é simplesmente o sofrimento do outro que produz compaixão, mas **o sofrimento imerecido** do outro, a tragédia não deve representar nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna ou da felicidade para a infelicidade, mas o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça. (MACHADO, 2006, p. 29) [grifo nosso].

No conto “Venha ver o pôr do sol”, o fato de a moça ter abandonado Ricardo não justifica sua atitude, acredita-se haver nele sentimentos patológicos. Desta forma, o trágico presente no conto inquieta o leitor também pela falta de merecimento por parte da moça. O sofrimento direcionado a Raquel é imerecido, sem razão de existir, uma vez que ela tem o direito de se relacionar com quem quiser. Fica evidente mais um elemento que nos permite classificar o texto lygiano como trágico, como sinaliza Machado, o fato de o sofrimento da vítima não ser merecido, o que causa maior comoção no leitor.

Um “não” poderia mudar o desfecho dessa história, ou até um retorno do meio do caminho. Mas Raquel simplesmente decide seguir em frente, talvez não tendo noção da potência de perversidade de seu ex-companheiro, ainda que consciente de que algo poderia acontecer. A literatura questiona a vida, a autora recria fatos do cotidiano de cidadãos comuns

e revela que os elementos trágicos estão presentes na vida e na arte moderna, sobretudo por serem inerentes ao ser humano.

Desta forma, conseguimos identificar indícios que distinguem a tragédia clássica da tragédia moderna. Elementos que nos ajudam a entender o quanto a evolução do tempo influenciou em mudanças nas manifestações trágicas. Podemos perceber com este estudo que o elemento trágico permanece na trajetória humana, o que pode justificar a permanência da tragédia ao longo dos anos. Mesmo que a forma de expressar tenha se alterado, o elemento trágico permanece, como afirma Lesky (2010), como algo inerente à vida humana. Portanto, consequentemente inerente à arte, já que esta representa a expressão dada humana.

3. OS SENTIDOS DO TRÁGICO NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

3.1 A CONTISTA LYGIA FAGUNDES TELLES

O gênero textual a que Lygia Fagundes Telles mais se dedicou foi o conto. Gênero que cresceu e ganhou destaque nos últimos séculos por se adequar à rapidez em que a sociedade moderna vive. Para Cortázar (1974, p. 152), o conto está para o romance como a fotografia está para o cinema, o contista eficiente é aquele que conquista o leitor do início da narrativa até a última linha. O bom contista escreve de forma concisa, intensa, precisa, pois no conto nenhum detalhe pode estar sobrando, como exemplifica Tchecov, se uma arma aparece em seu enredo em algum momento terá que disparar.

O que mais diferencia o conto dos outros gêneros de prosa literária é, primeiramente, sua extensão, o que não representa, de forma alguma, diminuição do seu valor literário, pois, como salienta Machado de Assis (1974, p. 476): “[...] o tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias; é naturalmente a sua qualidade”.

Ricardo Piglia, em seu estudo “Teses sobre o conto” (1994), defende a ideia de que todo conto sempre conta duas histórias, uma visível e outra secreta, cada uma é exposta de maneira diferente, utilizando elementos comuns, mas a história secreta só vem à tona ao final da narrativa (visível), construída “[...] com o não dito, com o subentendido e a alusão [...]” (PIGLIA, 1994, p. 38), afinal, “[...] o mais importante nunca se conta [...]”. O talento do escritor consiste em contar duas histórias como se tivesse contando apenas uma, sendo que apenas ao final a segunda vem à tona.

No que se refere ao universo dos temas, Julio Cortázar defende que um conto não é ruim pelo tema, porque, segundo o teórico, “[...] em literatura não há temas bons, nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema [...]” (CORTÁZAR, 1974, p. 152). Mas ele defende, também, que o tema, apesar não ser o principal elemento do gênero, deve ser, ao menos, significativo, por isso, o bom contista deve saber escolher temas que despertem o interesse do leitor. Entretanto, deve-se frisar que um tema trivial, a depender do tratamento dado pelo autor, poderá representar uma narrativa rica e aplaudida pela crítica e pelos leitores.

Lygia Fagundes Telles, autora de oito livros de contos, além de participar de várias antologias, constrói suas narrativas sobre os mais variados temas, utiliza de elementos da memória para ficcionalizar a vida – incluindo fatos da história do Brasil –, mas também da

sua história pessoal nas narrativas curtas. Escreve ainda sob o viés da literatura fantástica, trazendo sempre ao centro de sua escrita o universo dos relacionamentos interpessoais.

Sobre o conto lygiano, Hélio Pólvora (2002) afirma que a autora está no rol dos grandes contistas brasileiros:

A contista, exímia na arte de entrelaçar pontas, de desenvolver ficcionalmente o que a princípio já ficou insinuado ou já foi lançado sob forma de negação, propõe o mistério de uma situação invulgar e, ao mesmo tempo, expõe o mistério da personalidade. Não há porque negar-lhe nesses instantes de inspiração e febre a percepção aguda dos grandes criadores literários. (PÓLVORA, 2002, p. 113)

Sobre a escrita de Lygia Fagundes Telles, estudiosos como Antonio Cândido, Fábio Lucas, Alfredo Bosi, Suênio Campos de Lucena e Vera Maria Tietzmann Silva chamam atenção para a amplitude de temas sobre os quais a autora produz seus textos, bem como para a riqueza com que temas banais são ficcionalizados, de forma a prender a atenção do leitor que se depara com diferentes tendências, como explica Silva (2009, p. 15):

A análise psicológica, seguindo a trilha de Machado de Assis; os contos de atmosfera, à semelhança de certas ficções de Edgar Allan Poe; o flagrante de uma epifania, como nos contos de Joyce, o estranhamento de situações-limite que desafiam a lógica na linha do realismo hispano-americano.

O texto de cunho psicológico, recorrente na escrita da autora, além da utilização de imagens simbólicas, como animais, anões, cores, a intertextualidade com letras de músicas, com a Bíblia e outros textos consagrados de autores como Machado de Assis. Pode-se afirmar, também, que apresenta uma tendência à poesia, como sinaliza Fábio Lucas (1990, p. 63): “Há em sua prosa, largo espaço para a poesia, quer na esfera puramente verbal, cheia de ritmo e musicalidade, quer na escolha dos temas e das situações, pontilhados de mistério.”.

Em todas as vertentes de escrita, é possível encontrar situações em que o trágico é apresentado, dessa forma, este capítulo se dedica à análise da presença do trágico em três contos lygianos. O primeiro a ser estudado, que abrange o universo das relações interpessoais, é o texto “Uma branca sombra pálida”, publicado pela primeira vez em 1995, no livro *A noite escura e mais eu*; o segundo pertence a chamada literatura fantástica, “Seminário dos ratos”, publicado pela primeira vez no ano de 1977, no livro de mesmo título; enquanto o último se enquadra na chamada literatura memorialística, em que há elementos da memória da autora na

ficção, “Nada de novo na frente Ocidental”⁴, publicado pela primeira vez no livro *Invenção e Memória*, em 2000.

A intenção da escolha do corpus é mostrar que mesmo em narrativas de diferentes abordagens (psicológico, fantástico e memorialista), a tragicidade comparece, conferindo um tom irremediável e de horror à condição humana. Isso mostra, também, a diversidade da produção lygiana que se estrutura desde o psicológico, passando pelo fantástico até o conto memorialista.

3.2 O TRÁGICO EM “UMA BRANCA SOMBRA PÁLIDA”

Diante da variedade de temas, as relações interpessoais ganham destaque na obra lygiana. Conflitos entre pais e filhos, disputas entre irmãos, relações mal resolvidas entre casais, adultério, homossexualidade, preconceito e loucura integram a obra da autora, em uma exposição do mais íntimo do ser humano, como acontece no conto “Uma branca sombra pálida”⁵, publicado inicialmente no livro *A noite escura e mais eu* (2009). O texto apresenta a história de uma mãe que narra sua dor pela perda de sua única filha.

Através do pensamento da narradora-personagem, o leitor toma conhecimento dos fatos. Narrador-personagem que é definido por Leite (2002, p. 44) como aquele que “[...] narra de um centro fixo, limitado quase exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos [...]” e não tem acesso ao estado mental dos demais personagens. O foco narrativo escolhido pela autora dá ao leitor o direito de conhecer apenas a visão da protagonista sobre os fatos.

Como no romance machadiano, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, o texto é iniciado com o fim da história a ser contada. A mãe, personagem sem nome, presença comum dos contos lygianos, está no cemitério, colocando flores para a filha morta, desolada com tão grande perda. Só após essa cena o leitor vai sendo informado, aos poucos, através da memória daquela mulher, sobre o que aconteceu com sua filha, Gina, “a pequena Gina”:

⁴ O conto “Nada de novo na frente Ocidental” está presente também na coletânea *Meus contos preferidos* (2004), e o conto “Seminário dos ratos” consta também nos livros *Mistérios* (1981), *Meus contos preferidos* (2004) e *Melhores contos de Lygia Fagundes Telles* (1984).

⁵ O conto “Uma branca sombra pálida”, aparece ainda no livro *Meus contos Preferidos*, publicado em 2004.

Hoje fui ao túmulo de Gina e de longe vi as rosas vermelhas espetadas na jarra do lado esquerdo, Oriana veio ontem. Não combinamos nada, é evidente, mas a jarra do lado esquerdo ficou sendo a dela, a jarra da direita é das minhas rosas brancas. Que já murcharam, as brancas duram menos. [...] Não nas narinas! eu disse. Fui buscar o corpo depois da autópsia, já não era mais a pequena Gina, agora era o *corpo* com aquele algodão atochado no nariz, Tira isso! (TELLES, 2009, p. 87)(grifo da autora)

Ao buscar o corpo da jovem de apenas vinte anos, depois da autópsia, a mãe pede para retirarem o algodão do seu nariz, como se ainda houvesse esperança de a moça voltar a respirar a qualquer momento. A mulher não aceita a morte da filha e em alguns momentos parece ter devaneios causados pela dor da perda.

A narradora, ao visitar o túmulo de sua filha, se depara com uma jarra com rosas vermelhas ao lado direito da sepultura. Foram colocadas por Oriana, “amiga” de Gina. Durante aquela visita ao cemitério, a mãe começa a relembrar fatos de sua vida, recordar a infância de Gina, o sepultamento de seu pai, seus gostos, hábitos. Sente-se, então, incomodada com a presença daquelas rosas vermelhas, pois, para ela, essas disputavam a atenção com as rosas brancas, levadas pela mãe para o túmulo da filha.

É possível perceber, nas entrelinhas do conto, uma espécie de duelo simbólico entre as rosas brancas, levadas pela mãe, que simbolizam a pureza, a paz, a serenidade, e as rosas vermelhas, levadas por Oriana, que simbolizam a paixão, sensualidade. Ao longo da narrativa, o leitor é levado a perceber que essa mãe disputa o tempo inteiro sua filha com Oriana. A mãe se incomoda com as rosas vermelhas sempre ofertadas a sua filha, com a presença constante da moça em sua casa, com a música que Oriana gosta, com o cigarro que ela fuma, enfim, com a relação próxima que a jovem estabeleceu com sua filha. A mãe se sente ameaçada a perder sua filha para outra mulher, então não a aceita, opondo-se àquele relacionamento. A protagonista evidencia, também, em seus pensamentos, uma visão preconceituosa diante da possível relação lésbica da filha.

Há indícios no texto de que Gina nutre uma relação íntima com Oriana, o que incomoda profundamente a mãe. As jovens se trancavam no quarto e passavam horas estudando ao som de música americana. Ao ser pressionada pela mãe a fazer uma escolha, Gina não consegue escolher entre a mãe e Oriana, ela acaba fugindo através do suicídio. A temática da homossexualidade feminina é trabalhada também em outros textos da autora, como em seu primeiro romance *Ciranda de Pedra*, lançado em 1954.

A não aceitação da relação entre Gina e Oriana, por ciúmes, por preconceito ou por egoísmo, faz com que a mulher perceba a “amiga” da filha como uma inimiga, culpando-a

pelas mudanças no comportamento e nos gostos de Gina, que passa a se interessar por Letras, ela, que gostava dos clássicos, Mozart, passa a ouvir *jazz* e a ler poesia norte-americana. Oriana surge de um contexto diferente e apresenta a Gina sua realidade, seus gostos, sua marca de cigarros (mais forte). A mãe não reage bem a essas novidades, se mostra uma mulher preconceituosa e pouco receptiva ao novo, ao diferente, discrimina a moça, assim como seus gostos literários e musicais, como é possível perceber no trecho: “[...] quando se trancava com Oriana começava o som dos delinquentes.” (TELLES, 2009, p. 92)

A narradora compara a postura da filha aos caules duros das rosas brancas que acabou de trazer: “Desembrulho os botões que acabei de trazer, os caules duros, as corolas arrogantes de tão firmes – não é mesmo curioso? Gina tinha essa mesma postura ativa de bailarina se preparando para entrar no palco.” (TELLES, 2009, p. 88). Revela que sua filha era ativa e dura como aqueles caules, também voluntariosa, o que, aparentemente a incomodava, dificultando a relação entre as duas que, apesar de morarem na mesma casa, eram distantes, como a mãe denuncia ao longo do conto.

Com um monólogo interior, a mãe evidencia seu sofrimento por perder sua filha e revela a superficialidade da sua relação com Gina:

Voltávamos do enterro do pai e agora me lembro que fiz uma observação que a desagradou, era qualquer coisa em torno desse ritual das belas frases, das belas imagens sem beleza. Ela com sua mágoa e eu com minha impaciência, ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo a desordem, os avessos dessa ordem. (TELLES 2009, p. 90)

A autora chama a atenção do leitor para a superficialidade dos relacionamentos humanos, tema comum em sua obra. Critica os relacionamentos baseados nas aparências, tão comuns na sociedade moderna. Mãe e filha vivem aparentemente bem, e por trás das aparências há uma desordem, há conflitos, mágoas, traumas, dores guardadas, camufladas para que tudo pareça estar bem. Neste momento, temos noção da difícil relação entre as duas, provavelmente não havia muito diálogo, apesar de dividirem o mesmo lar, cada uma vivia em um universo particular, fechado. Oriana surge como uma terceira pessoa, estaria entre Gina e a mãe, o que para a narradora representa uma ameaça.

A relação complexa entre as duas se evidencia também na interpretação da mãe para o suicídio de Gina: “Acho que queria apenas me agredir, seria uma simples agressão, mas desta vez foi longe demais.” (TELLES, 2009, p. 90). A protagonista não consegue perceber a gravidade do conflito em que a filha estava envolvida, sofrendo por não conseguir renunciar a

uma das duas mulheres que amava. Como aponta Carolina Moraes Pereira (2011), para essa mãe é como se as ações dos outros estivessem sempre com a intenção de agredi-la.

A mãe demonstra uma enorme implicância com a “amiga da filha, culpando-a por tudo de ruim que, em sua concepção, começou a acontecer. O que fica evidente nos trechos: “A desordeira é Oriana” (TELLES, 2009, p. 88), ou ainda: “Você [Oriana] gosta de fazer sujeira, Você é suja!”. Oriana instaura a “desordem” em sua vida, em uma família na qual predominava a regra das relações arrumadas, das aparências, que por trás escondem uma desordem de mágoas, dores e situações mal resolvidas. Mas, para ela, o que prevaleciam eram as aparências, pois afirma ter consciência de que para viver em sociedade é preciso representar.

Gina era muito parecida com o pai, a mãe revela: “[...] o pai tinha esse mesmo estilo ambíguo, não ia direto ao alvo, contornava [...]” (TELLES, 2009, p. 90), e em outro trecho: “[...] fumava cachimbo com aquele mesmo ar romântico com que Gina ouvia Chopin [...]” (TELLES, 2009, p. 93), os dois eram sensíveis e românticos, o que aparentemente incomodava a mãe. Pai e filha compartilhavam de gostos e pensamentos similares: “A morte é um sopro, ouvi a pequena Gina dizer ao pai, eles gostavam desses assuntos.” (TELLES, 2009, p. 91). A relação de identificação e proximidade entre a moça e o pai incomodava a mãe, que se sentia distante de sua única filha e apresenta um perfil mais frio, uma pessoa mais direta, oposta aos outros dois membros da família. No dia da primeira eucaristia de Gina, o pai chama a atenção da mãe para as cobranças “Deixe a menina em paz.” (TELLES, 2009, p. 93) como se anunciasse que a filha, assim como ele, era sensível e não saberia lidar com a pressão.

Segundo Carolina Moraes Pereira (2011), a protagonista do conto, a mãe, se mostra uma mulher deslocada no mundo. Ela demonstra insatisfação com tudo que está à sua volta e “[...] sente-se impotente diante das circunstâncias que a sufocam e não impedem que as diferenças, existentes entre ela e as pessoas à sua volta, se concretizem através de uma distância que resulta em seu isolamento.” (PEREIRA, 2011, p. 47).

Essa mãe se mostra insatisfeita com o ambiente em que vive, percebe que as relações sociais não correspondem às verdades de cada pessoa. É uma mulher amarga que nutre relações difíceis ao longo da vida. Não vivia bem com o marido, não havia harmonia na relação com a filha, a empregada da casa, Efigênia, a desagradava com seu sentimentalismo, Oriana incomodava com suas diferenças, até o casal de velhos que passeava no cemitério a indignava com sua alegria: “Casal de idiotas, vergados de velhice e ainda alegrinhos” (TELLES, 2009, p. 88), como se na velhice não fosse possível ser contente.

Um fato marcante no texto em estudo refere-se à forma com que a moça é tratada pela mãe. No conto, o nome da jovem vem, quase sempre, acompanhado do adjetivo “pequena”. Para aquela mãe, a moça representa apenas uma criança, ingênua, indefesa, que necessita dos cuidados dela, o que nos remete ao ditado popular de que para os pais os filhos nunca crescem. A mãe não percebe que sua filha cresceu, se tornou uma mulher, com personalidade e gosto próprios, com sexualidade aflorada e livre para seguir sua vida da forma que desejasse, com autonomia em suas escolhas.

A protagonista, em muitas ocasiões de seu pensamento, se coloca como rival de Oriana: “Uma borboleta com desenhos prateados nas asas veio agora rondar a jarra das rosas vermelhas, não quis os botões brancos.” (TELLES, 2009, p. 90). A borboleta preferiu as rosas vermelhas às suas, como se ela tivesse perdido a disputa para Oriana. Em alguns momentos, a mulher demonstra alto grau de desespero, o que a faz perder o equilíbrio,

[...] não foi isso que ela quis? Não foi? Então deve estar satisfeita, sua vontade foi cumprida. E se eu mesma me envolvi nessa espécie de polêmica com Oriana é por que estranhamente esses jogos florais me excitam. Ela vem com a arrogância de suas rosas vermelhas e me provoca deixando aí o ramo, eu venho com meu ramo das brancas que espeto na jarra da direita — não era assim antes? Ela mandava as vermelhonas e eu respondia com o brancor dos meus botões. (TELLES, 2009, p. 92).

Sem saber por que, a mãe se sente atraída por essa “disputa” com Oriana. Mesmo depois da morte da filha, nutre essa espécie de competição através das flores levadas ao cemitério. Como se mesmo após a morte ainda disputasse o amor de Gina e almejasse vencer essa competição, provar para a filha que a amava mais que tudo e do que todos. Há também nessa mulher o sentimento de culpa por ter pressionado a filha a acabar a relação que nutria com Oriana.

Para Maria José Somerlate Barbosa (2013, p. 24), a protagonista está estrategicamente posicionada em um cemitério, símbolo da transição da vida para a morte e local que “[...] apresenta um nivelamento social e moral [...]”, onde as diferenças deveriam se acabar, mas, no conto, “[...] o túmulo de Gina passa a ser o espaço da disputa emocional [...]” (BARBOSA, 2013, p. 24). Semanalmente as duas, a mãe e Oriana, levam flores, como a travar um duelo, à espera de que uma abandone a disputa: “Até quando Oriana vai se empenhar comigo nesta polêmica? [...] Mas logo vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas rosas ressequidas apenas as minhas brancas! (TELLES, 2009, p. 98). A mãe espera vencer aquela batalha e provar, para si mesma e para a filha, que ela era a melhor escolha a ser feita, que só ela irá amar Gina eternamente.

As rosas têm uma importância significativa no conto, sobre elas Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 791) afirmam que “[...] simbolizam a perfeição acabada, uma realização sem defeito”, também “a taça da vida, a alma, o coração, o amor” e são “símbolo da ressurreição, da imortalidade”. O que nos permite inferir que esse duelo, representado pelas rosas, configura uma tentativa de imortalizar Gina, de não permitir que ela seja esquecida e demonstrar também que o amor das duas por ela era eterno.

