

## LYGIA E A CONDIÇÃO HUMANA

Guillermo de La Cruz Coronado

Universidade Federal do Paraná

É Lygia Fagundes Telles uma escritora existencialista? Se entendermos por "existência" a do ser do homem, e por escritor existencialista aquele que nutre seus escritos da problemática dessa existência, constituída de uma tragicidade que não deriva de eventos fortuitos ou de situações pessoais, mas da própria condição radical do homem enquanto existente, não duvidaremos em arrolar Lygia entre os escritores existencialistas. Afirmação rotunda, mas que, bem entendida, não deve assustar ninguém.

Não está Lygia comprometida com nenhuma das correntes conhecidas do pensamento existencialista e nem possui uma teoria ontológica pessoal da existência. Nada mais longe de suas preocupações intelectuais, e até de sua conformação mental, do que uma aventura dessa índole. Também não foi levada por aquela atitude convencional e postiça, feita da espuma da onda existencialista, em que embarcaram tantos escritores. Onda tão alta, nas décadas em que Lygia publicou a maioria de suas obras. A onda abaixou; no entanto continuaram até hoje crescendo, em extensão e profundidade, as vivências existenciais de Lygia.

No livro mais recente, *A disciplina do amor*, emergem mais nítidas e reflexivas suas preocupações sobre o existente humano, através de fragmentos autobiográficos, ficções entre autobiografia interior e simbologia, lembranças mais ou menos reais, contos mais ou menos puros; e sonhos, muitos sonhos (sonhos acordados). Tudo varado por um fio meditativo que tenta perpassar aquelas vivências e é responsável pela unidade de um livro aparentemente sem unidade: "o coração não se despe mas veste fantasias sucessivas, agora é um cigano, agora é um mendigo, veste a pele de cordeiro mas vira lobo ao beber a água do rio — mistérios, menina!

[...] Recuso a me interpretar mas quando começar a tempestade, o meu céu secreto estará desabrochado em estrelas" (p.88).

A maré existencialista, que inundou sua geração, atingiu também Lygia, como depõe ela própria, breve mas contundentemente: "a atração maior ainda era eu com a minha juventude e minhas aflições, muito cedo para falar em angústia existencial e outras angústias, a moda viria mais tarde".<sup>1</sup> Filósofos, literatos e filósofos-literatos, de bem definida posição diante da existência, penetraram na atmosfera criativa de Lygia. Aos que figuram nominalmente na sua obra devem acrescentar-se outros, não poucos, cuja presença se adivinha em conceitos, personagens, episódios narrativos...; às vezes, cabe pensar em mera coincidência, decorrente de um paralelismo mais originário, de situações ambientais, de propósitos...

Esses Autores, porém, como os de outras vertentes, raramente são para Lygia mais do que uma evocação ou, no máximo, um ponto de partida e um estímulo para a própria caminhada, pontilhada de discordâncias e até de recusas: "Estendo minhas antenas e como um inseto subindo pelo áspero casco de uma árvore faço minha escolha e sigo meu caminho. É difícil. É duro. Mas já optei. Carrego comigo a alegria dessa opção".<sup>2</sup>

Importa, portanto, enfatizar que a moda existencialista ("A moda instável, as pessoas instáveis, obsessão pelo novo"),<sup>3</sup> foi para Lygia apenas um excitante e um esclarecedor de sua própria condição humana; a moda desvelou-lhe seu modo de ser. Nunca precisou de imitar ou fingir angústias alheias quando a própria era tão vibrante quanto deve ser a de uma mulher amassada de recônditos medos (especialmente medo do outrem, de gente, e da morte), de insegurança, de solidão, de abandono e de tantos outros componentes marcadamente existenciais. Bastam algumas citações sobre o medo, que pode ser considerado o cristalizador dos demais integrantes existenciais: "Sou medrosa, desde criança tenho medo de gente" ... "com a experiência, fiquei hábil em dominar-me. Mas o medo continua";<sup>4</sup> "gosto do risco do jogo, ele me liberta do antigo medo. Não, não jogo de cartas. Não é desse jogo que falo, mas do jogo cotidiano, o jogo diário que nos desafia e espicaça";<sup>5</sup> "Medo de desafinar — ai! — que duro o julgamento desse próximo, medida de todas as coisas";<sup>6</sup> "O medo dos medos: medo de perder, ih! como acumular tudo numa vida assim provisória?";<sup>7</sup> "A começar pelos nossos pais expulsos do chão de ervas tenras para o chão de urzes e viboras — desapareceu essa he-