O título do conto, “Uma branca sombra pálida”, é a tradução do título de uma música de jazz que Gina e Oriana costumavam ouvir juntas, *A White Shade of Pale*. Além disso, aparece no conto uma série de imagens claras: a palidez de Gina, seu quarto todo branco, o algodão, a saia branca da primeira eucaristia, o véu, a borboleta prateada, as rosas brancas da mãe simbolizando a pureza, a palidez de sua camisola. Só após o surgimento de Oriana a cor rubra aparece no conto, através das rosas vermelhas com que presenteia Gina. É como se Oriana destoasse do mundo em que sua amiga vivia. Para a mãe, Gina vivia envolta em um universo límpido, delicado, puro, o que contrasta com o vermelho que Oriana oferta através das rosas, “as obscenas rosas vermelhas”, de sua presença, de seus gostos musicais. E é justamente o que Gina se torna, apenas uma imagem pálida, sem vida, morta, um fantasma no imaginário da mãe, que carrega consigo a culpa pela morte da filha.

A mãe não aceitava o relacionamento da filha com Oriana, questionava a amizade, a influência que a amiga exercia sobre sua filha e o fato de ficarem horas no quarto com as portas fechadas. Em um domingo de páscoa, Gina passou o dia em casa, recebeu rosas vermelhas e chocolates, tarde da noite a mãe passou e a viu cortando, precisamente, o talo das rosas recebidas e colocando-as em um copo. Esse gesto chama sua atenção: “Reparei que o corte era oblíquo e exato, tique, tique...” (TELLES, 2009, p. 94), como se esses cortes renunciasses algum “corte” que estava por vir. A mãe fica observando a filha, em seguida inicia uma conversa, meio sem saber como principiar, e acaba se descontrolando:

Confesso que não sei, até hoje não sei porque de repente, sem alterar a voz comecei a falar com tamanha fúria que não consegui segurar as palavras que vieram com a força de um vômito, Gina querida como é que você tem coragem? De continuar negando o que o mundo já sabe, quando vai parar com isso? Ela levantou a cabeça e ficou me olhando, Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando? Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, porque está se fazendo de tonta? (TELLES, 2009, p. 94).

A mulher não consegue controlar seus impulsos, questiona a relação da filha com Oriana de forma dura e incisiva, expõe toda a sua revolta e vergonha diante do

relacionamento íntimo das duas, algo que julga ser “nojento”, o que evidencia todo o seu preconceito. De fato, a autora denuncia em sua obra muitos preconceitos da sociedade, como o existente em relação à homossexualidade. A protagonista do conto representa muitas pessoas que não aprenderam a respeitar as escolhas do outro, em uma sociedade cujos indivíduos, por direito, têm liberdade para se relacionar com quem quiserem.

A mãe coloca a filha no centro de um impasse: “A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai?” (TELLES, 2004, p. 254). A mãe pressiona a filha a abandonar a relação com Oriana, pois para ela estava se tornando inaceitável conviver, dentro de sua casa, com algo totalmente contra seus princípios. Uma escolha resultaria, obrigatoriamente, em uma exclusão. Ao escolher Oriana, a mãe seria excluída de sua vida, e ao optar pela mãe, Oriana seria a rejeitada. A mãe não percebe o quanto a escolha e a consequente exclusão de uma delas seria difícil para a jovem, que renuncia às duas, recorrendo a uma terceira opção.

No momento em a mãe exige da filha uma decisão, acontece o que Aristóteles apresenta como causa da tragédia, quando o herói ultrapassa o *métron*, ou seja, a medida. A mãe ultrapassa o limite ao exigir da filha uma escolha, assim como ao se referir, de forma tão rígida, à Gina e à relação dela com Oriana. A mulher comete uma *harmatia*, aquilo que Junito Brandão define como violência, uma falha trágica, por ignorância, motivada por um orgulho exacerbado, o que resultará na tragédia em sua vida.

Ainda naquela noite, após a mãe sair do quarto, Gina vai correndo atrás dela e a abraça: “[...] me abraçou apertadamente, colada às minhas costas, fazia assim quando criança e sentia frio. [...] Ah, mamãe, mamãe!” (TELLES, 2009, p. 94). A moça, como uma criança, recorre ao colo da mãe em um momento de medo, como a tentar um acordo, um diálogo, como um desejo de se reconciliar com mãe, mas esta, fria, não a acolhe: “Acho que não esperava essa reação porque me assustei, desgrudei-me de suas mãos...” (TELLES, 2009, p. 95). Gina, então, voltou para o seu quarto, sem o acolhimento ou o carinho materno. Nesse momento, a mãe fecha a porta para uma tentativa de conciliação.

Para Aristóteles, o herói não deve se destacar pela bondade, “[...] passando de venturosos a desventurados (o que não produz nem terror nem pena, mas sim, repulsa) nem homens muito maus, passando da desventura à felicidade [...]” (2000, p. 51). O herói deve estar em situação intermediária, nem se destacar pela ventura, nem sofrer em consequência de um vício ou maldade. Esse sofrerá por cometer um erro, *harmatia*, por ignorância ou orgulho. Como acontece com a mãe, nem se destaca pela generosidade, nem por elementos negativos

em sua personalidade, só que, sem noção da gravidade de sua exigência, ultrapassa o limite ao cobrar da filha algo que esta não conseguiria fazer, resultando assim no ato trágico.

Gina escolhe uma terceira alternativa: “Que foi que ela escolheu, cortar com aquela tesourinha, tique! O fio da vida no mesmo estilo oblíquo com que cortara os caules” (TELLES, 2009, p. 95). A jovem se suicida naquela noite de domingo de páscoa, causando a total desventura da mãe. O falecimento da filha choca a mãe, não esperava que a moça, diante de um conflito humano, escolhesse fugir dele por meio da morte. A mãe passa de um estado ilusório de segurança para o abismo da desgraça. Essa queda é apontada pelo ensaísta Albin Lesky (2010, p. 33) como um dos requisitos da tragédia. Apesar de estar insatisfeita com a relação entre Gina e Oriana, a mãe tem sua filha por perto, por mais que suas atitudes a desagradem. Após sua morte, de forma trágica, a mãe se sente culpada, desesperada, questionando-se por que falou de forma tão dura com a filha, pois nunca imaginava que essa pudesse escolher a morte.

Aristóteles (2000, p. 75) sinaliza que os acontecimentos dolorosos podem ser considerados terríveis e chocantes, em mais alto grau, quando ocorrem nas relações de afeto, no seio das relações familiares ou entre amigos. Exatamente como no conto em estudo, o conflito entre mãe e filha resulta no ato trágico, surpreendendo com o feito inesperado da jovem. Podemos identificar um pressuposto da tragédia sinalizada por Lesky (2010), a total falta de solução para o conflito. A mãe está imersa nessa tragédia e não há mais forma de solucionar o caso, pois sua filha está morta. Temos no conto o que Aristóteles chama de conflito trágico cerrado, aquele que culmina com a morte e que não há possibilidade de solução.

Lygia Fagundes Telles prima em apresentar em seus textos personagens em situações limite, em conflitos decisivos, trazendo consigo dores e imersos em situações que exigem escolhas difíceis. Como Gina, que é inquirida a se posicionar diante de uma escolha decisiva para sua vida. A jovem decide por nenhuma das opções oferecidas, como uma forma de encerrar a disputa entre a mãe e Oriana. O que não acontece, pois as duas, talvez por não aceitarem a escolha feita, continuam a empreitar o “duelo”.

Albin Lesky (2010, p. 34) afirma que o sujeito que está enredado em um conflito trágico deve sofrer tudo, de forma consciente. É o que acontece com a narradora do conto, ela tem plena consciência da tragédia que acometeu sua vida, sofre por isso e o pior de tudo para ela é o sentimento de culpa que carrega consigo por ter pressionado sua filha a uma escolha que a jovem não estava preparada para fazer. Essa mãe tem consciência de que carregará consigo, para o resto da vida, esse peso pela morte de Gina.

A protagonista é uma mulher confusa, ela tenta viver as relações de aparência que a sociedade exige de quem está de luto: “Passei três meses tentando provar – a quem? – o quanto estava sofrendo e assim entrei numa voragem de pequenas obrigações, missas, roupas pretas, o capricho na escolha do túmulo [...]” (TELLES, 2009, p. 51). Mas depois passa a se questionar o porquê de tais obrigações: “[...] não foi isso que ela quis?” (TELLES, 2009, p. 51), deveria ela viver de fato um luto se a filha escolheu a morte? A mulher está confusa com seus sentimentos e, ao mesmo tempo que sofre, tenta negar sua dor se apegando no fato de que aquela morte foi uma decisão da filha, portanto deveria ser respeitada. Ironicamente, após a morte tenta respeitar a escolha de Gina, o que não conseguiu fazer quando esta vivia.

Nelly Novaes Coelho (apud BARBOSA, 2013), comentando as personagens lygianas, afirma que “[...] as personagens que habitavam o mundo ficcional [de Telles] são todas criaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como em areias movediças [...]” (COELHO apud BARBOSA, 2013, p. 25). Desta forma, a protagonista procura fugir das cobranças de sua consciência. Ela tenta encontrar uma justificativa para a morte da filha que a isente da culpa, mas mesmo com essas tentativas este sentimento a acompanha.

A perda da filha leva a mãe a um estado de dor tão profundo que a faz rever seus conceitos. Ela se mostra mais compreensiva ao ver o sofrimento de Oriana, diz até imaginar o que a jovem sentia, pois teve o interesse de pesquisar sobre aquele “tipo de amor”, como fica evidente no fragmento a seguir:

Deitou-se com sua camisolinha e amanheceu aquela imagem que eu enfeitava tentando botar ordem na desordem da morte, a morte é só desordem, sei como Gina deve estar agora. **E sei também como elas se amavam, andei lendo sobre esse tipo de amor.**” [grifo nosso] (TELLES 2009, p. 97)

Influenciada pela culpa que carrega consigo, passa a olhar Oriana e a relação que esta nutria com Gina de outra forma. O sofrimento pela perda modifica sua forma de ver o mundo, sua maneira de pensar as relações homossexuais. Ela percebe e acredita que Oriana também sofra, pois, entre elas, existia um amor, manifestado pela presença constante no cemitério juntamente com as rosas. O processo de catarse causado pelo sofrimento modifica essa mulher, essa mãe, agora sem a filha, que desenvolve uma capacidade de perceber o que ocorre à sua volta e de olhar a vida com mais sensibilidade. Para Barbosa (2013, p. 25), no cemitério acontece um rito de passagem da mãe de um estado preconceituoso para o “reconhecimento e a aceitação das diferenças”.

Ela, que condenava as ações que fugiam do seu controle, como as novidades apresentadas por Oriana, começa então a ceder:

Comecei a fumar desde o dia em que Oriana esqueceu o maço de cigarros no quarto de Gina, experimentei um, era bem mais forte que aqueles que eu fumava espaçadamente. Enquanto fui ouvindo os discos, não parei até esvaziar o maço. Então, fiquei ali quieta sentada no chão do quarto em meio às almofadas e sentindo aquele indefinível cheiro de juventude. (TELLES, 2009, p. 90).

A mulher se permite vivenciar experiências que as jovens viviam. Demonstra uma abertura ao novo, diz gostar, dos cigarros, da música, do ambiente em si. Percebe que aqueles gostos e hábitos que outrora condenava eram comuns no mundo dos jovens. Agora que se permitia conhecer o diferente, sente o cheiro de juventude, mas entende que isso aconteceu um pouco tarde.

A mãe recorda os últimos momentos antes do sepultamento da filha, os vizinhos e poucos amigos que foram ao velório, a presença marcante de Oriana e seu sofrimento explícito, a disputa por Gina, até durante o velório, representada novamente pelas rosas: “E agora me lembro que ficou bonita a superfície do pequeno jardim retangular, feito uma bandeira, metade branca, metade vermelha.” (TELLES, 2009, p. 98). Como se somente agora, após a morte, Gina pudesse ter seu desejo realizado, ter as duas ao seu lado.

E tentando lidar com a desordem trazida pela morte, aquela mãe segue seus rituais de visita ao cemitério, com suas rosas brancas, consciente do sofrimento trágico que aplacou sua vida e tentando fugir das artimanhas da memória, pois para ela “[...] mais prejudicial do que o cigarro é a memória.” (TELLES, 2009, p. 97).

As personagens lygianas, quase sempre, percorrem tortuosos caminhos em busca de uma completude que geralmente não é alcançada. No conto em estudo, a mãe, que desejava manter o controle sobre sua família, controlando as relações da filha, prezando por uma organização superficial, sofre ao perder o controle dos fatos com a morte da filha. Preconceituosa, ela só consegue aceitar o diferente após a purgação trazida com perda da filha. Ela se abre, mesmo que tardiamente, à possibilidade de conhecer e tentar respeitar o novo. Como sinaliza Barbosa (2013, p. 26), só após o sofrimento muitas personagens conseguem desenvolver a aprendizagem da compaixão, como uma exigência para a interação social. O trágico se manifesta como um instrumento de catarse, pois somente através do sofrimento causado pela perda, a mulher tenta perceber a vida fora da realidade das relações

superficiais, percebe a necessidade de respeitar o diferente para conseguir conviver em sociedade.

3.3 A TRAGÉDIA POLÍTICA EM “SEMINÁRIO DOS RATOS”

O conto “Seminário dos ratos”⁶ foi publicado pela primeira vez em 1977, em um livro de mesmo nome. A autora utiliza elementos da chamada literatura fantástica, pois apresenta ao leitor hesitação quanto à natureza dos fatos narrados. O texto usa o recurso da ironia para criticar a política e a natureza humana, baseada em relações de aparência.

O texto narra toda a preparação para um encontro da cúpula da política e da inteligência, a fim de discutir estratégias de combate e controle dos roedores. A ironia se apresenta desde o título da narrativa. O leitor se questiona se será um seminário de ratos, composto por roedores, ou um seminário sobre ratos. E há também uma terceira possibilidade de o termo rato representar um eufemismo para definir pessoas pequenas, mesquinhas, o que também pode se aplicar ao contexto da narrativa, como observaremos ao longo da análise.

“Seminário dos ratos” é iniciado com uma epígrafe do poema “Edifício Esplendor”, de Carlos Drummond de Andrade (1955), são citados os dois últimos versos do poema: “Que século, meus Deus! – exclamaram os ratos e começaram a roer o edifício”. O poema faz referência a valores internos do ser humano, a vida e a perda de valores na cidade grande, o avanço tecnológico desenfreado, a falta de preocupação com a natureza e o crescimento das cidades. A história é apresentada por um narrador onisciente, como explica Ligia Chiappini Moraes Leite (2002), o narrador que não participa dos acontecimentos, está de fora e tem uma visão geral de tudo, descreve os personagens e narra as situações.

A narrativa se passa em um país fictício, mas que remete o leitor à realidade brasileira. É protagonizada por personagens sem nome, tratados sempre pelos cargos que ocupam: “o Chefe das Relações Públicas”, que organiza todo o evento, “o Secretário do Bem-Estar Público e Privado”, uma espécie de autoridade maior, “a assessoria da presidência da RATESP”, “o Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas”, “a Delegação Americana”, além dos “empregados”, o foco dado às personagens é centrado nos papéis sociais que essas pessoas ocupam.

⁶ “Seminário dos Ratos” está presente também nos livros *Mistérios*(1981), *Meus contos preferidos* (2004) e *Melhores contos de Lygia Fagundes Telles* (1984).

Um universo de aparências em um evento fadado ao insucesso, uma vez que já estavam no VII seminário e não havia melhorias na situação, pois a imprensa sinalizou que a população de ratos no país “[...] já se multiplicou sete mil vezes depois do I Seminário, que temos agora cem ratos para cada habitante, que nas favelas não são as Marias mas as ratazanas que andam de lata d’água na cabeça.” (TELLES, 2004, p. 50)

A autora utiliza o recurso da ironia ao longo de todo o texto, como ao fazer referência à música “Lata d’água”, de autoria de Luiz Antônio e Jota Junior, para enfatizar o crescimento da população de ratos, ao afirmar que as Marias, que carregam as latas d’água na cabeça para subir o morro, nas favelas, foram substituídas pelas ratazanas. A referência àquela música, muito popular no Brasil, remete o leitor à realidade brasileira, apesar de a narrativa se passar em um país fictício.

A realização do seminário causou muitas críticas por parte da imprensa e revolta por parte da população do país, como é possível perceber no trecho:

– *Bueno*, é do conhecimento de Vossa Excelência que causou espécie o fato de termos escolhido este local. Por que instalar o VII Seminário dos Roedores numa casa de campo, completamente isolada? Essa a primeira indagação geral. A segunda é que gastamos demais para tornar esta mansão habitável, um desperdício quando podíamos dispor de outros locais já prontos. O noticiário de um vespertino, marquei bem a cara dele, Excelência, esse chegou a ser insolente quando rosnou que tem tanto edifício em disponibilidade, que as implosões até já se multiplicaram para corrigir o excesso. E nós gastando milhões para restaurar esta ruína... (TELLES, 2004, p. 49-50).

Os organizadores, ironicamente, se preocuparam muito com a estrutura e organização do evento, reformaram o local, que estava em ruínas, afastado da cidade, transformando-o em uma mansão em contato com a natureza, com piscina aquecida, decoração sofisticada, refeições mais refinadas, bebidas importadas e todo o dinheiro público investido em estrutura, transporte e regalias para as autoridades discutirem estratégias de combate ao crescimento da população de ratos no país, estratégias que desde o I Seminário não vinham surtindo resultados, o que, coerentemente, revolta a população do país.

Chevalier e Gheerbrant (2015) citam várias simbologias atribuídas à palavra rato ao longo da história da humanidade, dentre as quais a apontada por Freud em “O homem dos ratos” (cinco psicanálises), a qual concebe que este animal, considerado impuro, apresenta “[...] uma conotação fálica e anal que o liga à noção de riquezas, de dinheiro. É o que faz com que seja frequentemente considerado como uma imagem de avareza, da atividade

clandestina.” (CHEVALIER E GHEERBRANT 2015, p. 770). Tudo isso remete à realidade do conto quando analisamos os gastos exagerados feitos para o conforto de políticos, os desvios de verbas que fazem parte da rotina de muitos políticos, que se inserem nesse meio com interesses apenas financeiros.

Muito atual, o conto apresenta ao leitor o cenário trágico da política em países como o Brasil, onde a população é colocada em segundo plano. Em favor de regalias políticas, milhões são gastos em estrutura física e benefícios (moradia, viagens, transporte) a pessoas que deveriam pensar no bem-estar da população, que, aliás, enfrenta graves problemas que poderiam ser solucionados com parte do dinheiro gasto em mordomias destinadas aos políticos.

O Secretário do Bem-Estar Público e Privado, caracterizado como um homem “[...] descorado e flácido, de calva úmida e mãos acetinadas [...]” (TELLES, 2004, p. 47), estava com uma enfermidade no pé – a gota –, o que lhe causa dores fortes e dificuldade de locomoção. Aparentemente, um homem que não consegue solucionar as demandas sociais do país, uma vez que o problema dos ratos cresce significativamente, incomodando a população.

O secretário é informado de tudo que acontece no casarão pelo Chefe das Relações Públicas, descrito como um jovem de baixa estatura, olhos brilhantes e com pretensões políticas. O jovem se mostra ocupado, mas interessado que tudo transcorra bem. Escolheu a cor dos quartos de cada convidado, a decoração, “[...] a mesa decorada com orquídeas e frutas, encomendei do norte abacaxis belíssimos! E as lagostas, então?” (TELLES, 2004, p. 54), tendo, também, vinho chileno. Ocupa-se para que tudo ocorra bem, não imaginando que algo pudesse sair de seu controle, ele será o único personagem do conto a permanecer na mansão, após a tragédia que acometerá o seminário.

Havia no seminário a presença de um profissional americano, um técnico em ratos, mas o Secretário do Bem-Estar Público e Privado não aprovou a indicação de um profissional estrangeiro para tratar de um problemas nacional:

– Fui contra a indicação. Desse americano – atalhou o Secretário num tom suave mas infeliz. – Os ratos são nossos, as soluções têm que ser nossas. Por que botar todo mundo a par das nossas mazelas? Das nossas deficiências? Devíamos só mostrar o lado positivo não apenas da sociedade mas da nossa família. De nós mesmos – acrescentou apontando para o pé em cima da almofada. – Por que não apareci ainda, por quê? Porque simplesmente não quero que me vejam indisposto, de pé inchado, mancando. Amanhã calço o sapato para a instalação, de bom grado faço esse sacrifício. O senhor, que é um candidato em potencial, desde cedo precisa ir aprendendo essas coisas,

moço. Mostrar só o lado positivo, só o que nos pode enaltecer. Esconder nossos chinelos. (TELLES 2004, p. 49)

Mais uma vez encontramos na obra de Lygia Fagundes Telles a “mentira das superfícies arrumadas” (TELLES, 2009, p. 90), como a protagonista do conto “Uma branca sombra pálida” define. Ou seja, a crítica às relações de aparência, as relações superficiais e falsas. Como comenta Alfredo Bosi (2010, p. 167), nos textos lygianos: “Não há saídas nem para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos. Tudo está submetido à lei da gravidade. Tudo tem peso, já caiu ou está prestes a cair”. As relações estão fadadas ao insucesso, baseadas na mentira, na falsidade, nas aparências, nos interesses individuais de uma sociedade na qual o coletivo é colocado de lado.

O desejo do secretário, político e líder do seminário dos ratos, é de mostrar apenas o que é bom, esconder as mazelas, os defeitos, as dificuldades. Ele deseja omitir dos estrangeiros que o seu país apresenta um gravíssimo problema, descartando, inclusive, a possibilidade de pedir ajuda ao outro. Como acontece em muitos ambientes, principalmente no contexto da política, muitos dos que ingressam nessa carreira apresentam aos eleitores apenas o que é bom, os defeitos e dificuldades são omitidos, muitas vezes são problemas tão grandes que os poderiam impedir de exercer o cargo pretendido.

O Secretário é um homem preocupado com sua imagem e a do país que representa, mas, ironicamente, ele, secretário do bem-estar, não está bem, assim como o país também não está. Ele será capaz de calçar sapatos, mesmo machucando seus pés e agravando suas dores para não aparecer diante dos demais de chinelo. O chinelo é uma metáfora que, assim como os ratos, representa fraqueza e deve ser escondido.

A imprensa não participa do evento, os participantes estão isolados nessa mansão e um assessor vai aos poucos informando à imprensa, pelo telefone, do que acontece. Os organizadores desejam manter um certo suspense até o final do evento, quando finalmente a imprensa irá ao local em um jato especial: “fotógrafos, canais de televisão, correspondentes estrangeiros, uma apoteose. *Finis coronat opus*, o fim coroa a obra!” (TELLES, 2004, p. 51). Eles planejam um final apoteótico, algo que iria coroar o brilhantismo do seminário. O que, ironicamente, não acontecerá, pois, na verdade, o leitor tem indícios de que algo estranho está por vir.

Diante das contundentes críticas ao evento e à falta de sucesso das edições anteriores, o Secretário do Bem-estar decide informar à imprensa que os ratos já estavam controlados. Como para acalmar os ânimos, o homem responsável pelo bem-estar da população recorre a

uma mentira para ludibriar o povo, através da manipulação intencional das informações, o que, certamente, aumentaria a revolta na população, sabedora de que estava sendo enganada.

O Secretário do Bem-Estar Público e Privado ouve, repetidas vezes, um barulho, aparentemente vindo do subsolo, barulho que a princípio só ele ouve, afirmando ter audição aguçada durante as crises da doença: “– Já está diminuindo – disse o Secretário, baixando o dedo na almofada. – Agora parou. Mas o senhor não ouviu? Um barulho tão esquisito, como se viesse do fundo da terra, subiu depois para o teto...” (TELLES, 2004, p. 51). O barulho vai e volta, mas é percebido apenas pelo secretário, como se prenunciasse algo.

Ele chega a desconfiar do tal delegado americano “– Não me espantaria nada se cismassem em instalar aqui algum gravador. O senhor se lembra?, esse Delegado americano...” (TELLES, 2004, p. 51). É importante ressaltar que na década de 1970, o Brasil vivia o período da intervenção militar e havia uma forte influência americana nas decisões político-econômicas do país, talvez por isso a aversão e desconfiança do Secretário à presença do delegado americano.

Mais uma vez, o Secretário ouve o barulho e informa ao Chefe das relações públicas, mas este não escuta: “– Está ouvindo? Está ouvindo? O barulho. Ficou mais forte agora!” (TELLES, 2004, p. 52). Mas ele desiste, pensa ser fruto da audição aguçada. O secretário observa o quarto, como a procurar de onde vinha o ruído, olha de forma suspeita para a estátua de bronze localizada em cima da lareira, uma mulher de olhos vendados com a espada e a balança em mãos – o símbolo da justiça –, o secretário passa a mão em um dos pratos da balança e o percebe empoeirado. Esse aspecto remete a uma relação como a situação da justiça no país, o instrumento que serve para julgar, medir, equilibrar, está sujo, empoeirado, ou seja, metaforicamente pode representar que a justiça do país, não tem sido tão “limpa” como deveria.

Eles dão continuidade ao diálogo, em um dado momento, falam sobre o povo, o Secretário afirma que o povo não passa de uma abstração, questionado pelo jovem a respeito da afirmação, ele responde:

– Que se transforma em realidade quando os ratos começam a expulsar os favelados de suas casas. Ou a roer os pés das crianças da periferia, então, sim o *povo* passa a existir nas manchetes da imprensa de esquerda. Da imprensa marrom. Enfim, pura demagogia. Aliada às bombas dos subversivos, não esquecer esses bastardos que parecem ratos – suspirou o Secretário, percorrendo languidamente os botões do colete. Desabotoou o último. – No Egito Antigo, resolveram esse problema aumentando o número de gatos. Não sei por que aqui não se exige mais da iniciativa privada, se cada família tivesse em casa um ou dois gatos esfaimados... (TELLES, 2004,p. 54)

O povo, como ainda hoje, é visto por muitos políticos como abstração, seres sem importância que povoam o mundo e só ganham voz, vez e personalidade nos períodos eleitorais. Mais uma vez percebemos a atemporalidade da literatura, o conto escrito há quase quatro décadas é plenamente atual, possível de acontecer em 2016. Os valores são invertidos, como na sociedade brasileira atual, e os representantes do poder público, que deveriam criar estratégias para o bem-estar da população, acreditam que isso deve ser uma iniciativa privada e não pública. A metáfora dos ratos pode ser aplicada aos próprios políticos que surgem, muitas vezes, para “roer” benefícios através do dinheiro público, sem um mínimo de respeito pelo povo que os elege.

No conto, a noção de respeito ao outro é colocada de lado. O Secretário chega a comparar a população a ratos e o bem-estar comum é esquecido. O dinheiro público, que deveria ser investido para solucionar os problemas da população, é mal administrado ou desviado. No texto, o problema da invasão e crescimento da população de ratos, simbolicamente representa outros problemas que acometem o povo: falta de moradia, de alimentação digna, de acesso à educação de qualidade, de acesso a um sistema de saúde digno, a programas culturais, a lazer, enfim, direito a uma vida digna, tudo isso é tratado como abstração, como pensa o Secretário do Bem Estar daquele povo fictício. Como se a população devesse resolver sozinha seus problemas, enquanto seus representantes usufruem do dinheiro público.

O Secretário afirma que no Egito Antigo o problema dos ratos foi solucionado com o aumento da população de gatos, portanto, as famílias poderiam muito bem passar a criar gatos. Mas o assessor informa que já não há mais gatos no país, pois “[...] já faz tempo que a população comeu tudo [...]” (TELLES, 2004, p. 54), fazendo referência às condições precárias em que vivia a população, sem o básico para viver e ainda acrescenta, ironicamente, “[...] ouvir dizer que dava um ótimo cozido [...]” (TELLES, 2004, p. 54).

O Secretário por mais duas vezes sinaliza estar ouvindo o barulho, certo de que algo grave estava acontecendo. Somente na quarta vez que ele chama a atenção do Chefe das Relações Públicas, esse diz também ouvir: “– Mas claro, Excelência, está repercutindo aqui no assoalho, o assoalho está tremendo! Mas o que é isso?” (TELLES, 2004, p. 55). Os dois se questionam quanto à origem e a causa de tal barulho. O jovem representante das Relações Públicas sai às pressas para verificar do que se trata. Encontra nos corredores algumas autoridades questionando o que está acontecendo, a origem do barulho, do cheiro forte, o porquê dos telefones não estarem funcionando. Até que encontra o cozinheiro chefe que,

atordoado, o comunica sobre a tragédia que acometeu a mansão, ela foi invadida por ratos que comeram tudo e o que não puderam comer levaram consigo.

Parecia surreal a informação recebida, mas os barulhos ouvidos pelo secretário eram os ratos, invadindo a casa. Assustado, o cozinheiro afirma que vai deixar a mansão, pois parece que está no mundo dos ratos: “– Vou-me embora, não fico aqui nem mais um minuto. Acho que a gente está no mundo deles. Pela manhã quase morri de susto quando entrou aquela nuvem pela porta, pela janela, pelo teto, [...]” (TELLES, 2004, p. 57). O cozinheiro, amedrontado, conta ao jovem o que aconteceu, informa o estrago causado pelos roedores e retira seu avental para ir embora, os demais funcionários também já estavam indo, a pé, pois nenhum carro estava funcionando, os ratos comeram também os fios.

A Euclídea pulou em cima do fogão, eu pulei em cima da mesa, ainda quis arrancar uma galinha que um deles ia levando assim no meu nariz, taquei um vidro de suco de tomate com toda força e ele botou a galinha de lado, ficou de pé na pata traseira e me enfrentou feito um homem. Pela alma da minha mãe, doutor, me representou um homem vestido de rato! (TELLES, 2004, p. 57).

Tzvetan Todorov (1975) nos apresenta um estudo sobre o fantástico, explica que, se no nosso mundo acontece algo que não pode ser explicado pelas leis naturais, quem o percebe deve optar por uma das explicações possíveis: ou representa uma ilusão dos sentidos, produto da imaginação, ou o fato realmente ocorreu e foi regido por uma realidade desconhecida. Para o autor, o fantástico existe nessa incerteza: “[...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). Como no conto, o leitor se questiona sobre a possibilidade de um rato lutar, de forma igualitária, com um humano e vencê-lo, além de se interrogar se esses animais de fato apresentam a capacidade de se organizar em uma reunião, como nos é apresentado no conto.

O rato que luta como um humano se aplica ao universo do fantástico, os roedores aparecem para buscar tudo que foi preparado para o evento dedicado a discutir sobre eles. A linguagem metafórica da literatura nos permite remeter esses ratos a homens, a população em geral, invadindo e brigando por seus direitos, exigindo a solução para seus problemas, lutando por alimentação, moradia e transporte dignos. Como sinaliza Fábio Lucas (1990), o fantástico surge para chamar atenção para o real: “Enfim, tudo transcorre na prosa mágica de LFT como se os fantasmas aparecessem para corrigir a realidade que não conduz ao prazer.” (LUCAS, 1990, p. 69).

Os ratos destruíram tudo, invadiram o Seminário dos Ratos, comeram a comida, roeram os fios, roupas, expulsaram os participantes e se apossaram da mansão reformada especialmente para o evento. Ironicamente, eles decidem invadir o seminário dedicado a debater eles e se apropriar de tudo que fora preparado para o evento, a alimentação, o espaço.

O único participante que permanece na casa é o Chefe das relações Públicas que, após presenciar uma avalanche de ratos caindo do telhado, roendo suas roupas, vai à cozinha e adentra a geladeira, acreditando ser um lugar seguro. Retira as prateleiras e permanece lá, encolhido como um feto, com a água gelada lhe pingando a cabeça, respirando apenas pela pequena fresta que deixara aberta para circulação de ar. Ele não conseguia precisar quanto tempo permaneceu ali. Mas assim que percebeu silêncio e calma saiu, e observou coisas estranhas na casa:

Lembrava-se, isso sim, de um súbito silêncio que se fez no casarão: nenhum som, nenhum movimento. Nada. Lembrava-se de ter aberto a porta da geladeira. Espiou. Um tênue raio de luar era a única presença na cozinha esvaziada. Foi andando pela casa completamente oca, nem móveis, nem cortinas, nem tapetes. Só as paredes. E a escuridão. Começou então um murmurejo secreto, rascante, que parecia vir da Sala de Debates e teve a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas. Não se lembrava sequer de como conseguiu chegar até o campo, não poderia jamais reconstituir a corrida, correu quilômetros. Quando olhou para trás, o casarão estava todo iluminado. (TELLES, 2004, p. 60).

Os ratos, após destruírem tudo, se reúnem, na sala de reuniões. Eles assumem, no conto, características humanas, como capacidade de organização e lutar sobre dois pés, como um humano. Cai por terra toda a organização do grandioso evento. Como já foi sinalizado, o recurso da ironia é utilizado pela autora ao longo de toda a narrativa, assim, os humanos são expulsos para que, literalmente, o Seminário dos ratos aconteça.

Como foi sinalizado anteriormente, o trágico se manifesta, segundo Albin Lesky, com a passagem de um estado de segurança para a desventura total, o que acontece em “Seminário dos ratos”. O encontro organizado com tanta antecedência, tanto investimento, não é bem sucedido, uma vez que o casarão é invadido por roedores que destroem tudo e vão fazer, realmente, o encontro dos ratos. O texto se utiliza de metáforas para denunciar a tragédia da política brasileira, fadada ao insucesso, uma vez que prevalecem valores individuais, egocêntricos e superficiais. Apesar de se reunirem para discutir um problema social do país, os políticos não estão preocupados com isto, se preocupam com a imprensa, com a

repercussão do evento, com o local, a alimentação, o conforto, os participantes e principalmente com as aparências.

Os elementos trágicos não aparecem no conto de forma explícita, mas, implicitamente, a tragédia moderna se desenrola na narrativa. O evento minuciosamente planejado para ser um sucesso não acontece por uma invasão de roedores, temos aí a queda, a passagem de uma aparente segurança para a desventura, o insucesso do evento e, conseqüentemente, a fuga de seus participantes.

As pessoas que sofrem com a invasão dos roedores, os políticos e organizadores ali reunidos, têm consciência do problema que acomete a população, mas na mansão têm a oportunidade de vivenciar na pele o problema. Sofrem conscientes de que não contribuíram para a solução do tal problema, ou seja, suas atitudes têm uma parcela de culpa na invasão dos roedores, uma vez que eles não se dedicaram a criar estratégias para verdadeiramente combater o crescimento da população de ratos e agora sofrem por isso.

O registro de preocupações com problemas sociais é muito presente na obra de Lygia Fagundes Telles. Sônia Régis (2007), no artigo “A densidade do Aparente”, argumenta que:

Percebemos que o exercício crítico é uma prática da obra de Lygia Fagundes Telles. Dela constam as aflições sociais, as inseguranças geradas pelo autoritarismo, a arrogância política. Ela dá voz a uma fala brasileira, observa a marcha da história nacional. Acompanhar sua obra é mergulhar nos labirintos da alma humana, aceitar nossa fragilidade e sorrir das idiossincrasias de nosso comportamento, mas também se expor aos reflexos históricos e sociais, vivenciar o sofrimento das opressões, sentir o peso dramático das causalidades a desviar os planos individuais. (RÉGIS, 2007, p. 42-43)

No conto, a autora utiliza metáforas, ironia e até elementos fantásticos para denunciar o problema político do Brasil, em uma narrativa de leitura agradável, muitas vezes até engraçada, nos é apresentada, através da postura dos organizadores do seminário, o autoritarismo político, a denúncia do descaso para com os problemas que acometem a população, o sofrimento do povo, suas revoltas, enfim, a denúncia de questões sociais importantes pelo viés literário.

O *métron*, a medida, é ultrapassado pelos organizadores do evento, eles extrapolam todos os limites do bom senso, do respeito para com o outro, das funções de seus cargos, da utilização do dinheiro público. O trágico decorre, nesse caso, de uma falta de limites éticos, de princípios morais que determinem o que é e o que não é permitido fazer com o dinheiro público. Assim como na sociedade brasileira atual, os limites de respeito ao povo, à ética e à

honestidade foram esquecidos, o que resulta na tragédia vivida atualmente pela população brasileira.

Emil Staiger (1977, p. 77) define o trágico como um acontecimento explosivo, um desespero mortífero, como acontece no texto lygiano, homens são intimidados por animais, algo inimaginável, que causa terror, os leva a correr quilômetros para fugir dos roedores, deixando para trás objetos pessoais e automóveis.

Os ratos são uma metáfora das dificuldades enfrentadas pela sociedade brasileira, como é explicitado no conto muitos dos governantes não se preocupam com problemas sociais, milhões são investidos em estrutura, viagens, alimentação, festas, mas os elementos necessários para que a sociedade viva dignamente ficam em segundo plano.

A tragédia narrada no conto acontece na sociedade brasileira, uma vez que o povo não é respeitado em sua individualidade, classificado como “abstração”, segundo o Secretário do Bem-estar público e Privado defende no conto em análise, só era visto em períodos eleitorais. O precário sistema educacional do país também contribui para que mudanças sociais não aconteçam, pois somente um povo com um mínimo de conhecimento vai saber escolher seus representantes e reivindicar seus direitos.

3.4 A CONDIÇÃO TRÁGICA DA VIDA EM “NADA DE NOVO NA FRENTE OCIDENTAL”

A utilização da memória é uma estratégia de criação bastante presente na produção literária de Lygia Fagundes Telles. Isso ganha maior destaque em seus três últimos livros, que são assumidamente de caráter confessional. *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007), todos escritos com a utilização da memória e da biografia da autora, sem compromisso com uma sequência cronológica ou precisa dos fatos. Os livros apresentam narrativas curtas nas quais a autora mescla realidade e ficção, enquanto o leitor não sabe, exatamente, o que representa realidade e o que, invenção. Como afirma Fábio Lucas (1990, p. 66), “o texto de Lygia Fagundes Telles assemelha-se a uma rede de entrelaçados meios, a combinar efeito da realidade com o efeito da fantasia.”

Sobre ficção e realidade a própria autora afirma:

Eu digo sempre [...] que a invenção e a memória são absolutamente inseparáveis; estão misturadas de uma forma tão entranhada que, se você tentar pretensiosamente separar a invenção da memória, quando você perceber a invenção estará prevalecendo sobre a memória, é impossível separá-las porque ambas fazem parte de vasos comunicantes. Comigo, a memória sempre esteve a serviço da invenção e a invenção a serviço da memória. Quando eu vou contar um fato, de repente, estou inventando, acabo mentindo, mas não, não é bem mentira. Na verdade, eu floreio, estou dando ênfase àquilo que eu quero. (TELLES apud ROCHA, 2013, p. 589).

Para a autora, ficção e realidade caminham juntas, uma enriquecendo a outra, como acontece na escrita dos chamados textos memorialistas, presentes nos seus últimos livros. O conto “Nada de novo na frente ocidental”, último do livro *Invenção e memória* (2000)⁷, narra uma situação trágica vivida pela personagem durante sua juventude, no período da Segunda Guerra Mundial. A narrativa se passa na cidade de São Paulo, no período em que a autora morava com sua mãe em um edifício na rua Sete de Abril, ao lado da Praça da República.

Antonio Cândido (2007), defende que o arsenal do romancista é a memória, pois de lá extrai os elementos da invenção, o que confere a “ambiguidade” às personagens, “[...] pois não correspondem a pessoas vivas mas nascem delas [...]” (CÂNDIDO, 2007, p. 66-67). Característica que se aplica a Lygia Fagundes Telles, que sempre deixou claro serem muitas de suas personagens nascidas de pessoas reais com as quais conviveu ou soube de alguma situação que lhe chamou atenção.

A narrativa possui uma série de indícios que permitem ao leitor relacionar a situação narrada com a vida da autora, como o serviço durante a Segunda Guerra Mundial, a mãe muito religiosa, o amigo poeta, o gosto pela poesia, o pai separado da mãe, a cidade em que se passa a história, todos esses fatores podem ser relacionados, também, ao relato da autora em algumas entrevistas sobre o dia em que recebeu a notícia do falecimento de seu pai. Visivelmente, o conto foi escrito baseado em uma vivência pessoal, entretanto, ao leitor não é dado conhecer onde há realidade e onde há ficção, o que torna, a nosso ver, a escrita lygiana ainda mais instigante e atraente.

O conto é narrado em primeira pessoa, a narradora personagem fala de uma conversa, durante o café da manhã, com sua mãe, que está apressada para uma viagem à cidade de Aparecida, para cumprir uma promessa, ela era devota de Nossa Senhora. Promessa que gera curiosidade na jovem: “[...] já tinha me avisado que Nossa Senhora era a minha Madrinha, eu estaria incluída nesse trato?” (TELLES, 2009, p. 114).

⁷ O conto “Nada de novo na frente ocidental” está presente também nos livros *Meus contos Preferidos* (2004) e *Durante Aquele estranho chá* (2004)

O título do conto faz referência ao livro *Nada de novo no front*, um romance sobre a Primeira Guerra Mundial, escrito pelo alemão Erich Maria Remarque, que também foi adaptado para o cinema. A protagonista do conto o leu escondido da mãe, durante o período ginásial, pois a mãe fora informada de que se tratava de um romance imoral. Um romance de guerra, forte demais para uma adolescente. Ao fazer referência ao romance, a narradora relata a parte do livro que mais gostou, foi no fim dos confrontos da guerra quando, apenas aparentemente, tudo estava em paz:

[...] o soldado mocinho cisma de pegar uma borboleta pelas asas, [...] ele levantou o corpo para alcançar a borboleta, contente assim como uma criança quando estendeu o braço...Nessa hora o inimigo viu o gesto, pegou depressa o fuzil, fez pontaria e tiummm!... acertou em cheio. (TELLES, 2009, p. 114)

Quando anunciam que não havia nada de novo no *front*, que o conflito havia cessado, o soldado ingenuamente se distrai com a borboleta e é atingido pelo inimigo, ocasionando sua morte e o fim trágico do romance. Quando tudo parece bem, em paz, surge o imprevisível e causa um susto, uma desgraça, como a acometida ao soldado. O relato da jovem parece preannunciar o que está por vir. Em meio à tranquilidade em que se encontra, a jovem será surpreendida com uma notícia trágica.