rança de insegurança e medo?";<sup>8</sup> "Mas essas três ou quatro mortes que me arremeteram à infância, a certas noites de tamanha fragilidade. Tamanho medo, como se não fosse amanhecer nunca mais";<sup>9</sup> "o medo também deslizante indo e vindo sobre o pano ver".<sup>10</sup>

Na análise da existência humana, três dados são destacados por todas as correntes existencialistas, ainda que com ênfase e intensidade diferentes: a mundanidade ou ser-no-mundo, a limitação individual e a liberdade de escolha. De cada um desses dados emana uma fonte própria de angústia.

Deixando, por enquanto, a visão global de um temário tão complexo, vamos nos cingir agora à angústia da limitação; para melhor compreensão desta antecipamos alguns conceitos sobre o ser-no-mundo, mas remetemos para outro momento o problema da liberdade.

O ser-no-mundo é configurado por várias propriedades, dentre as quais ressaltam o sentimento de abandono e o de estranheza, referido, o primeiro, à origem e destino (passado e futuro), e o segundo, ao confronto com a realidade mundana (presente).

O sentimento de abandono é o mais forte e, parece-nos, o primeiro a surgir como fator dialético rumo à angústia existencial; por isso é muito vivo e generalizado entre todos os existencialistas. Para os existencialistas ateus esse abandono, por ser radical, é a constatação da "facticidade" do homem, realidade absurda, puro "fato", "coisa" sem "causa", ser sem razão de ser, ser contingente rodeado do nada como origem e como fim. Nos chamados existencialistas cristãos, precisamente pela sua fé na Criação (que, se explica o homem como contingente, à primeira vista torna ainda mais absurda a sua situação de abandono) esse sentimento parece ser a irradiação, pela história da Humanidade, do grito do Homem-Deus moribundo: *Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?*; grito cujo mistério a Teologia Mística ainda não conseguiu decifrar satisfatoriamente.

Em Lygia, profundamente religiosa (o seu Deus se parece um pouco com o Deus angustiador dos grandes existencialistas religiosos, como Kierkegaard, Unamuno...) a situação de abandono associa-se causalmente à de rejeição, aproximando-se visivelmente do conjunto heideggeriano da "queda", "abandono-ao-mundo",



"ser-(e)-jetado", certamente com conteúdo ontológico e significado existencial diferentes. Não apenas pelo conhecido ateísmo do metafísico alemão, mas, sobretudo, pelos intuítos mentais ainda mais diferentes. As expressões "exército dos rejeitados crônicos"<sup>11</sup> e "círculo dos" esquecido por Dante no seu inferno,<sup>12</sup> poderiam aplicar-se ao homem na sua condição de abandono-rejeição existencial. Mas sem forçar essas expressões fora de seu contexto (os neuróticos de carência afetiva e os amantes não correspondidos) encontramos em Lygia textos mais específicos dessa situação, com o conseqüente apelo religioso.

Escolhemos um de *A disciplina do amor*, por ser esse livro o que melhor espelha as vivências pessoais de Lygia, já por auto-retratos, já pela transformação do mundo circundante em imagem de si mesma. Eis uns parágrafos sob a epígrafe "A nave dos loucos":