No conto, a jovem rememora sua participação na defesa da pátria, durante a Segunda Guerra Mundial, ao servir junto à Legião Universitária Feminina da Defesa Passiva Antiaérea:

Fui me alistar logo nos primeiros dias em que se criou o movimento, fiquei a legionária número nove. Ah, o susto que minha mãe levou quando me viu aparecer fardada. Quis primeiro saber se eu já tinha consultado meu pai, o que ele disse? Que estava tudo bem, ora. Guerra é guerra, muito justo que as estudantes colaborassem. Ela me examinou cheia de apreensão, mais funda a ruga preocupante: Veja filha, você já é escritora, estuda numa escola só de homens e agora virou também soldado?! Achei graça porque adivinhei o que ela pensou em seguida e não disse, agora é que vai ser mesmo difícil casar. (TELLES, 2009, p. 115)

A moça, engajada na defesa da pátria, se alista junto com outras jovens para os serviços de fiscalização e combate a ataques no país. Destaca-se o susto da mãe ao ver a jovem fardada, mãe preocupada, em contrapartida ao apoio do pai à atitude da jovem. A narradora relata que a mãe se preocupa com o futuro dela, por ser uma jovem engajada: “Veja, filha, você já é escritora, estuda numa escola só de homens e agora virou também soldado?!” (TELLES, 2009, p. 115). A mãe imagina que a filha não conseguirá um marido,

pois mulheres engajadas e independentes certamente não se condicionariam ao modelo tradicional de casamento da época. Essa preocupação se justifica pela sociedade machista do período da II Guerra, período marcado pela luta das mulheres para conseguir desenvolver atividades consideradas masculinas.

Assim como a protagonista, a escritora Lygia Fagundes Telles serviu durante a Segunda Guerra mundial e poderia ser considerada uma mulher a frente de seu tempo, se dedicando a escrever, em um período no qual havia poucas escritoras, cursar Direito e Educação Física, duas escolas frequentadas, em sua maioria, pelo público masculino.

A jovem relembra uma noite de ronda, a serviço da pátria, e das sensações experimentadas por ela: “Medo? Não, ausência de qualquer espécie de medo na noite da estudante solitária na sua ronda [...]” (TELLES, 2009, p. 117). Era uma jovem forte, corajosa, uma mulher de atitude que se propõe ao serviço em favor da pátria, mesmo diante da preocupação e do receio da mãe.

Ao tentar acalmar a mãe, após uma noite de ronda em defesa do país natal, a jovem afirma: “Vai passar mãe. Tudo isso vai passar. Vai passar essa guerra e vai passar outra que vier em seguida com todos os seus dementes e endemoniados, vai passar. [...] Você mesma, mãe, e também eu, vamos todos passar sem deixar memória [...]” (TELLES, 2009, p. 117). Trata-se de uma reflexão sobre a transitoriedade da vida, assim como a guerra iria findar, as pessoas também passariam, morreriam, viriam outras, e se daria o esquecimento, natural ciclo da vida. A lembrança da conversa oferece ao leitor mais uma espécie de prenúncio, a narradora se prepara para tão difícil momento que estava por vir.

À tarde, enquanto a jovem se prepara para um encontro com um amigo poeta, enquanto a mãe viajava, o telefone toca. Do outro lado, um homem apressado a informa do falecimento do pai, de forma súbita, em um quarto de hotel em Jacaréi: “O desconhecido telefonou, disse seu nome e entrou logo no assunto, O seu pai... ele não era seu pai?” (TELLES, 2009, p. 119). A voz daquele homem ao telefone perturba a personagem que tenta se distanciar daquele momento através da rememoração de outras coisas que aconteceram durante aquele dia:

Mas espera um pouco, estou me precipitando, por que avançar no tempo? Ainda não tinha acontecido nada, era manhã quando minha mãe se preparava para a viagem, ia ver minha madrinha e eu ia ver meu poeta, espera! Deixa eu viver plenamente aquele instante enquanto comia o pão com queijo quente e já estendia a mão para o bule de chocolate, espera! Espera. A hora ainda era a hora do sonho, Eh! Mãe, não vai me dizer que promessa foi essa que você fez? (TELLES, 2009, p. 119).

A personagem não aceita o falecimento do pai, por isso volta-se para outros acontecimentos da manhã, a fim de tentar adiar o recebimento da informação, como se pudesse evitar a chegada do momento do telefonema. Mas, a todo momento, em meio a essa tentativa de fuga, a voz do homem do telefonema surge em sua mente, como a lhe perseguir: “Então o homem diz com voz grave, uma notícia triste, acontece que seu pai... ele não era seu pai?” (TELLES, 2009, p. 119). Através de avanços e recuos, a narrativa é construída como em um filme no qual a todo instante cenas são repetidas, alternadamente.

E a tentativa de adiar o sofrimento persiste: “Espera um pouco, pelo amor de Deus espera! Acontece que ainda é manhã e estou tão contente porque me vejo na cantina e dizendo ao soldado pálido que não falo italiano [...]” (TELLES, 2009, p. 120), como uma espécie de devaneio, a moça alterna as lembranças, recorrendo a fatos do passado mais distante, intercalando com as lembranças da manhã, o diálogo com a mãe, a preparação para o encontro com o poeta, o curso de seu dia até ali. Segundo Lucena (2013), a narradora tenta sobrepor a notícia ruim com lembranças boas na intenção de apagar o que a desagradou. Suênio Lucena (2007) afirma também que a protagonista do conto tenta apagar acontecimentos ruins de sua memória por uma espécie de filtragem, mas isso não soluciona o conflito, pois “[...] perdura a aflição porque embora deseje esquecer, esperançosa com o futuro, há certa agonia devido à consciência de que o gesto vá fracassar” (LUCENA, 2013, p. 146). A “filtragem” é falha e não perdura, qualquer avanço ao futuro resultará na lembrança do ato tentado esquecer.

O conto evidencia o trágico como algo inerente à vida humana, por mais que se tente fugir disso. Esse se manifesta no seio da família da jovem, através da notícia da morte do pai, algo que a surpreende, deixando-a em estado de choque, e sua reação é de fuga uma vez que recorre à memória. Algo plenamente comum, possível de acontecer a qualquer pessoa.

Não é possível encontrar na narrativa os elementos principais que qualificam o trágico em sua concepção tradicional, mas é possível perceber, no texto memorialístico, assim como nas outras vertentes de escrita da autora, que a condição trágica da vida é expressa. Através do choque diante da recordação da notícia do falecimento do pai, a jovem tenta adiar, criar um mundo de lembranças que a permitam fugir, mesmo que por pouco tempo, desse sofrimento. O trágico surge como algo inerente à vida humana, o que diferencia cada situação vem a ser a reação diante desse. A jovem forte, corajosa, que se predispõe a servir a pátria durante a guerra, algo pouco comum, que gosta de romances fortes, de guerra, no momento da perda demonstra sua fraqueza.

A narradora evidencia ao leitor seu momento mais suscetível, mais frágil, em que a força desaparece e prevalecem os sentimentos de dor, revolta, medo, falta de controle sobre sua vida, sobre o destino. O caso interessa ao leitor, Lygia Fagundes expõe em sua literatura um momento pessoal, juntamente com sensações universais sobre a perda de um ser amado.

Glenn Most (apud CORRÊA, 2010, p. 41) defende que o trágico define “[...] a essência da condição humana, em sua estrutura imutável [...]”, por mais que os indivíduos tentem fugir, em algum momento se verão imersos em uma situação ou em um conflito trágico. Como a protagonista do conto, com a vida tranquila, aparentemente, sobre controle, é acometida por uma situação de perda, algo que não pode modificar, e que lhe ocasiona grande sofrimento. A dor da perda do pai evidencia o trágico como algo inerente à condição humana e é expressa no texto pela reação da moça. A mesma situação de perda, em um outro contexto, poderia não ter o mesmo impacto, o que justifica a tragicidade é a relação forte que a jovem nutre com o pai, o que fica evidente na dificuldade em aceitar a notícia.

Há no conto a queda, teorizada por Lesky (2010), a jovem passa do estado de aparente tranquilidade para a desventura, o sofrimento trágico causado pela dor da perda de um ente querido. A jovem sofre conscientemente um conflito insolúvel, não há possibilidade de salvar seu pai, a voz ao telefone é contundente, o pai está morto, não há nada a ser feito. Resta o sentimento saudosista e a melancolia da perda, temas comuns aos textos da autora, como observa Suênio Campos de Lucena (2013, p. 58):

Não só em seus livros de memória, mas grande parte das personagens lygianas carrega este tom trágico da condição humana, amargam o esquecimento das coisas, dos sujeitos e não se conformam com a passagem inexorável do tempo, por isso o tom renitente de melancolia e saudosismo é muito comum em seus últimos livros. Nostalgia não por um tempo específico, mas pelo que terminou e não volta mais.

A tentativa de fuga apenas adia a reação prática à perda do pai, em uma espécie de devaneio, imagina o encontro com o amigo poeta, que iria acontecer na tarde daquele dia:

Ah! E se na hora do chá eu recitasse Baudelaire? Pena que minha pronúncia não era brilhante, [...]. Acomodei-me confortavelmente diante do telefone, assim poderia ouvir melhor quando ele ligasse para confirmar o encontro. Estendi as pernas até o almofadão e pensei como era maravilhoso ficar assim disponível, sonhando e esperando por alguma coisa que vai acontecer.” (TELLES, 2009, p. 120).

Para Lucena (2008), a jovem busca substituir a triste lembrança por outras, como a viagem da mãe e o encontro com o poeta, pois ao esquecer poderia “[...] restabelecer certa ordem na vida [...]” (LUCENA, 2008, p. 145), como se ao esquecer pudesse retomar sua rotina que fora abalada pela notícia trágica.

Para Freud, no texto “Luto e melancolia” (2016), o luto se configura em um estado de espírito penoso, a perda de interesse pelo mundo externo, na medida em que este não evoca o alguém perdido, um estado de ânimo passageiro, que, portanto, não representa uma patologia. No conto, o luto se manifesta na tentativa inicial de fuga, na não aceitação da notícia e no desejo de adiá-la ao máximo. Não há no texto registros de como se seguiu após essa tentativa, o que fica evidente é que tal atitude se justifica pela relação de amor que a jovem nutria com o pai, bem como a dificuldade natural que o ser humano apresenta em lidar com a morte, o desejo de adiar, distanciar, evitar ao máximo o momento de lidar com a perda definitiva de um ente querido.

A literatura problematiza a vida, nos apresentando os conflitos trágicos inerentes à vida humana, bem como a reação diante desses conflitos. Através das memórias da autora, nos deparamos com uma narrativa construída a partir de um momento delicado de sua vida, certamente enriquecido com elementos da ficção. A literatura não nos permite saber onde termina a ficção e inicia a realidade, ou vice versa. O que nos importa é a construção literária do registro de um momento trágico, possível de acontecer a qualquer cidadão, que mimetiza a vida e que pode proporcionar ao leitor sensações diversas, de choque, tristeza, identificação e até fruição.

4 O TRÁGICO EM *CIRANDA DE PEDRA*

4.1 A ROMANCISTA LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles é autora de quatro romances aplaudidos pela crítica literária, publicou as obras *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963), *As Meninas* (1996) e *As Horas Nuas* (1989), intercalados aos livros de contos representam, segundo Fábio Lucas (1990), a expansão de qualidades reveladas nas narrativas curtas.

Os quatro romances têm mulheres como protagonistas e todos apresentam forte caráter psicológico. A autora utiliza recursos como o discurso indireto livre, o fluxo de consciência e o monólogo interior para dar voz às questões mais íntimas das personagens, seus pensamentos, desejos e traumas.

Ciranda de Pedra é o livro que inicia Lygia Fagundes Telles como romancista, foi publicado no ano de 1954, e é considerado por Antonio Cândido como o livro que marca a maturidade literária da autora. A própria escritora considera esse romance como o marco inicial de suas obras completas, classificando as obras anteriores como “juvenis”. É um livro inovador para seu tempo, apresenta temas inquietantes e atraentes, como o adultério, a solidão, a homossexualidade, a rejeição, a loucura e a culpa.

Suênio Campos de Lucena (2008) afirma que o romance chama atenção pela qualidade dos temas apresentados e que, apesar de ter sido lançado no início dos anos 1950, permanece atual “[...] por estar centrado nas incertezas e frustrações da protagonista Virgínia, que vive o esfacelamento familiar e a desagregação dos valores – marco do seu rito de passagem que se define pela busca por algo mais verdadeiro...” (LUCENA, 2008, p. 159).

Para a autora, o livro representa “um divisor de águas” em sua carreira, ela destaca, ainda, a liberdade que teve ao escrever:

Um livro que me ensinou a liberdade de escrever. Não me detive em qualquer limite nas personagens, na temática. É um livro corajoso para a época, tem como protagonistas um impotente, uma lésbica, e todo tipo de relacionamento difícil. Não hesitei diante de nenhuma personagem. Foi considerado escandaloso. (TELLES apud FREITAS, 2016, s.p.)

Em pleno 1954, o romance tematiza a impotência sexual masculina, a homossexualidade feminina, a decadência dos valores da família, a traição, a loucura, a solidão e as relações de aparência. Traz um narrador onisciente que nos apresenta a história de

Virgínia, da infância à vida adulta, suas dores, seus traumas e a solidão por viver inserida em uma família conflituosa, da qual não se sente parte integrante.

Um aspecto que chama atenção na obra é a forma como são descritas as emoções da protagonista. Em muitos momentos, há expressões que manifestam os sentimentos mais recônditos da personagem, como se o leitor pudesse adentrar nos pensamentos de Virgínia. Segundo Elisabeth Pedrosa Silva (2013), a autora sabe como poucos investigar a subjetividade e relatar as emoções: “Lygia faz da linguagem um instrumento preciso para a tradução de estados interiores do ser humano e suas nuances mais delicadas.” (SILVA, 2013, p. 17).

Para Antônio Candido (1989, p. 205), a autora “[...] que teve e tem o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer traço carregado, na linguagem ou na caracterização.”. Segundo o teórico, com leveza no estilo, a escritora constrói a história de Virgínia, permitindo ao leitor, através do narrador onisciente, conhecer os pensamentos da personagem. A autora se utiliza de muitos recursos de linguagem para construir seu texto, como o fluxo de consciência, campo em que nos mostra os pensamentos e as lembranças de Virgínia, assim, o leitor toma conhecimento do que aconteceu no passado e sabe dos impactos desses fatos na vida da personagem, dentro de um ritmo que se assemelha ao fluxo da mente humana.

Ciranda de Pedra foi bem recebido pela crítica e pelos leitores. Como afirma Kélio Junior Santana Borges (2016), com esse romance o nome de Lygia Fagundes Telles é inscrito no rol de escritores pertencentes ao cânone nacional. A partir daí, o país se rendeu ao talento da escritora. O livro, segundo Silviano Santiago (2009, p. 208), passa a ser considerado um clássico do século XX e o sucesso de público e crítica o levou a ser adaptado duas vezes pela Rede Globo de Televisão em telenovelas, em 1981 e 2008.

A trajetória de Virgínia, assim como a de Laura, sua mãe, é marcada pelo sofrimento, pela exclusão, por uma culpa imerecida, por uma rejeição que torna trágica a caminhada das personagens. Virgínia luta para se inserir em um universo que não a aceita e que faz questão de evidenciar isso. A vida assinalada pela falta de reconhecimento, de acolhimento, de inclusão, torna Virgínia fria e, ao mesmo tempo, forte. Quando adulta, percebe que não faz parte daquele mundo e decide seguir a vida, sem olhar para trás. O livro é encerrado com a viagem da protagonista, sem previsão de retorno. Laura é condenada pelas filhas e pelo ex-marido a sofrer para purgar seu erro, louca e solitária e morre aos cuidados de Daniel.

A vida de Virgínia, como define Fábio Lucas (1990, p. 71) “[...] é o relato de um complexo de rejeição”. Ela é solitária na infância. Após ir morar com o pai, Natércio, e as

irmãs, é rejeitada pelo círculo de pessoas da casa, o que é simbolizado pela ciranda de anões presente na área da mansão, onde cinco anões de pedra, sorridentes, formam um círculo, como estivessem em movimento de ciranda. Virgínia os interpreta, emotivamente, como a representação das irmãs, Bruna e Otávia, juntamente com os amigos, Conrado, Letícia e Afonso. Um círculo fechado, no qual, por mais que ela tente, não consegue entrar. Uma ciranda marcada por traições, falsidade, adultério, individualismo, mas da qual Virgínia nunca conseguiu fazer parte.

Adilson dos Santos (2005), ao fazer um estudo sobre a tragédia grega, afirma que o termo trágico, com o passar dos tempos, passa a qualificar produções artísticas nas quais aspectos da tragédia grega estão presentes, independentemente do fato de as obras terem sido escritas para serem encenadas (Santos, 2005, p. 65). Desta forma, neste capítulo, iremos analisar os percursos trágicos de Virgínia e Laura, identificando as ações que contribuíram ou influenciaram para o desencadeamento do trágico em suas vidas. Para tanto, tentaremos estabelecer relações entre o percurso das personagens e a teoria do trágico discutida no primeiro capítulo desta dissertação.

4.2 O PERCURSO TRÁGICO DE VIRGÍNIA

Ciranda de Pedra (1954) apresenta a história de Virgínia, desde a infância até a vida adulta, bem como a relação complexa da personagem com sua família. O livro é dividido em duas partes, a primeira com sete, e a segunda com dez capítulos. A primeira parte narra a infância da protagonista e os anos vividos internada no colégio de freiras. A segunda relata a saída de Virgínia, aos vinte anos de idade, do colégio, agora uma mulher bonita, que mais uma vez tenta se inserir no grupo fechado constituído por sua família e os amigos.

Na parte inicial, é narrada a infância solitária da garota que vive com a mãe, Laura, com Daniel, médico e marido da mãe, a quem chama de tio, mas que posteriormente descobre ser seu pai, e com Luciana, a empregada da casa. Vivem em uma casa humilde, sem luxo, e boa parte dos recursos são utilizados para o bem-estar de Laura que sofre de problemas mentais. Apesar de morarem na mesma casa, Laura e Virgínia são distantes. A mãe apresenta devaneios em muitos momentos, vive sob o efeito de medicamentos e, às vezes, apresenta alucinações, o que faz com que não reconheça a própria filha.

Através de um narrador onisciente, tomamos conhecimentos da história de Virgínia, de seus pensamentos e sentimentos, relatos que muitas vezes evidenciam o fluxo do pensamento da personagem. Como no trecho inicial da obra:

Viu-se morta, com a grinalda de sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto. “Nós te desprezamos tanto e agora você está morta!” Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai, levantara-se: “Era minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!” Muito pálido dentro da roupa escura, Conrado apareceu com um ramo de lírios. “Ia me casar com ela quando crescesse.” “Mas onde está Daniel, porque não veio ao enterro?” (TELLES, 2009, p. 18).

A garota, em seus pensamentos, numa espécie de devaneio, fabula o seu enterro e, através da imaginação, evidencia tudo o que mais desejava: atenção por parte dos que estavam à sua volta. Carinho das irmãs, amor do pai, de Conrado e até de Daniel. Acaba chorando ao pensar na possibilidade de Daniel fugir e abandoná-la morta. O pensamento evidencia, além da carência e sensibilidade de Virgínia, o quanto era importante pra ela ser percebida pelas pessoas ao seu redor. Como se estivesse no anonimato, transitasse entre a casa de Natércio e a da mãe sem que ninguém a percebesse, a acolhesse, como se ela fosse um ser invisível.

A garota sente muita falta da mãe, gostaria de viver momentos em companhia dela, pois nem as refeições conseguem fazer juntas. Laura sempre se alimenta no quarto e não participa da vida social da filha. Nos poucos momentos de diálogo entre as duas, a mãe não consegue acompanhar o raciocínio da garota e a interrompe com devaneios ou com lembranças.

Virgínia é uma criança com autoestima baixa, se sente feia e desajeitada, inferior às irmãs, bonitas e bem educadas, especialmente Otávia, que tinha cachos graciosos e era elogiada por todos. Em seus pensamentos, Virgínia confessa sobre si mesma: “Tinha vontade de esmurrar aquela sua figura espichada, de cabelos pretos e escorridos, iguais aos da bruxa de pano que Margarida comprara na feira.” (TELLES, 2009, p. 18). Ela se acha parecida com uma bruxa, odeia seus cabelos lisos. Sua insegurança e insatisfação com a própria imagem pode ser reflexo da pouca atenção que lhe era destinada, não recebia carinho nem elogios da parte de ninguém. Na casa onde morava, Daniel estava a maior parte do tempo ocupado com Laura, a mãe que vivia presa ao quarto, sob efeito de medicamentos, enquanto Luciana também não destina muita atenção a menina.

A protagonista frequenta dois ambientes, a casa de Daniel e a casa de Natércio, mas não consegue se sentir fazendo parte de nenhuma delas. Semanalmente, ela vai à casa de

Natércio para passar a tarde com as irmãs, Bruna e Otávia, que são cuidadas por uma governanta alemã, Frau Herta, com quem a garota antipatiza devido à rigidez com que a trata, a corrigindo constantemente. Na casa, Virgínia desfruta da companhia de adolescentes amigos das irmãs, Conrado, Letícia e Afonso. A garota nutre um secreto sentimento amoroso por Conrado.

Diante do contexto familiar em que está inserida, Virgínia se sente excluída por não poder usufruir dos mesmos bens que as irmãs, como o conforto da luxuosa casa. Idealiza a convivência na casa do pai também por acreditar que ele a ama e que uma vida a seu lado seria uma vida feliz: “– Ninguém gosta de mim, ninguém. Minhas irmãs não se importam comigo e minha mãe só gosta de tio Daniel... Meu pai é que gosta de mim, só ele me quer bem, ah, meu paizinho querido, me leva embora desta casa.” (TELLES, 2009, p. 21). A criança idealiza uma relação amorosa com o pai, como se ele fosse a única pessoa que pudesse lhe acolher e dedicar atenção. Via em Natércio a referência familiar de que tanto precisava. A imagem, aparentemente, organizada de um lar a atraía.

A criança não entende o porquê de a mãe ter abandonado Natércio, para ela, tudo de bom que ainda restava em suas vidas tinha vindo do pai. Na sua ingenuidade de criança que deseja unir pai e mãe, não consegue perceber os reais motivos da separação. Vê o pai como um herói, acredita que ele ainda ama a mãe e questiona-se sobre os motivos da separação: “Apanhou a caixinha. [...] trazia na tampa uma inscrição, À Laura, oferece Natércio. Eis aí. Tudo de melhor que ainda restava tinha vindo dele. Mas se o pai lhe dera tudo, por que, meu Deus, por que ela o deixara?” (TELLES, 2009, p. 35).

Nos poucos momentos em que a criança consegue ficar a sós com a mãe, ela faz questão de fazer referência ao pai, afirmando que ele pergunta sempre por Laura e que ainda a ama, por isso poderiam reatar o relacionamento. Mas qualquer menção à Natércio deixa Laura agitada, ela começa a ter delírios e desencadeia uma crise de medo, se referindo a um besouro, como se a imagem de Natércio estivesse relacionada a esse inseto. Suas crises a remetem ao período de convivência com o ex-marido, quando ela sofrera tanto com aquele homem que sente medo só em ouvir seu nome. Laura se lembra da internação no sanatório e, em meio a esses devaneios, faz Daniel prometer que jamais iria permitir que ela fosse internada novamente.

As crises de medo de Laura permanecem na memória de Virgínia. Somente após a convivência com Natércio ela consegue perceber que a mãe tinha motivos para reagir daquela forma, pois ele se mostra, para a filha, como um homem que inspira medo.

A relação entre Virgínia e Daniel é superficial. Influenciada por Bruna, sua irmã mais velha, que sempre tentou convencê-la de que deveria odiar Daniel, pois ele seria o responsável pelo pecado de Laura. Ela deseja que a mãe retome o relacionamento com Natércio, mas, ao mesmo tempo, se incomoda com o sentimento de Luciana por Daniel, e acredita que a empregada representa uma ameaça para a relação da mãe com ele, por isso, destrata Luciana.

Nas idas à casa de Natércio, Virgínia percebe que as suas irmãs não demonstram afeto por ela, nem pela mãe, Laura. Otávia, a mais bela das três, muito parecida com Laura, era vaidosa e distraída, vivia em seu universo particular, com seus gatos, suas pinturas e os cachos de que tanto gostava. Afirma sentir falta da mãe, mas não a visita. Quando adulta passa a levar uma vida movimentada, com muitos amantes, uma postura que vai de encontro aos valores tradicionais da época.

Bruna, a mais velha, muito parecida com o pai, é bastante ligada aos dogmas religiosos, condena a mãe por ter abandonado o marido e as filhas para viver com Daniel, o amante. A forma com que Bruna se refere à mãe assusta Virgínia, que não entende por que Laura deve ser punida, segundo a concepção da irmã:

– Não podia deixar de acontecer isso, Virgínia. Nossa mãe está pagando um erro terrível, será que você não percebe? Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal! Virgínia quis saber o que era *enxovalhar*. Conteve-se. Bruna seria capaz de se irritar com sua ignorância. [...]. Mas por que a mãe tinha que pagar? Por que só ela? (TELLES, 2009, p. 43, grifo do autor)

Bruna é severa em julgar a mãe. Para ela, a traição feita ao pai e o abandono às filhas não tem perdão. A jovem alimenta uma revolta em seu íntimo gerada pelas atitudes da mãe e, também, pelo profundo apego que tem a Natércio. Para Bruna, o pai é vítima da mãe, ele, que lhe oferecera tudo, fora traído pela mulher que tanto amava. Mas a jovem não faz referência à convivência entre o pai e a mãe, por exemplo, se o relacionamento dos dois era harmonioso. Atribui toda a culpa a Laura. O pai sofre por causa da traição e das escolhas da ex-esposa.

Para Rosana Munutte da Silva (2014, p. 41), a figura de Bruna está intimamente ligada ao pensamento da época. Pensamento conservador e tradicionalista, de um período em que a separação era considerada um escândalo e as adúlteras condenadas pela sociedade. Bruna representa a concepção vigente na época, influenciada pelo contexto social e pela religião. Acha que a mãe deveria permanecer casada, para a manutenção da “ordem” aparente, segundo a qual o matrimônio era indissolúvel, independente do fato da mulher estar infeliz.

Apesar de não existirem datas na narrativa, o que dificulta enquadrar a obra em um período específico, concordamos com Dina Teresa Chainho Chora (2014, p. 44), quando afirma que as ações decorrem, provavelmente, em meados do século XX, levando em consideração o período de publicação da obra (lançada em 1954), bem como o fato de que o período narrado no livro, da infância à vida adulta da protagonista, é relativamente longo.

O romance *Ciranda de pedra* foi publicado na década de 1950, um período em que o divórcio ainda não era bem aceito pela sociedade. Silva (2014) traz a informação de que, apesar de em 1942 ter sido estabelecida a lei do desquite (separação de bens, sem dissolução do vínculo), tal lei não era bem vista pela sociedade. Costa (2007) informa que até meados do século XX, mulheres que deixavam o lar perdiam a guarda de seus filhos e sofriam com a rejeição e o preconceito. O que comprova a ideia de Rosane Munutte Silva (2014) de que Bruna, assim como outras personagens da obra, manifestam a expressão do pensamento vigente na época.

Já Virgínia, que era o fruto da traição de Laura, sofria, assim como a mãe, com a exclusão social. Era marginalizada pelas irmãs, por Natércio, pela governanta alemã e pelos amigos da família. Virgínia se questiona até que ponto a mãe era a única culpada, e mais, se ela fora a única responsável por tudo que aconteceu. A convivência com Natércio era feliz? Por que só a mãe deveria pagar? Ela percebe que Bruna fechara o coração para a mãe, e que não havia possibilidade de perdão. A expressão desses pensamentos evidenciam o espírito inquieto e reflexivo de Virgínia, que não se contenta com a mera opinião alheia, mas está sempre disposta a questionar frente a realidade que lhe é apresentada.

À medida que Laura piora, Virgínia vai morar na casa de Natércio. A convivência lá não corresponde a suas expectativas, percebe o pai frio e distante, sente que ele evita contato com ela, é constantemente chamada à atenção por seu jeito desajeitado de ser. A governanta faz questão de corrigir seus hábitos constantemente. As irmãs não a incluem no grupo de amigos, ela se sente uma estranha naquele ambiente fechado, apenas Conrado a trata com atenção, tentando incluí-la nos jogos e brincadeiras, o que nem sempre é permitido pelos demais:

“Que tal a caça à Raposa? **Somos cinco, a conta certa.**” Acomodaram-se alegremente em redor da mesa e abriram o tabuleiro. Conrado então se voltou para ela, que ficara imóvel num canto, olhando. “Você sabe jogar isto, Virgínia? Se não souber, eu ensino, fique no meu lugar.” Bruna protestou: “Vai atrapalhar a partida! E depois ela não gosta desse jogo, não é mesmo, Virgínia?”. Otávia franziu as sobrancelhas e Afonso suspirou: “Não é tão simples assim Conrado, melhor que por enquanto ela fique assistindo”.

Letícia envolveu-a num olhar consternado. “Ah! Coitada... Que graça tem ficar só assistindo?”

“Mas eu detesto jogar”, murmurou ela, cruzando os braços. [...] Sentindo-se completamente esquecida, resolveu vingar-se através de uma violência. E aconteceu aquilo: de um salto, aproximou-se da mesa, agarrou o tabuleiro e sacudiu-o brutalmente. (TELLES, 2009, p. 79-80) (Grifo nosso).

A exclusão de Virgínia por parte das irmãs é muito evidente em diversos trechos da narrativa, como no fragmento acima, estavam todos reunidos na sala, mas no momento em que o jogo é proposto, Bruna afirma que eles são em cinco, a conta certa para o jogo, mas na verdade eles eram seis, Virgínia estava lá e desejava avidamente fazer parte. Conrado e Letícia ainda tentam incluí-la, mas as irmãs e Afonso não aceitam. Ela tenta se mostrar superior ao afirmar que não gosta de jogar, sendo indiferente, mas, por dentro a raiva imperava, a vontade de gritar que ela existe, o desejo de ser igual a faz acabar com o jogo, movida pela raiva, derruba o tabuleiro, para o espanto de todos. Virgínia extrapola em sua ação e externa a revolta que sentia, mas nem assim consegue se impor diante deles, é vista como mal educada, na verdade, não é compreendida por ninguém.

A não inclusão de Virgínia ao grupo, por parte das irmãs e dos amigos é muito explícita, rejeitada por todos, até pelo pai – esse foi sua maior decepção ao se mudar para aquela casa – não demonstrava nenhum tipo de afeto por ela, mal lhe dirigia a palavra. A garota descobre que Natércio não era quem ela pensava:

“Até o pai.” Afinal, esperara tanto que ele viesse recebê-la no portão, tomando-a alegremente nos braços. “Que bom, meu bem, que bom que você veio morar comigo!” Corrigiu: *meu bem*, não, que quem a tratava assim era Daniel. O pai dizia apenas *Virgínia*. “Sim, Virgínia. Não, Virgínia.” Era até um pouco... A palavra quase veio à tona, mas energicamente a empurrou para o fundo. Não, não é que fosse *seco*, não era isso. Apenas tudo teria sido melhor se ele a recebesse, mesmo sem dizer nada.

[...] “Por que está sempre fugindo de mim?” (TELLES, 2009, p. 78, grifo da autora)

A sua presença parecia incomodar o pai. Ela nota que ele a evitava, não foi a receber no dia de sua chegada e nos momentos em que não podia fugir do encontro, o clima se tornava tenso. No início, em situações como durante o almoço, quando estavam apenas os dois, ela tentava dialogar, relatar fatos ocorridos na escola, seu bom desempenho nas aulas, sorria, mas ele não participava, não interagia. Então ela passou a falar menos, percebeu que os períodos em que estavam a sós eram os mais difíceis e os mais demorados. Descobriu que o pai era um homem frio, fechado em seu mundo e severo. A traição da esposa causava sofrimento e vergonha a Natércio, que se mostrava um homem com orgulho ferido e com uma

mágoa da qual não consegue se libertar. Como mecanismo de defesa, se fecha cada vez mais em seu mundo. Virgínia se questiona sobre como fora a relação dele com Laura, principalmente até que ponto ele fora a vítima das ações de Laura.

Virgínia representa para Natércio o fruto da traição. Certamente por convenções sociais, ele a registrou e acolheu em sua casa, ofereceu-lhe tudo de material que ofertou a suas filhas, Bruna e Otávia, boas roupas, brinquedos, conforto da casa e acesso a uma boa escola. Isso era tudo que podia oferecer, mas nunca conseguiu acolhê-la em seu coração. A presença dela o inquietava e, por isso, evitava contato, sempre se esquivava das situações de encontro, abreviando ao máximo as que não conseguia evitar. Tudo isso a garota só pode compreender depois que descobriu que é filha de Daniel.

Na área da casa há cinco anões de pedra, que de mãos dadas formam uma ciranda, um círculo fechado no qual não há lugar para mais ninguém, aquela representação de pedra simboliza como Virgínia se sente na casa. Excluída daquele grupo, ela deseja fazer parte da ciranda, interagir de forma igualitária com todos, mas, assim como na ciranda, todos estão fechados, frios, como se fossem de pedra, o grupo não permite que ela entre, que se sinta à vontade, que se sinta integrante daquela família.

Os anões do círculo estão como se estivessem em movimento de dança, de ciranda alegre, estão sorridentes. Essa imagem representa a idealização que Virgínia fazia da casa do pai. Sonha com uma convivência feliz, com um lar, com uma família. Posteriormente, percebe que as regras que sustentam a convivência naquela casa são baseadas em valores contraditórios, em mentira, falsidade, traição. A bela imagem da ciranda de pedra esconde, por trás, a desordem daquela casa, em que prevalece o individualismo. Mais uma vez na obra lygiana há a crítica a superficialidade das relações.

Assim como nos contos estudados nessa dissertação, *Ciranda de Pedra* narra a fragilidade dos valores que regem as relações humanas e a condição solitária do herói moderno. A ciranda de anões alegres, que para Virgínia representa as irmãs e os amigos, é de pedra, fria, excludente, fechada. A tragédia, segundo Aristóteles, instaura o questionamento no âmbito das relações de afeto, como acontece no romance, a protagonista questiona as relações vigentes naquela casa, que ela tanto idealizou, mas que não condizem com os princípios éticos de um lar.

Ao ir morar com Natércio, a criança percebe que aquele lar não era tão harmonioso e aconchegante como esperava. Identifica as falsas relações que se desenrolam na casa; o pai, frio e distante de todos, principalmente dela; Bruna, muito rígida em seus julgamentos; Otávia, vaidosa e desligada do mundo; a governanta, severa como um militar. Virgínia se

sente ainda mais sozinha, sente saudades da casa da mãe, da forma carinhosa como era tratada por Daniel, até dos momentos com Luciana. Esse ambiente conturbado, sem amor, é decisivo para a formação de Virgínia.

Certo dia, a protagonista ouve um diálogo entre o pai e a governanta sobre o falecimento da mãe. Virgínia se desespera, não acredita no que ouve e tenta fugir da realidade:

A luz do sol atingiu-a de chofre. Instintivamente quis recuar, mas era tarde. O enterro seria amanhã. “Não!”, sussurrou saindo em desabalada corrida pelo gramado afora. “Não sei de nada, não ouvi nada, não ouvi!” Escondeu-se debaixo da mesa do caramanchão e fixou o olhar na casa, “É mentira, não aconteceu nada, ela não vem me chamar, eu sonhei.” (TELLES, 2009, p. 82).

A garota tenta negar o que acabara de escutar, se esconde para adiar o recebimento da notícia, fica em um estado tão alterado que não consegue ir ao sepultamento. A reação de Virgínia se assemelha a da protagonista do conto “Nada de novo na frente Ocidental”, as duas buscam alguma forma adiar o recebimento da notícia, como uma estratégia para adiar o sofrimento. Como se tudo perdesse o sentido, Virgínia se vê abandonada em uma casa que não sente ser sua, agora sem a mãe. A sensação de culpa por ter abandonado a mãe atormenta, o trágico se instaura em sua vida com a morte de sua mãe.

Otávia comenta que Bruna achou um broche de ouro no formato da letra G e se recorda da história que a mãe contara sobre uma tia Gabriela, que era atriz. Para ela, o broche provava que a história era verídica, começa então a se questionar sobre o que mais era verdadeiro:

Mas o que era verdade? E o que era mentira? E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredo, gelado, por que não dizia as coisas claramente, com naturalidade?! Seria mesmo *aquilo* que ela dizia, um homem que só pode inspirar medo? Nesse caso não tivera culpa nenhuma em ir com Daniel que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades sempre? “O sanatório não, Daniel, você prometeu.” E Virgínia esfregou os lábios úmidos. Até o fim. (TELLES, 2009, p. 85, grifo da autora)

As dúvidas sobre a postura de Natércio permanecem no pensamento da garota, se de fato ele foi um bom marido ou se foi ela que sofreu durante os anos de convivência, pois a mãe demonstrava medo todas as vezes que se fazia referência a ele. Virgínia chega a pensar que a escolha da mãe em viver com Daniel se justifique pela personalidade difícil de Natércio, o contrário de Daniel, que era doce e fazia as vontades da mãe, permanecendo a seu lado até o

fim e cumprindo-lhe a promessa de não interná-la no sanatório, o que Natércio fez quando ainda moravam juntos.

O trágico se manifesta ao longo de toda a vida de Virgínia. Uma criança inserida em ambientes conturbados nos quais recebe pouca ou nenhuma atenção. Transita da casa da mãe para a casa de Natércio sem se encontrar em nenhum desses lugares. A morte da mãe a deixa ainda mais atormentada e ela sente culpa por tê-la abandonado no momento mais difícil de sua vida. A partir da morte de Laura, os questionamentos se intensificam no pensamento de Virgínia, como define Staiger, o trágico se caracteriza quando rouba do homem seu pouso, quando suas certezas já não existem, o que acontece com Virgínia, que alimenta dúvidas com relação às pessoas a sua volta e relações que nutriam.

Após a morte de Laura, Virgínia recebe a visita de Luciana, que lhe revela que Daniel era seu pai. A princípio, Virgínia não acredita na afirmação, questiona por que ela não saberia, mas Luciana justifica:

– Você tinha ódio dele, Virgínia. Então ele pensou, não digo nada, ela gosta mesmo do outro, vai morar com o outro, está registrada como filha do outro. Se sua mãe não fosse louca, tudo teria sido simples, eles podiam contar a verdade ou então nem precisariam dizer, você descobriria sozinha. Mas ele sabia que ela não ia viver muito, não queria mesmo que ela vivesse para acabar num hospício. E então? Que adiantava você saber? (TELLES, 2009, p. 88-89).

Para a criança, era como as peças de um jogo que só agora se encaixavam, um filme de lembranças passa em sua cabeça e consegue entender o motivo da frieza de Natércio, do olhar afetuoso de Daniel, do fato de apenas ela ter ido morar com a mãe, tudo estava explicado. E havia para ela uma chance de sair daquela casa, afirma: “– Mas ele é mesmo meu... [...]– Meu pai, então prefiro ficar com ele.” (TELLES, 2009, p. 90). Mas já não havia como, Luciana a informa que Daniel havia se suicidado com um tiro no ouvido. E que Natércio não queria que ela fosse informada a respeito.

Na noite em que recebe a notícia sobre seu verdadeiro pai, Virgínia atordoada joga a Bíblia de Bruna pela janela. Essa atitude pode ser interpretada como a rejeição dela as crenças nas quais a sociedade e a própria família se basearam para julgar sua mãe. Condena, com essa ação, os princípios rígidos que condenaram Laura a exclusão, sem possibilidade de perdão. Apenas Virgínia não condena Laura por sua atitude, a criança consegue, com a convivência na casa de Natércio, perceber que certamente a mãe não era feliz com aquele homem.

Mais uma vez a tragédia acomete a vida de Virgínia, primeiro a dor de perder a mãe, agora a revelação sobre seu verdadeiro pai e o sofrimento de saber que não o terá por perto, que conviveu todos esses anos ao seu lado sem saber daquela paternidade, sem poder se aproximar. A menina fica desolada. Cresce nela a vontade de ir embora daquela casa, agora sabe que não será incluída nunca naquela família, manifesta o desejo de ir viver com Luciana, mas esta não aceita, alega que não tem para onde ir, sem família, sem emprego, não teria como sustentá-la.

Com as revelações feitas por Luciana, Virgínia consegue perceber os motivos pelos quais é excluída da ciranda. A partir desse momento, ela passa a sofrer tudo conscientemente, se antes não entendia os motivos da exclusão, agora tudo se torna claro, o que representa um elemento do trágico moderno postulado por Albin Lesky (2010, p. 34), segundo o qual o sujeito enredado em um conflito trágico deve sofrer consciente daquilo que lhe acometera. Se antes Virgínia não entende os motivos da exclusão, após a revelação sobre seu verdadeiro pai toma consciência de sua condição marginal naquele contexto.

A revelação daquele dia esclarece muitas dúvidas da garota, mas aumenta nela o sentimento de solidão. O pai e a mãe estavam mortos, ela vivendo em uma casa onde ninguém a amava. Sem ter opções para onde ir, decide viver no colégio de freiras, como interna. Virgínia opta por fugir daquele ambiente. O isolamento pode ser interpretado como uma fuga do sofrimento causado pela convivência com o grupo.

Ao informar a Natércio seu desejo, ele estranha, a princípio, mas depois concorda: “– Talvez seja mesmo melhor assim.” (TELLES, 2009, p. 95). Para ele, seria melhor manter distância, ela que era a prova viva do adultério, impedindo-o de esquecer o que sucedera, incomodava-o a sua presença.

A garota acredita em uma vida nova no internato: “Só as freiras, não saberiam nunca. Ia viver num lugar onde ninguém sabia de nada.” (TELLES, 2009, p. 95). Poderia esquecer sua trágica trajetória de vida, o abandono, a exclusão, as perdas e pensar em construir um futuro melhor. Com sua ida para o internato é concluída a primeira parte do romance. O esquecimento não acontece, a protagonista não consegue se libertar das lembranças de seu passado e o isolamento não surte o efeito desejado.

Rosane Munutte Silva (2014) chama atenção para a forma como Virgínia é tratada no internato. A autora destaca o preconceito que a protagonista sofre por ser filha de pais separados e ter uma mãe adúltera. Por esses motivos, suas colegas de quarto eram escolhidas de forma cuidadosa, pois, como afirma Silva (2014, p. 40), “[...] diante da sociedade era tida

como uma companhia inadequada”. O que pode ser comprovado também nas impressões que as freiras tinham a respeito de Virgínia:

“Parece tão dissimulada”, dizia irmã Carla. “Tem olhos de quem já viu coisas terríveis!”, assombrava-se irmã Flora. “E é filha de pais separados, houve muito escândalo” – pensavam todas. “Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias que as demais tem direito.” (TELLES, 2009, p 106.).

Além de ser discriminada na casa de Natércio, também era no internato. O fato de ser filha de pais separados faz com que lhe dediquem atenção especial, não no sentido de acolhê-la, para suprir possíveis carências, mas de vigiá-la e privá-la de regalias. O que comprova a visão conservadora da época sobre o adultério e a separação, Virgínia é tratada de forma diferente pelo contexto familiar do qual faz parte. Lygia Fagundes Telles expõe claramente o preconceito destinado ao divórcio e ao adultério na época. Laura é condenada pelas filhas e pela sociedade, enquanto Virgínia, marginalizada pelos atos da mãe.

Virgínia tenta recomeçar sua vida em um lugar neutro, no qual acredita que não seria julgada, uma vez que as pessoas não saberiam da sua história. O que não acontece. Não consegue ser feliz nos anos vividos lá, as lembranças a acompanham e a falta de atenção das irmãs e de Natércio a fazem se sentir esquecida. Após anos no regime interno, sem sair nem durante as férias, por opção própria, Virgínia conclui seus estudos, se forma em Línguas.

Ao arrumar as malas, relê as cartas enviadas por Natércio e pelas irmãs, alguns postais das viagens que fizeram, poucas palavras frias do pai, algumas revelações de Otávia, registros que ela rasga e joga no lixo. Para Carlos Magno Gomes (2011), o fato de a jovem rasgar as cartas simboliza a queima de “um arquivo morto”, segundo o teórico, ela faz isso na “tentativa de se distanciar de sua origem e da opressão que o passado representa”, como uma forma simbólica de se libertar dos sofrimentos do passado.

Ao se preparar para se despedir da madre superiora, ela pensa no questionamento que possivelmente lhe será feito, “apesar de tudo será que você foi feliz aqui?”, e reflete:

No começo, odiei o tempo todo, poderia ter-lhe respondido. Odiei as professoras, a comida, as paredes, as imagens, o ar, até o ar eu odiei com aquele cheiro característico, mistura de flores murchas e incenso. Depois, fiquei indiferente. Assim apática. E se eu estudei tanto, não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas medíocres. (TELLES, 2009, p. 106).

A partir dessa revelação, é possível perceber uma revolta pelo que a vida lhe ofereceu crescendo em seu íntimo. Não foi feliz no internato, mas também não quis sair, optou por estudar como um mecanismo para se destacar diante das irmãs, que não gostavam dos estudos. Mas esquecer o seu passado, que era o que ela mais desejava, não conseguiu. A revolta pela exclusão não se apagou, ainda nutria raiva de Natércio, pela frieza de suas palavras, pelo olhar sempre fugindo do dela, pelo desprezo das irmãs, que nunca sequer foram visitá-la.

O retorno à casa de Natércio representava mais uma tentativa de inserção ao ambiente familiar. Ainda a caminho, descobre que ele havia embarcado para uma viagem de negócios, mais uma vez ele fugia dela. Bruna havia ido levá-lo para o embarque e Otávia, juntamente com Conrado e Afonso, a aguardavam em casa. Com a pouca importância dada a sua chegada, constata que nada mudou, eles, em momento algum, sentiram sua falta ou se mostraram receptivos ao seu retorno.

A pouca receptividade a faz lembrar da infância, mas agora, adulta, consegue perceber de forma mais clara as organizações daquela casa. Os anos longe a fazem identificar os valores que prevaleciam naquele ambiente, as regras que regiam a ciranda. E constata que ela nunca conseguiria fazer parte da roda, pois seus princípios éticos e morais não permitiriam.

A protagonista constata que a ligação entre todos eles permanecia muito forte. Letícia conta para Virgínia que sofreu muito com a união de Bruna e Afonso, mas decidiu se dedicar ao tênis, se tornando uma campeã, convida-a até para ir a seu apartamento. Apesar de se sentir incomodada com os atos de Letícia, Virgínia aceita o convite: “Era desagradável também o contato daqueles dedos girando no seu braço. Mas fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda.” (TELLES, 2009, p. 122). A proximidade excessiva de Letícia a deixava desconfortável, mas, ao mesmo tempo, sente que ela foi a única a acolhê-la, a tentar incluí-la, os demais permaneciam fechados demais em seus mundos particulares para se preocuparem com ela, para manifestarem algum sentimento ao revê-la.

No primeiro momento em que Virgínia e Natércio se encontram ele mal a cumprimenta:

Natércio saíra para seu passeio habitual. Virgínia aproximou-se. “Parece um velho”, pensou ela. A cabeça embranquecera e os ombros, antes largos, tinham agora qualquer coisa de frágil, de tímido. Assim de costas, podia ter uma aparência afável. Mas de frente, ah, de frente topava-se com aqueles olhos duros, com aquela boca severa. “Não se aproxime muito”, parecia advertir-lhe com o orgulho de animal ferido. “Não se aproxime tanto”, pedia a ela, principalmente a ela. Se houvesse ao menos alguma cordialidade entre

ambos, a convivência podia até ser fácil. Mas desde aquela noite de tempestade, desde aquela noite não pudera mais olhá-la de frente. (TELLES, 2009, p. 127).

Ele não consegue encará-la. Ela constata que a porta do escritório dele, que sempre esteve fechada para ela, simbolizava uma barreira ente os dois que não iria se desfazer nunca, e mais, que a distância deveria ser mantida. Mesmo depois de muitos anos do falecimento de Laura, distante de Virgínia, ele não conseguira esquecer nem se libertar da mágoa, o que o tornou um homem ainda mais fechado, infeliz e solitário, como um animal acuado.

Aristóteles, em sua *Poética*, postula que ações trágicas que se sucedem no seio das relações familiares, ou entre amigos, caracterizavam a tragédia grega. Em *Ciranda de Pedra*, o trágico se manifesta na vida de Virgínia por meio do universo das relações familiares. Primeiramente, sua mãe, Laura, é acometida por distúrbios mentais graves que a impedem de levar uma vida normal, de acompanhar a infância de Virgínia e participar de sua educação. A garota acompanha o definhar da mãe sem poder fazer nada. Embora desejasse ver a mãe curada para ter uma vida normal, isso não acontece.

Ao ir morar com Natércio, percebe a dureza do coração do homem que acreditava ser seu pai, a convivência se torna difícil, mas, quando se dá conta disso, recebe a notícia do falecimento da mãe. Mais uma vez a tragédia acomete sua vida, sem o amor de Natércio e das irmãs, só lhe restava o amor materno de Laura, que acaba por perder.

Após o falecimento de Laura, Virgínia descobre que Daniel era seu pai verdadeiro e a esperança nasce em seu coração, havia uma chance de sair daquela casa e viver com alguém que se importasse com ela, Daniel. Porém, mais uma vez, o trágico se manifesta em sua vida através do suicídio de seu pai biológico. Outra vez sofre com a dor da perda, tantos anos convivendo com Daniel, sem saber a verdade. Agora, sem mãe e sem pai, Virgínia se sente só no mundo. Uma criança carente, abandonada em um ambiente que a rejeitava, que fazia questão de lhe mostrar que ali não era seu lugar.

Virgínia sofre, sozinha, mas decide seguir em frente, tentar viver em um ambiente neutro, distante de todos, em um lugar que não lhe lembrasse as tragédias que recaíram em sua vida. Dedicar-se seriamente aos estudos, sabia que precisava de um diferencial diante das irmãs, ela, que não se destacava pela beleza, nem pelos modos, iria se destacar pelos estudos, justamente o que as irmãs não gostavam. Passa anos infeliz no internato, as lembranças a acompanham dia e noite. Ela sofre por fosse punida pelos erros da mãe. Voltar àquela casa é reviver cada lembrança dos momentos que passou ali, da dor da condenação dada à Laura, da severidade com que a governanta a tratava, do desprezo das irmãs, das ironias críticas de

Afonso, do olhar atravessado de Natércio, das exclusões, da visita de Luciana informando a degradação de sua família biológica.

O retorno àquele lar significava mais uma tentativa de inclusão, só que agora se configura de outra maneira, com Virgínia mais madura. Ao rever Conrado percebe que: “Vi agora que o tempo todo estivera pensando nele, [...]. A esperança daquele amor mil vezes renunciado voltava com uma força que se assemelhava a um milagre.” (TELLES, 2009, p. 129). Uma possibilidade de felicidade em meio a tanta tristeza era tê-lo com ela, algo que sabe que não aconteceria, pois existe uma forte ligação entre Otávia e Conrado, não entendia por que ainda não se casaram, mas sabe que havia um vínculo que não seria desfeito.

Afonso, que sempre fora hostil a sua presença, se mostra acolhedor, ele que sempre a criticara, fazendo questão de constrangê-la, agora a convidava para a ciranda:

Ali estava Afonso, o temível Afonso, a cara contraída num rito de desejo tão agudo que chegava a ser doloroso. Lembrou-se da tarde em que, repudiada, atirara um punhado de folhas no anão de pedra. As folhas resvalaram e ele continuava inatingível. Mas agora podia feri-lo, justamente agora que covardemente ele lhe abria a roda, ‘Vem, Virgínia, me dê sua mão!’. Aproximou-se mais. E ofereceu-lhe a boca. (TELLES, 2009, p. 138).

Ele que tanto a diminuía com suas críticas contundentes, que a excluía das brincadeiras, passou a desejá-la. Virgínia volta uma mulher bonita e atraente, despertando o desejo de muitos, o que representa, para ela, uma forma de se vingar de tudo que sofrera no passado. Eles que a rejeitaram, passam a convidá-la para se inserir no grupo.

Todos tentam alertar Virgínia sobre sua proximidade com Letícia. Depois de algumas visitas a seu apartamento, ela descobre o motivo, após a decepção sofrida com o casamento de Afonso com Bruna, Letícia se dedicou ao tênis, se tornando um campeã e passou a se relacionar intimamente com mulheres. Lygia Fagundes Telles inova em incluir em sua narrativa uma lésbica em um momento em que pouco se falava sobre o assunto no país. E denuncia o preconceito existente uma vez que todos tentam alertar Virgínia de que não deveria se aproximar muito de Letícia. Além da forma pejorativa com que Letícia é descrita por Bruna e Otávia.

Na casa de Letícia, Virgínia conhece Rogério, também jogador de tênis. Ele se encanta com ela, o que visivelmente incomoda Letícia. Virgínia passa a representar o troféu de uma disputa, Afonso, Letícia, Rogério, todos a desejavam e cada um usava de artimanhas diferentes para tentar conquistá-la: “Afonso queria mostrar-lhe os poemas. Letícia, os discos. Rogério, as taças. ‘Cada qual mostra o que tem’.” (TELLES, 2009, p. 154).

Ela que nunca foi o centro das atenções, sempre rejeitada, excluída, passa a ser acolhida por eles, cada um com seus interesses particulares, mas a desejavam. No entanto, nem essa disputa alimenta o ego de Virgínia. Agora ela é convidada para se inserir na roda, mas não da forma que desejava. Na realidade, aquela não era sua família, Natércio não era seu pai e Bruna e Otávia são irmãs maternas. Sua família verdadeira era Laura, Daniel e até Luciana. Mas esta foi desfeita, ela era órfã de pai e mãe, e esse vazio não era possível de ser preenchido. Se sente deslocada no mundo: “– Nenhuma é minha casa.” (TELLES, 2009, p. 149), ao retornar do internato ela está consciente de que aquele lugar não lhe pertencia e precisava seguir sua vida, longe deles, para tentar se encontrar.

Virgínia se mostra parecida com seu pai biológico. Daniel era sensível, amoroso e fiel. Fora capaz de abdicar do amor da filha para que ela tivesse um futuro melhor, pois Natércio tinha possibilidade de lhe oferecer recurso que Daniel não possuía. Os princípios da protagonista condizem com a personalidade de Daniel. E esses eram opostos aos princípios vigentes na casa de Natércio, por isso a dificuldade de Virgínia aceitar viver naquele ambiente.

Em meio a uma conversa com Rogério, Virgínia descobre que este vive uma relação extraconjugal com Bruna, o que a surpreende:

A descoberta a transfigurou. Bruna tinha um amante. Um amante, Bruna, Bruna! A Bruna dos anjos, das bíblias, a Bruna que a açulara contra a mãe, a Bruna que lançara no seu coração a semente do ódio contra Daniel. Tão inflexível! Tão pronta sempre para julgar. E quem ela escolhera para amante, quem? Aquele animal ensolarado, de meias berrantes e cabelos enlambuzados de óleo. Ali estava o amante de Bruna. Não, não era mais o anjo que a despertava o sono casto, também não era mais o esposo, agora era o amante. (TELLES, 2009, p. 156)

Bruna, que tanto criticara e condenara a mãe pela traição feita ao pai, vivia uma relação extraconjugal com Rogério. Uma contradição que deixa Virgínia chocada, fazendo-a relembrar a infância, questionando-se por que sua mãe deveria ser condenada, por que Bruna julgava tão severamente a mãe. Agora repete a mesma atitude, também ela, Bruna, não deveria ser condenada por seu pecado? A atitude da irmã revolta Virgínia, não por se importar com o casamento de Bruna e Afonso, mas se revolta com a condenação que a irmã sempre deu a Laura pelo erro cometido. A mãe fora rejeitada por Bruna, discriminada como se fosse uma criminosa e sofrera um julgamento severo demais, o que contribuiu para o agravamento de seu estado de saúde, mas agora quem a condenou comete o mesmo erro.

A descoberta faz com que Virgínia perceba os valores hipócritas que vigoravam naquela família. Bruna, que era defensora da moral, representando a sociedade da época, não vive os preceitos que prega. A autora instaura o questionamento aos valores rígidos, muito influenciados pela religião, que vigoravam na época. A condenação do adultério, considerado um pecado gravíssimo, mas que os defensores da moral não praticam. Pois, como Bruna, muitos condenam mas vivem o pecado.

A literatura lygiana sempre apresenta ao leitor a fragilidade e a complexidade das relações humanas, assim como a hipocrisia social em um período de decadência dos valores da família. Como postula Sônia Régis (1988, p.43), a ficção para a autora “[...] é uma prática de questionamento dos limites da verdade aparente [...]”, da superficialidade e falsidade das relações, como o julgamento hipócrita das filhas de Laura que a recriminam e, posteriormente, cometem a mesma falha da mãe.

Maria Aparecida da Costa Gonçalves Ferreira (2011) afirma que a lucidez de Virgínia a distingue das demais personagens do romance, pois, depois de tantas descobertas, “[...] ela percebe que não quer ser parte mais daquela ciranda de pedra, não quer ser mais um anão no jardim frio daquela mansão de pessoas de vidas medíocres.” (FERREIRA, 2011, p. 10). Agora, mais experiente, ela percebe que não quer viver naquele círculo de relações hipócritas, seus valores fazem com que recuse os convites para adentrar na ciranda.

Virgínia se mostra a personagem mais coerente da narrativa, a única que se dedicou aos estudos e conseguiu se formar, a única que manifesta o desejo de trabalhar e construir uma carreira, suas duas irmãs, apesar de adultas, e uma casada, no caso de Bruna, são sustentadas pelo pai. Não fazem menção em trabalhar, Conrado vive da herança deixada pela mãe, Afonso, arquiteto formado, não se dedica à profissão, vivendo às custas do sogro. Além de Virgínia, apenas Letícia, entre aquelas mulheres, tem uma profissão e manifesta o desejo de trabalhar. Até nesse quesito se acentuam as diferenças, Virgínia não se contenta em ser sustentada por Natércio, estuda e almeja trilhar um carreira profissional independente.

Enquanto se arrumava para a ceia de natal, Virgínia lembra da sua infância, do seu desejo de ter uma mobília azul, pensa, então, que as coisas que ela deseja nunca consegue, ou consegue tarde demais. Reflete sobre Daniel, sobre a relação que deixou de construir com ele, que o feriu muitas vezes, com seu desprezo, mas que também foi ferida.

Virgínia se veste de preto no natal –o preto é como um luto diante de tudo que vivera com aquelas pessoas – e coloca uma rosa vermelha em seu decote. Imita Laura, que se vestiu assim no dia em conheceu Daniel, e Natércio brigara com ela por causa da rosa. Ao chegar à sala onde estava posta a ceia, chama atenção dos demais, é elogiada pelas irmãs, mas Otávia

não gosta da rosa vermelha, assim como Natércio não gostou da usada por Laura. Rogério a compara com Otávia, afirmando que ela estava ainda mais sedutora que a irmã. Virgínia sabe que por trás do elogio há outras intenções, mas não se importa, fica satisfeita em ouvir algo que sempre sonhara, ela que constantemente era chamada de feia, desajeitada, mal arrumada, agora superara a irmã, sempre considerada a mais bonita e a mais delicada. O elogio a deixa eufórica.

Há no texto lygiano muitas referências à Bíblia, como a parábola das virgens, narrada no Evangelho de Mateus (capítulo 25, versículos de 1 à 13), quando Otávia compara Virgínia às virgens loucas: “Como é mesmo a história das lamparinas? Você sabe, Bruna? As virgens prudentes levam óleo bastante, mas as loucas...” (TELLES, 2009, p. 162). Ela, anteriormente, seria comparada às virgens prudentes, que levam óleo suficiente para que suas lâmpadas não se apaguem, mas agora, mudada, é comparada às virgens loucas, que não se preocupam com a chegada do noivo. Virgínia aparece na ceia como uma mulher fatal, sedutora e decidida, o que incomoda as irmãs que tinham dela uma imagem de garota ingênua, sem malícia. Ela chama atenção pela vestimenta sensual, pela rosa vermelha no decote e pela segurança de uma mulher desejada.

Disputada por Afonso, Letícia e Rogério, Virgínia brinca com insinuações, mas se decide por Rogério. Percebe os olhares constrangidos de Bruna, como prestes a explodir de ciúmes de seu amante. A escolha de Virgínia deixa Bruna enciumada e ela recebe o conforto de Letícia: “Eis aí. As duas se detestavam, mas agora Bruna sofria, Letícia também e então ressurgia a mais bela amizade do mundo, até com Afonso, até com ele Letícia se mostrava de uma solidariedade maternal.” (TELLES, 2009, p. 168). Destaca-se, mais uma vez, a superficialidade das relações arrumadas. Mesmo marcada pela raiva, pela revolta, pelo desespero, as pessoas fazem questão de agir como se tudo estivesse bem. As aparências são o mais importante, mesmo se odiando, tendo disputado o mesmo homem, Bruna e Letícia agora se consolavam.

Virgínia passa a noite com Rogério, mas se sente vazia na manhã seguinte, ela desejava chamar a atenção, queria que ao menos agora olhassem para ela, pensassem nela e, de certa forma, alcança seu objetivo, pois deixa Afonso e Letícia se sentindo rejeitados e Bruna e Conrado enciumados. Mas, interiormente, se sente vazia, ainda mais solitária, pensando, até, em suicídio: “‘E já estou com saudade dos meus mortos.’ Sentia que eram eles que agora giravam em numa ciranda vertiginosa e a chamavam insistentes, ‘Aqui, Virgínia! Aqui! Venha, que há lugar pra você.’” (TELLES, 2009, p. 172).

O pensamento suicida a persegue, lembra de Daniel, pensa que para ele foi mais fácil morrer, pois ele acreditava em Deus, mas para ela, que não acreditava em nada, era muito mais difícil, mesmo sendo a saída mais complicada, era definitiva. A única que apagaria de vez as dores, mágoas, traumas, solidão, as inquietações que tanto a angustiavam. Ela, que já tentara outras saídas, a indiferença, o afastamento, pensa que nada dera certo, então, só lhe restava a morte.

Emil Staiger (1977, p. 77) afirma que o trágico ocorre quando o indivíduo tem suas certezas destruídas, quando a lógica da vida é totalmente desfeita para o sujeito. É o que acontece com Virgínia, ela tenta enfrentar seus problemas, tentar se incluir na casa que acreditava ser a sua, se aproximar do homem que pensava ser seu pai, mas, sem obter êxito, decide se afastar, esquecer, porém não consegue, retorna àquele ambiente, agora mais madura, e novamente não consegue se inserir. Transita por diferentes espaços, entretanto não se sente parte integrante de nenhum deles.

Virgínia relata para Letícia seu sentimento de culpa por ter feito escolhas erradas, por não ter percebido as coisas de outra forma. Trata-se de angústias que sempre a acompanharão, impedindo-a de permanecer ali, em meio aquela ciranda da qual ela não faz parte. Dessa vez, madura, se recusa a entrar naquele círculo, que tanto desejou no passado. Só agora entende que aquele lugar realmente não lhe pertence.

Adilson dos Santos (2005, p. 63) cita os franceses Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet que afirmam que “[...] o trágico traduz uma consciência dilacerada, o sentimento das contradições que dividem o homem contra si mesmo.”, como acontece com Virgínia, ela tem suas certezas desfeitas e está imersa em um contexto contraditório que a deixa confusa, sem enxergar caminho para onde seguir, vindo na morte uma solução.

Após o retorno para a casa de Natércio, Virgínia passa a se questionar sobre sua identidade, não se identifica com os indivíduos daquele grupo, constata que a ciranda, da qual tanto desejou fazer parte, está fundamentada em relações superficiais que escondem segredos, como traições e mentiras. A volta para a mansão foi importante para que a protagonista constatasse que nunca pertenceu àquele mundo, por isso, dessa vez, mesmo sendo convidada a dar as mãos, não consegue fazer parte daquele círculo.

Para Lima e Sarmiento-Pantaja (2014), os cinco integrantes da ciranda simbolizam a afronta ao sistema opressor, que condena a vivência fora das convenções, pois o grupo é constituído por uma adúltera, uma lésbica, um impotente, ou seja, personalidades discriminadas pela sociedade tradicional, o que os obriga a viver “sob máscaras”, ou seja, estão condenados a uma vida de aparências por não serem aceitos. E Virgínia não se enquadra

nessa vida forjada, nesse contexto em que as aparências prevalecem em detrimento das verdades de cada um. A condição trágica da protagonista, a princípio, vem da exclusão do contexto familiar, mas posteriormente percebe que não se adéqua a convivência superficial que prevalecia naquele ambiente.

A atualidade da literatura lygiana se mostra presente em *Ciranda de Pedra*, mesmo tendo sido lançado há mais de seis décadas, ainda se encontra na sociedade contemporânea preconceitos expressos na narrativa, como o destinado a relação lésbica de Letícia. Além de outros aspectos, como a fragilidade dos relacionamentos humanos, o individualismo, as relações superficiais que escondem inúmeros conflitos internos.

Ela decide buscar um caminho longe daquela casa. Ao comunicar a Natércio sua decisão, recebe o apoio dele. Sem perceber, sai do escritório com a borracha que estava em cima da mesa dele. A borracha representa uma metáfora do esquecimento, da capacidade de perdoar, de apagar o que já passou, algo que Natércio não tinha. Ele não consegue esquecer a traição, não perdoa Laura e não consegue seguir uma vida normal. Parece que todos ao seu redor incomodam, lembram o passado. Virgínia se questiona sobre o tipo de amor que ele sentia por Laura, incapaz de perdoar, nem depois de anos de sua morte, o falha cometida. E até das filhas, que constituíam sua família, ele se distanciava, certamente por que elas, de alguma forma, também remetiam à mãe ou ao erro cometido por esta, Bruna adúltera como Laura, e Otávia, bela como a mãe.

A viagem, para ela, como sinaliza Gomes (2011), é um ritual de purificação, mais uma chance de tentar escapar daquela casa, daquelas pessoas e, principalmente, das suas lembranças do passado. Virgínia vai à chácara onde Conrado residia, onde tantas vezes desejou ir com as irmãs e os amigos nos passeios de fim de semana, programa ao qual nunca foi incluída. Reconhece que precisa se libertar daquelas memórias, pois “[...] o fluxo da vida seguia como aquele rio [...]” (TELLES, 2009, p. 196). Apanha uma libélula que encontra a se debater no rio, a coloca no tronco de uma árvore, mas ela não voa, parecia estar morta, as asas grudadas ao corpo, até que, de repente, as asas que pareciam sem vida começam a se movimentar:

Agora as asas da libélula estremeciam. Moveu as patinhas com esforço. Virgínia aproximou-se, fascinada. Parecia morta quando a retirara e eis que as asas, secas sob o sol, já tentavam alçar vôo. Soprou-a. ‘Vá, não perca tempo!’ **E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar.** Encolheu as pernas, no gesto antigo de enlaçá-las, para apoiar o queixo nos joelhos. Extraordinário. Não acreditara pois nunca vira, mas muitos também nunca

tinham visto e contudo estavam certos. ‘Bem-aventurados os que não viram e acreditaram’, Ele dissera. Não receber qualquer sinal e ainda assim acreditar. Aceitou o perigoso jogo do faz de conta e onde o jogador tem tudo e no minuto seguinte descobre que está de mãos vazias. Tanta inveja da antiga roda de pedra, mas por que não posso entrar?! Cerrou os olhos. A vontade da esperança, da fé e que teria de brotar com a espontaneidade daquela relva verde. (TELLES, 2009, p. 197) (grifo nosso).

O encontro com a libélula representa uma metáfora da vida de Virgínia, o inseto que há poucos instantes parecia morto, passa a lutar pela vida, debate suas asas com ânsia de viver, renasce e sai voando. Ela entende que, assim como o inseto, não podia perder tempo, a vida é curta, precisava aproveitar. Precisava se desvincular das lembranças e mágoas para alçar voos altos e seguir o curso natural da vida, pois essa é feita de altos e baixos e o diferencial está, justamente, na capacidade de recomeçar, de renascer.

Encontra Conrado na chácara e esse confessa que a ama, que sempre a amou, mas que não faria nada para retê-la com ele, por um motivo pessoal, que não desejava externar. Virgínia está decidida, ficou feliz em saber que era amada, mas estava decidida a ir embora. Embarcará em uma viagem a bordo do navio *Lucerna*. Natércio já havia providenciado tudo. Ela seguiria com o navio, sem um destino final preciso, no caminho iria se decidir. Diz, então, adeus a Conrado, homem que tanto amou e ainda ama, mas agora o desejo de seguir em frente é maior do que o amor.

No livro *A Teoria do Romance*, Gorge Lukács (S/D) afirma que a tragédia na modernidade se desencadeia do conflito do indivíduo com as forças que o destroem. O trágico se manifesta em *Ciranda de Pedra* por meio das forças oriundas das relações interpessoais, com as quais a protagonista não consegue conviver de forma harmoniosa. O desejo de ser inserida e de se libertar das mágoas é tão grande quanto à frustração por não conseguir. Lukács explica também que na modernidade predomina o individualismo, o herói moderno é um ser fragmentado e solitário. No caso do romance lygiano, a personagem tenta fazer parte dos grupos sociais que a cercam, mas não consegue, pois o individualismo impera nesses grupos, exceto se ela quisesse ser igual aos demais e fazer o pacto das relações superficiais, aparentes. Como não é esse seu desejo, decide seguir viagem sem um destino definido e sem previsão de retorno.

4.3 A CONDENAÇÃO TRÁGICA DE LAURA

Laura, mãe de Virgínia, é outra personagem que apresenta um percurso trágico na narrativa. Mulher bonita e alegre, que vivia infeliz em um casamento com Natércio, em uma rotina rígida, sem opções de modificação. Após o casamento e o nascimento das duas primeiras filhas, Bruna e Otávia, eles pouco saíam. Natércio era um homem severo e conservador, controlava as saídas da esposa, restringindo seu convívio social, limitado-a ao universo familiar.

Quando ainda vivia na casa de Natércio, Laura foi internada em um sanatório, após iniciar sua relação extraconjugal com Daniel. Em poucos momentos de diálogo com a filha Virgínia, ela narra, em meio a devaneios, um pouco de sua história. Conta à filha que os pais eram atores, a mãe representava *Romeu e Julieta*, o que lhe parece que foi um sucesso, pois tem vagas lembranças da época. Tem poucas lembranças da mãe, mas do pai há mais registros em sua memória, brincalhão, alto, magro. Ela relata que os dois morreram em um incêndio que aconteceu no teatro onde trabalhavam. Naquela noite, Laura estava na casa de uma amiga dos pais, tia Gabriela: “[...] minha família ficou sendo então essa mulher [...]” (TELLES, 2009, p. 35).

Órfã de pai e mãe, ela vivia com a tia Gabriela, uma atriz frustrada pelo insucesso, que representava para ela os papéis que gostaria de ter representado no teatro. A filha se pergunta se de fato aquela história era verdadeira ou se era um devaneio da mãe. Após a morte de Laura, é encontrado em seu armário um broche de ouro em formato da letra G, o que faz a garota pensar que a tal tia tinha de fato existido. Assim como Virgínia, Laura também perdeu os pais cedo. A ausência de uma estrutura familiar sólida certamente lhe causou sofrimento e carência.

Nas entrelinhas do romance, é possível perceber que Laura vivia infeliz no casamento, presa a uma rotina limitada a encontros familiares:

Fazia anos que eu não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos, ouvindo as gêmeas tão iguais! Uma recitava, depois a outra cantava, depois a outra recitava, alternadamente... Você tem suas filhas!, ele costumava me dizer. Minhas filhas... Eram minhas? Bruna, que parecia uma inimiga, pronta sempre para me julgar. Tão dura. E Otávia sempre tão distante, lá longe com seus cachos... Era graciosa a minha Otávia com aqueles seus cachos, abracei-a tanto, fica comigo, só tenho você! Então

ela choramingava, não, mamã, num quelo, cê dismancha meu tachinho... (TELLES, 2009, p. 37).

Laura sente o desejo de sair, de viver uma vida mais movimentada, afinal era filha de artistas, certamente fora criada frequentando teatros, ambientes movimentados, alegres, mas no casamento, era limitada a poucos momentos de interação social. Quando questionava, Natércio justificava que ela deveria cuidar de suas filhas, mas ela não se sente mãe. As filhas eram distantes dela, Bruna muito apegada ao pai e à religião, severa e dura no tratamento à mãe, pronta sempre a lhe condenar por seus deslizes. Otávia, vaidosa, egoísta, desligada e despreocupada com os que estavam a sua volta. Laura era solitária na casa onde vivia, assim como se sentia Virgínia naquele ambiente.

Nos poucos trechos da obra em que aparecem falas de Laura, ela se refere à Natércio como um morto ou um besouro: “– Seu olhar era mais frio ainda do que suas palavras. Descobri então que ele estava morto, era um morto que me dizia aquelas coisas, que me olhava daquele jeito...” (TELLES, 2009, p. 36). A palavra morto pode representar, simbolicamente, a personalidade de Natércio como um ser desprovido da alegria de viver, com um estilo de vida rígido e limitado a restrito convívio social, e o desejo de viver fechado em seu mundo, como um morto, isolado.

Laura sempre repete para Virgínia a história da noite em que conheceu Daniel, pois essa parece ser uma das poucas lembranças boas que restavam em sua memória, mas a filha não queria ouvir, “– Você já me contou...” (TELLES, 2009, p. 36), ela fala logo, tenta desconversar, incluir outro assunto, mas nem assim consegue impedir o relato:

– Meu vestido era preto, a cinturinha fina assim e aquela saia rodada, enorme! – repetiu fazendo um movimento brusco. Dois dos pentes caíram e a trança resvalou-se pelas costas. – Fiz um penteado alto e a única coisa que resolvi pôr foi este colar... [...] ah, eu me senti tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz... Quando já ia saindo, no último instante, vi na caixa o cravo vermelho e não sei por que tive vontade de levá-lo também, era um cravo de um tom violento, profundo. Então Natércio me olhou demoradamente, um olhar que fez murchar meu vestido, meus cabelos, minha flor... Por que essa flor?, perguntou ele. Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor assim. (TELLES, 2009, p. 36)

As críticas de Natércio são severas, o julgamento à esposa é implacável. Ela, vaidosa, se arruma, se sente feliz ao ver seu reflexo, mas um simples olhar do esposo tem o poder de murchar seu brilho, sua arrumação. Neste trecho em destaque, é possível perceber um pouco da personalidade desse homem, conservadora e severa, que condena a esposa pela vestimenta,

pelo uso de um acessório popular. Ele não consegue perceber que ela estava feliz, não vê o brilho em seus olhos e a alegria da mulher que se sente bela. Natércio é um homem controlador, não suporta que a esposa seja vista, admirada por outras pessoas, para ele a exposição social colocaria em risco o controle que ele detinha sobre ela.

A aparência de Laura o incomoda tanto que ele se recusa a sair com ela: “Pela primeira vez não tive mais medo. Enfrentei-o. Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. Vamos, ponha essa flor no peito e vá sozinha [...]”. (TELLES, 2009, p. 36). Ela o enfrenta e sai. Essa citação leva o leitor a perceber que há uma relação de medo de Laura para com Natércio, mas, pela primeira vez, ela consegue superar esse medo. Certamente já cansada de viver situações de controle, ela decide se impor e vai à festa sozinha. Lá conhece Daniel:

– Ele me olhou. Então vi minha beleza refletindo nos olhos dele. Havia na festa tanta gente, tanto espelho, tanto lustre! Mas só nós dois vivos, tudo o mais era tão falso, tão vazio, [...]. Nos espelhos, nos lustres, em toda parte eu via o reflexo dos meus cabelos brilhando, como eles estavam brilhantes... Não nos separamos mais. Amanhecia quando ele apertou minha mão e mesmo antes de ouvir sua voz eu já sabia o que ele ia dizer: Laura, eu te amo. (TELLES, 2009, p. 37).

O encontro com Daniel é descrito de forma poética por ela, havia muitas pessoas, luzes, lustres, espelhos, brilho, vida, ao contrário dos momentos com Natércio que remetem a silêncio, palidez, solidão, escuridão, morbidez. Ela, que se sentia tão bela naquela noite, via sua beleza refletir nos olhos dele. Daniel era homem sensível, percebe nela a beleza que Natércio não conseguia enxergar, ou valorizar. Apaixonam-se, passam a viver esse amor, por meio de uma relação extraconjugal.

A partir dessa escolha, a vida de Laura muda – encontrando o amor em Daniel –, ao decidir viver essa relação de forma extraconjugal, ultrapassa o métron, a medida que culminará no desencadeamento da tragédia em sua vida. Laura afronta os princípios conservadores da sociedade da época, muito influenciados pela religião e será punida por isso. Natércio a interna em um sanatório. Não há registros na narrativa se Laura apresentava realmente sintomas de loucura. Em uma fala de Bruna, seu internamento é justificado por estar “[...] meio esquisita, com umas manias [...]” (TELLES, 2009, p. 44), não se sabe se estas justificavam um internamento, ou se era uma estratégia para esconder da sociedade o adultério cometido, ou, quem sabe, aplicar uma punição por enganar o marido.

O adultério feminino sempre foi condenado na sociedade brasileira. As mulheres adúlteras eram excluídas socialmente e, em caso de divórcio, a guarda dos filhos era destinada ao pai. Laura, ao aceitar viver clandestinamente esse relacionamento com Daniel, é punida. Após o período de internação no sanatório, lugar onde vive momentos de muito sofrimento, ela sai da casa de Natércio para viver com Daniel, leva apenas Virgínia, as outras filhas ficam sob a tutela do pai.

Pela reação de Laura ao mencionar o período de internamento, é possível perceber que ela sofreu bastante no sanatório. Virgínia lhe mostra um cartão postal com a imagem da casa de saúde onde fora internada, depois lhe pergunta qual daquelas janelas era a do seu quarto: “A enferma apontou uma janela no segundo andar. As grades de ferro eram fios de linha preta sobre a vidraça batida de sol. ‘Aqui. Era horrível’, gemeu ela.” (TELLES, 2009, p. 22)

A narrativa permite ao leitor se questionar se esse internamento se justificava por um problema real de Laura ou representava uma forma de Natércio disfarçar, diante da sociedade, a traição sofrida. Daniel, preocupado com Laura, aluga um chalé próximo ao sanatório para poder visitá-la todos os dias, o que representa uma afronta a Natércio, pois uma mulher casada não deveria receber visitas constantes de um homem solteiro.

Como já foi mencionado no primeiro capítulo dessa dissertação, segundo a teoria da tragédia, o trágico se manifesta quando o *métron* é ultrapassado, o herói é punido por uma ação que ultrapasse a medida, o limite. Laura ultrapassa o *métron* ao trair o marido, é condenada por ele e pelas filhas mais velhas à solidão, depois surge a loucura, também como uma punição pelo mal passo dado, segundo a concepção de Bruna.

Apesar de se amarem, Laura e Daniel não conseguem viver um relacionamento feliz por conta da doença da mulher. Para Ferreira Pinto (apud SILVA, 2014, p. 53), “[...] a loucura [...] resulta de um certo fracasso na rejeição dos modelos sociais de comportamento [...]”. A sociedade da época era marcada, também, fortemente pela religião, para qual o matrimônio representa um vínculo indissolúvel. Laura é condenada por não se adequar ao padrão vigente, segundo o qual as mulheres deveriam permanecer casadas, mesmo estando infelizes. O matrimônio era considerado um vínculo permanente, a mulher que rompia esse compromisso era marginalizada.

Chama também atenção do leitor a fidelidade de Daniel à sua amada. Promete não interná-la e assim o faz, cuida dela em casa, de forma carinhosa, muitas vezes entrando em seus devaneios para aliviar suas angústias, como quando arranca (simbolicamente) as raízes que Laura sente nascerem em suas mãos para lhe causar alívio. Cuida dela até o fim da vida. Talvez carregue consigo a culpa pela loucura da companheira e, por isso, a tragédia também

decaiu sobre sua vida, com a doença de Laura não conseguia dar a atenção merecida a Virgínia, nem se assumir como seu pai verdadeiro. Se Laura não estivesse louca poderiam ter construído uma família feliz.

O *pathos* é definido por Junito Brandão como uma espécie de paixão obsessiva ou compulsiva que pode levar o indivíduo a perder a razão e ultrapassar o *métron*. O *pathos* se manifesta na vida de Laura pelo amor que nutre por Daniel, o sentimento é tão forte que a faz infringir as normas e viver o adultério, decorrendo daí seu conflito trágico. Laura encontra em Daniel o que nunca percebeu no marido. Até a própria Virgínia, já morando com o suposto pai, após o falecimento da mãe, constata isso ao comparar os dois:

Seria mesmo *aquilo* que ela dizia, um homem [Natércio] que só pode inspirar medo? Nesse caso, não tivera culpa nenhuma em ir com Daniel que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades sempre? “O sanatório não, Daniel, você prometeu.” E Virgínia esfregou os olhos úmidos. Até o fim. (TELLES, 2009, p. 85). [grifo da autora]

Virgínia ia semanalmente passar a tarde em casa de Natércio, mas suas irmãs não iam à casa da mãe. Laura fora condenada ao isolamento, pelas filhas mais velhas. Para Bruna, a loucura da mãe é uma punição pelos erros cometidos por ela: “Nossa mãe está pagando por um erro terrível. [...] Abandonou o marido, as filhas, abandonou tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se de seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal! (TELLES, 2009, p. 43). Em outro trecho cita a Bíblia: “*Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel.*” (TELLES, 2009, p. 45). O pensamento de Bruna representa a visão tradicionalista vigente na época, bastante influenciada pela religião, segundo a qual o adultério deveria ser severamente punido.

A condenação da filha não leva em consideração a relação que Laura tinha com Natércio, pelos indícios que a mãe relata, uma relação pautada no medo, no autoritarismo, no controle. Como já foi apontado, deduzimos que ações narradas no romance ocorreram em meados do século XX, período em que o autoritarismo masculino ainda predominava nos casamentos, as mulheres deveriam ser obedientes aos esposos, deixando de lado seus desejos, ao passo que o divórcio acarretava uma condenação da mulher em um julgamento bastante severo pela sociedade. Certamente esse também era um motivo para o distanciamento da filhas, talvez para o pai, Laura não fosse boa influência para Bruna e Otávia.

Na segunda parte do livro, após o falecimento de Laura, as filhas mais velhas já estão adultas e, ironicamente, apresentam um comportamento similar ao que tanto condenaram da

mãe. Bruna, casada com Afonso, trai o marido com um amigo da família, Rogério. Otávia não se casara, mas mantinha relações com vários homens, amigos artistas e até com o motorista da casa, Pedro. A ironia consiste justamente na severidade com que a mãe fora julgada. Mas, e agora, elas deveriam ser julgadas segundo os mesmos critérios com que condenaram a Laura?

O vínculo entre Virgínia e Laura é bastante forte. As duas personagens trilham caminhos difíceis, cada uma busca uma forma de fugir do ambiente que as recrimina, rejeitando-o. Laura sofre com seus desejos reprimidos e a constante reprovação das filhas – Bruna e Otávia –, condenada ao isolamento, enlouquece. Virgínia resolve se afastar daquele ambiente por não se identificar com os valores daquele grupo, ela teve a possibilidade de optar em não permanecer naquele meio social. Já a Laura não foi dada nenhuma escolha, ela é rejeitada e condenada à solidão até a morte. Sua trajetória culmina no que Goethe (apud LESKY, 2010, p. 35) denomina de conflito trágico cerrado, aquele em que não há opção de reconciliação ou de solução.

Se Virgínia consegue se renovar na fuga, Laura, diante de tanto sofrimento, foge através de sua doença, vive em um mundo paralelo e quando tentam trazê-la à realidade, ela se desespera, o que desencadeia suas crises. Vive em um quarto escuro, solitária, até a morte. O percurso dessa mulher inquieta diante de tanto sofrimento e da não possibilidade de reconciliação, de reaproximação com as filhas, enfim, da retomada de uma vida social. A única coisa que ameniza o sofrimento da personagem Laura são a cumplicidade e a fidelidade de Daniel, seu amado, que abdica da própria vida para cuidar dela, até sua morte. O fim de Laura representa o que Goethe define como conflito trágico cerrado, ou seja o conflito que não admite solução, que culmina com a morte por não haver possibilidade de reconciliação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Lygia Fagundes Telles é elogiada pela crítica devido à riqueza com que a autora constrói sua narrativa, seja no uso da linguagem, com uma ampla utilização de recursos como metáforas, ironia, fluxo de consciência, seja pela escolha dos temas abordados ou pela forma com que apresenta o lado mais íntimo das personagens e os conflitos nos quais estão envolvidas. Ao longo dessa pesquisa, encontramos muitas teses e dissertações que investigam variados temas na obra da escritora, dentre estes, o amor, a memória, os perfis femininos, os perfis maternos, a solidão, o fantástico, os ritos de passagem e o medo.

O objetivo deste trabalho foi o de analisar a presença do trágico na obra da autora, por constatar que esse tema se mostra constante em seus textos, mas é uma temática ainda pouco estudada sobre sua narrativa. Para tanto, investigamos os conceitos do trágico que, segundo Adilson dos Santos (2005), para os gregos, está mais ligado à vida do que à literatura, carregando consigo um peso de desgraça, infelicidade e desventura. Contudo, segundo o estudioso, com o passar dos anos surge o termo “trágico” para qualificar manifestações artísticas nas quais há a presença de elementos da tragédia grega, independentemente de terem sido produzidas para serem encenadas.

Desta forma, é possível perceber inúmeras produções literárias em que há a presença de elementos do trágico, narrativas em que personagens são fadadas ao insucesso, motivadas por uma falha, *hybris*, por uma ação que ultrapassa os limites, *métron*, por paixões obsessivas ou compulsivas e têm seu caminho marcado pelo sofrimento, *pathos*.

Segundo Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. 10), a tragédia, mais do que qualquer gênero, está enraizada na realidade social, não para refletir essa realidade, mas para questioná-la. O trágico, como um elemento oriundo da tragédia grega, surge, portanto, para questionar a realidade em que o homem está inserido, contestando os valores fundamentais que regem a convivência humana. Aristóteles (2000), em *A Poética*, afirma que a tragédia não representa a imitação de pessoas, mas sim de ações e da vida, o leitor/espectador se identifica diante das ações vividas pelas personagens e passa a se questionar sobre a realidade na qual está envolvido.

Ao selecionar o *corpus* dessa dissertação optamos por estudar textos que apresentam vertentes diferentes da escrita de Lygia Fagundes Telles. Analisamos a presença do trágico em dois textos que narram conflitos nos relacionamentos interpessoais, os contos “Venha ver

o pôr do sol” e “Uma branca sombra pálida”. Textos em que a tragicidade se configura nas relações entre próximos, personagens que se amam ou se amaram em algum momento da vida, mas que, imersas em conflitos internos, por vingança ou por desespero, sofrem ou optam pelo trágico. Situações conflituosas como as apresentadas nesses textos estão presentes também em outros contos da autora, como “Helga” (1968), “O jardim selvagem” (1965), “A medalha” (1965), “Verde lagarto amarelo” (1968), “O menino e o velho” (2000), dentre outros.

Analisamos o trágico em um conto fantástico, “Seminário dos ratos”, que através da ironia e da simbologia do rato denuncia uma tragédia social de países como o Brasil. O trágico também está presente em outros contos fantásticos, como “Anão de Jardim” (1995), “O crachá nos dentes” (1995), “A caçada” (1965), dentre outros.

Investigamos, também, um texto memorialista, “Nada de novo na frente Ocidental”, que evidencia a condição trágica do homem que, por mais que tente, não consegue fugir do sofrimento. Denúncia também narrada em outros textos construídos com elementos da memória, como “Que se chama solidão” (2000).

A escolha por esses textos comprova a riqueza da produção literária da escritora que apresenta ao leitor narrativas em estilos bastante diferentes, nas quais narradores assumem diversas formas de narrar, o que evidencia sua capacidade criadora. A escolha por textos que trazem essa diversidade de estilo também comprova a recorrência da temática do trágico na obra de Lygia Fagundes Telles, mostrando que a ideia de tragicidade é marcante em todas as vertentes de sua escrita.

Para a realização das análises, nos baseamos em estudos do trágico desde sua origem à modernidade. Utilizamos conceitos de Aristóteles, que foi o primeiro a teorizar sobre a tragédia, e é considerado a principal referência sobre o assunto. Aristóteles apresenta o trágico como um elemento da tragédia grega, são encenações que narravam a imitações de ações de homens em estado intermediário, nem muito bons passando à desventura, nem muito maus caindo em desgraça. O filósofo sinaliza que as ações trágicas decorrem sempre no seio de relações de afeto. Isso é expresso na obra da autora, que narra situações trágicas como o namorado que planeja a morte da namorada por vingança (“Venha ver o pôr do sol”), a filha que se suicida por não suportar as cobranças da mãe (“Uma branca sombra pálida”), a tragédia do jogo de interesses político (“Seminário dos Ratos”), a expressão da dor pela perda do pai (“Nada de novo na frente Ocidental”) e a série de conflitos de Virgínia e Laura (*Ciranda de Pedra*) por não serem aceitas nos ambientes onde transitam.

Os relacionamentos humanos são constantemente representados pela escritora, que denuncia a falência dos valores de instituições como a família, a falta de respeito dos indivíduos pelas pessoas que o cercam, motivados pelo individualismo de uma sociedade agitada e egoísta. Chama a atenção, também, que esses conflitos são marcadamente internos aos personagens, eles sofrem com o trágico de forma muito pessoal.

A autora expõe em sua escrita a falsidade dos relacionamentos humanos em que os personagens escondem os conflitos internos e prezam pela manutenção das aparências, como ocorre com a narradora do conto “Uma branca sombra pálida” que denuncia: “[...] ah, a mentira das superfícies arrumadas escondendo lá no fundo, os avessos dessa ordem.” (TELLS, 2009, p. 249). O trágico se desencadeia dessas relações de aparência, que predominam na sociedade moderna, em que as verdades, os traumas, a raiva e a dor, são escondidas, em função da manutenção da ordem aparente.

Junio de Souza Brandão postula que o trágico decorre de uma ação que exceda os limites, que ultrapasse o métron, uma espécie de gatilho que é acionado e culmina em uma punição, o trágico. Na obra lygiana em textos como “Seminário dos ratos”, no qual os personagens, os políticos, extrapolam todos os limites da ética e do respeito, o trágico se instaura como uma punição pelas ações que excederam os limites.

Albyn Lesky (2010), teorizando a cerca do trágico moderno, apresenta alguns pressupostos para que esse se desenvolva, dentre os quais a queda, segundo o teórico, a ação trágica representa a passagem de um estado de aparente tranquilidade para a desventura total. A queda é expressa em vários textos lygianos, como em “Uma branca sombra pálida” em que a mãe, que se sentia segura, detentora do “controle” de sua família, perde sua segurança e cai na desventura com a morte da única filha e com a culpa que carregará consigo pelo resto da vida.

Lesky afirma que o trágico é algo inerente ao ser humano. Lukács postula que o homem moderno está imerso em um contexto conflituoso e o trágico se apresenta como condição dos indivíduos. É justamente o que podemos ler no conto “Nada de novo na frente Ocidental”, narrativa que potencializa a dor da perda de um ente querido, condensando um momento de desespero através da tentativa de fuga pela memória como uma forma de adiar a dor, estratégia que não surte efeito. Já em *Ciranda de Pedra* é o contexto individualista exclui Virgínia por ela não apresentar os valores do grupo no qual almeja se inserir. Esse mesmo conjunto de fatores de exclusão e controle social condena Laura ao isolamento e à loucura por ela ter um comportamento não aceito pela sociedade da época.

Constatamos que o trágico, se mostra na obra lygiana, muitas vezes, como resultado de um ato exagerado, que culmina em uma ação trágica, como o suicídio de Gina, no conto “Uma branca sombra pálida”, ou por o trágico se manifestar como algo inerente, como no caso da protagonista do conto “Nada de novo na frente ocidental”, sofrimento que não pode ser evitado. Dos contos analisados, dois apresentam o trágico como decorrente de complexas relações humanas: “Venha ver o pôr do sol” evidencia a frieza de um homem rejeitado, que planeja, de forma minuciosa, a morte da mulher que o abandonou. Lá o trágico se configura como uma saída para a rejeição não aceita por Ricardo. Fato bastante atual, que revela aspectos da sociedade em que muitas pessoas não conseguem lidar com a rejeição, partindo para extremos que ultrapassam o limite da normalidade. E “Uma branca sombra pálida” o trágico decorre também de uma não aceitação, Gina se suicida porque não consegue escolher entre a mãe e a suposta namorada, nem conseguir enfrentar a mãe e fazer prevalecer seu desejo. O ato da jovem ocasiona a tragédia na vida da mãe, que passa a sofrer com a culpa pela morte da filha.

“Seminário dos ratos”, conto em que pode-se estabelecer uma relação direta com os conflitos vividos no Brasil atualmente, narra, de forma bastante irônica, a tragédia da política, os valores contraditórios que regem o mundo político. A crítica é feita com a utilização simbólica do rato, como a expressar o nível dos representantes eleitos pelo povo. Em “Nada de novo na frente Ocidental”, a dor da perda é intensificada pela narração em primeira pessoa, o texto manifesta a condição trágica do homem, que não pode adiar ou fugir do sofrimento.

O romance estudado, *Ciranda de Pedra*, narra um longo percurso da protagonista, Virgínia, marcado pelo trágico em todos os ambientes que ela transita. Os temas relacionados à rejeição, ao preconceito, ao adultério e, principalmente, à queda dos valores que regem a família condensam o caminho da jovem que se renova na fuga daquela realidade como única forma de libertação.

Desta forma, a partir da análise dos contos e do romance pudemos perceber diferentes formas de expressão do trágico na obra de Lygia Fagundes Telles. A autora, que sempre manifesta em seus textos uma preocupação social, através da denúncia de situações e problemas da sociedade moderna, evidencia em seus textos o quanto o trágico se configura como algo inerente à condição humana, mas que, através do sofrimento causado por esta existe a possibilidade de purgação das emoções e de crescimento pessoal, como no caso da protagonista de “Uma branca sombra pálida”. Também a denúncia irônica e bem humorada da tragédia da política de países como o Brasil, em “Seminário dos ratos”, que alerta para a mediocridade dos governantes que permitem que problemas pequenos, possíveis de serem

resolvidos de forma simples, se tornem grandes epidemias que impedem a população de viver de forma digna. Tem-se, ainda, a denúncia da instabilidade da vida humana, na qual estamos fadados ao sofrimento, por esse ser inerente ao homem, narrada em “Nada de novo na frente Ocidental”. E complexidade dos relacionamentos humanos presentem também em *Ciranda de Pedra*, as hipócritas relações sociais que prezam pelas aparências, as “superfícies arrumadas” que escondem complexos conflitos e conferem a condição trágica a vida de muitos de seus personagens, como as personagens Laura e Virgínia.

Na literatura de Lygia Fagundes Telles, o trágico se manifesta como uma condição do homem moderno, condenado a viver em um universo heterogêneo e complexo, no qual prevalecem interesses individuais, como sinaliza Lukács. (2002, p. 120). A escritora cria narrativas em que os limites das relações são questionados e as personagens envolvidas em conflitos trágicos precisam aprender a lidar com o outro. Muitas vezes através da catarse, do sofrimento, descobrem estratégias para conviver em comunidade, como a personagem Virgínia, de *Ciranda de Pedra*, que busca construir sua identidade e descobrir os caminhos para a interação social.

Constatamos com o estudo sobre o trágico e a análise da obra da autora que a temática contribui para a denúncia da condição trágica em que vive o homem e para a evidência das difíceis relações que os indivíduos nutrem ao longo da vida e os limites da interação social, que muitas vezes ocasionam conflitos. Como esclarecem Vernant e Vidal-Nanquet (2014), a literatura trágica instaura o questionamento e pode gerar no leitor a contestação dos valores que realmente regem a convivência humana. A relevância da temática abordada se justifica também pelo grande quantidade de textos da autora que apresentam a questão do trágico, de diferentes formas e em diferentes contextos, o que representa a possibilidade de dar continuidade ao estudo sobre essa temática.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Coleção “Os Pensadores”*. Tradução: Nany Abrão. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2000.

ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Ritos de Passagem. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos de. (Org.) *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação; Itabaiana: UFS, 2013.p. 17-26

BAZZANELLA, Sandro Luiz. Possibilidades da experiência da tragédia na modernidade sem ilusões. In: *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. FPOLIS, 2007. Disponível em: <<http://www.ifibe.edu.br/arq/201507151647331667097903.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2015

BORGES, Kélio Junior Santana. Lygia Fagundes Telles, a mulher que pode tornar visível a ignorada literatura brasileira. In: *Jornal Opção*. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/lygia-fagundes-telles-mulher-que-pode-tornar-visivel-ignorada-literatura-brasileira-62117/>>. Acesso 15 abr. 2016.

BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 167-173.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANTA, Alain. *Dicionário de Símbolo: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números) com colaboração de André Barbault et al. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução Vera da costa Silva. et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.*

CHORA, Dina Teresa Chainho. *Os romances de Lygia Fagundes Telles: Uma tessitura narrativa na senda do humano*. 2014. Tese Universidade de Lisboa. 2014. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/16156/1/ulsd069994_td_Dina_Chora.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CORRÊA, Carlos Pinto. O trágico e a tragédia, vinculação e escolha. In: *Cogito*. 2006, vol. 7, p. 41-47.

CORTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, E. V. Patriarcalismo e patronagem: mitos sobre a mulher no século XIX. In: _____. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 8. ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2007. Cap. 12, p. 493 – 523

FERREIRA, Maria Aparecida da Costa Gonçalves. Peculiaridades narrativas na poética de Lygia Fagundes Telles e Lídia Jorge. In: *Anais do XII Congresso Internacional de Literatura Comparada*, 2011. Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0259-1.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

FREITAS, Cibele Beirith Fuigueiredo. *A representação da mulher através das personagens da obra Ciranda de Pedra*. Disponível em: <[file:///D:/Downloads/A_representa%C3%A7%C3%A3o_da_mulher%20\(2\).pdf](file:///D:/Downloads/A_representa%C3%A7%C3%A3o_da_mulher%20(2).pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2016.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. Texto completo. Disponível em: <https://cei1011.files.wordpress.com/2010/04/freud_o_mal_estar_na_civilizacao.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standart brasileira. Tradução: Anna Strachey e James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GHISI, Valéria. O conhecimento trágico da psicanálise. *Revista AdVerbum* 3, 2008, p 38-49.

GOMES, Carlos Magno. A mulher nas fronteiras da casa. In: *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura; [Anais do] V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/carlos_magno_gomes.pdf>. 10 jan. 2016. (Não paginado)

KOEHLER, Rafael; CANDELORO, Rosana Jardim. O problema da origem da tragédia em Nietzsche. *Griot*. Revista de Filosofia, Amargosa, Bahia – Brasil, v.6, n.2, dezembro/2012/ www.ufrb.edu.br.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 2002.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Kamila Rodrigues; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Estudo comparado entre *Ciranda de Pedra* e *A Casa dos Espíritos*: a literatura e o pensamento pós-guerra na prosa latino-americana. In: *Guavira Letras*. Nº 19, 2014. P. 358-379.

LUCAS, Fábio. Ficção giratória em Lygia Fagundes Telles. In: *Travessia*: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura Nº 20, ano 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/17317/15886>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

LUCENA, Suênio Campos. Alguns temas em Lygia Fagundes Telles. In: *Interdisciplinar*. Ano 3, v. 5, nº 5, 2008.

_____. *Esquecimento e Lembrança em Lygia Fagundes Telles*. 2008 Tese Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072008-091512/pt-br.php>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

LUCENA, Suênio Campos de. Ficção e testemunho em Lygia Fagundes Telles. In: _____. *Caderno de leituras*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. p. 35-51.

_____. Sobre lembrar e esquecer nos romances e contos. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos de. (Org.) *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação; Itabaiana: UFS, 2013.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução: Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 19--

MACHADO, Ana Maria. Flagrantes da Criação. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Roberto. Arte, ciência e filosofia. In: *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

MARRECO, Maria Inês de Moraes. A visão caleidoscópica em As horas nuas. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos de. (Org.) *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação; Itabaiana: UFS, 2013. p.61-70

NEVES, Maria Helena Moura. O teatro grego: a tragédia. In: MORETTO, Fluvia; BARBOSA, Sidney. *Aspectos do teatro ocidental*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.p. 13-25

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nasciemtno da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinschentum. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Nelson de. Fantasmas, fantoches, fantasia. In: OLIVEIRA, Nelson de. *A oficina do escritor*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PEREIRA, Carolina Silva Moraes. *Degredadas filhas de Eva: perfis maternos nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PÓLVORA, Hélio. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editus, 2002.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: *Cadernos de literatura brasileira*. IMS. São Paulo, v. 5, p. 84-87, mar. 1998

ROCHA, Fátima. Invenção e Memória em Lygia Fagundes Telles. *Cadernos do CNLF*, Nº 5. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013. P. 589-599.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RUFINO, Maria Cecília. *A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro, 2007, 110 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O Averso da Festa. (Posfácio) In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 205-214.

SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações. Pernambuco*. n.1, 2005.

SILVA, Elizabeth Pedrosa. As personagens femininas em Lygia Fagundes Telles: encontros e desencontros entre o eu e o mundo/ o eu e o outro. In: *Mnemosine Revista*. Programa de Pós-graduação em História/UFCG, Vol. 4 – nº 2 Jul/Dez 2013. P. 16-29.

SILVA, Rosana Munutte da. *O Bildungsroman e a circularidade dos motivos memoráveis nos romances de Lygia Fagundes Telles* 2014. 115f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

_____. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

_____. Resgatando um tesouro. In: GOMES, Carlos Magno; LUCENA, Suênio Campos de. (Org.) *Lygia Fagundes Telles entre ritos e memórias*. Aracaju: Editora Criação; Itabaiana: UFS, 2013. p. 35-48

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1977.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução: Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Antes do Baile Verde: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Antologia: Meus contos preferidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Ciranda de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Invenção e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Um Coração Ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. *Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www2.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>> Acesso 22 jul 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios de Leonardo Monteiro et al.* São Paulo: Abril Educação, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.