Com muita ênfase um psiquiatra declarou que o número de loucos na nossa cidade aumentou assustadoramente [...] basta dar um giro pelas ruas e já nos sentimos passageiros da própria nave desatinada, solta no mar profundo. Profundíssimo — ô meu Deusinho! — quem vai me trazer de volta ao porto? Nos usos e costumes da Renascença estava incluído esse original sistema de enfiar os loucos todos dentro de um navio e lançá-los ao mar: um pouco de pão, de água (rações que durariam três, quatro dias) e eis a nave vogando no meio dos ventos, arrecifes, tempestades, adeus! Adeus. Solução rápida para o problema demorado: o mar é grande mas Deus ainda é maior. Quem sabe então esse Deus se ocuparia desses inocentes? Heim?! E onde fica o grão do acaso? Do imprevisto? Ao invés de dizer, meu irmão está trancafiado numa cela, tão poético dizer ele foi pro mar. Está no mar! Tanta água, tanta [...] Vista naquelas lonjuras, até a sinistra stultifera navis não chega a ter um certo encanto? A ambigüidade dos prisioneiros acorrentados a um barco completamente livre. No mar livre".<sup>13</sup>

Do olhar para o mundo, provocado por um detalhe estatístico, surge a imagem dos "passageiros da própria nave desatinada". O sentimento ("já nos sentimos") de abandono ("solta no mar profundo") passa rapidamente do plural para o singular, do geral para o pessoal, para o existencial propriamente dito, mediante um traço adjetival bem característico de Lygia e um vocativo diminutivo carregadíssimo de ansiedade: "solta no mar profundo. Profundíssimo — ô meu Deusinho! — quem vai me trazer de volta ao porto?". O porto, a origem perdida. Pela referência histórica ("Nos usos e costumes da Renascença...") se completa a imagem, apro-

fundando-se no sentimento de abandono, com mais um traço estilístico lygiano: "eis a nave vogando em meio dos ventos, arrecifes, tempestades, adeus! Adeus". Enfim, o apelo religioso, já inserido no começo ("ô meu Deusinho!") se desenvolve para dar a dimensão de absurdidade do existente cristão debatendo-se entre Criação e acaso, entre Providência e "o imprevisto", entre o "mar" da existência e Deus. Dimensão sustentada por ambigüidade semânticas, como esta que aponta para algo mais do que para simples ironia: "Ao invés de dizer, meu irmão está trancafiado numa cela, tão mais poético dizer ele foi pro mar. Está no mar! Tanta água, tanta". Ou esta outra em que a contraposição de duas perspectivas existenciais (o "encanto" da nave, de longe, e o "sinistro" dos prisioneiros, de perto; irrealidade, realidade) se dilata pela ambigüidade de um adjetivo reiterado (livre), já por si tão entranhadamente existencialista, aqui intensificado pelo contato paradoxal com "acorrentados": "Vista naquelas lonjuras, até a sinistra stultifera navis não chega a ter um certo encanto? A ambigüidade dos prisioneiros acorrentados a um barco completamente livre. No mar livre".

Do sentimento de abandono deriva, no homem autêntico, a vontade de assumi-lo, lançando-se à luta existencial como único responsável de si mesmo. Notemos a coragem com que Lygia, apesar de tão medrosa, equaciona o trinômio abandono-Deus-responsabilidade, aceitando o risco até à loucura (mais uma vez o tema dos loucos) com a consciência de uma liberdade nitidamente teológica: "Amar no geral e no particular e quem sabe nos lances desse xadrez-chinês imprevisível. Ousar o risco. Sem chorar, aprendi muito cedo os versos exemplares, não chores que a vida/é luta renhida" [...] "O importante é a intensidade [palavra bem sartriana] do empenho nessa busca e em outras. Falhando, não culpar Deus, oh! por que Ele me abandonou? Nós é que O abandonamos quando ficamos mornos [duas reminiscências bíblicas]. Quando a vocação para a vida começa a empalidecer e também nós, os delicados, os esvaídos. Aceitar o desafio da arte. Da loucura".<sup>14</sup>

Para o estudo do sentimento do homem como *ser-estranho-no-mundo*, ser-um-estranho-no-meio-de-estranhos, que não podemos esmiuçar aqui, deveria se partir do fragmento "18 de Janeiro" de *A disciplina do amor*, de flagrante alegorismo existencialista, como se percebe, já do começo: "Volto à cidade antiga em busca de meus fantasmas. Entro no velho Hotel dos Viajantes sem via-



jantes e vejo que ninguém me reconhece e eu não reconheço mais ninguém”<sup>15</sup> E ainda elucidar o simbolismo desta definição (escusado lembrar Camus) de Giancarlo: “O estrangeiro. E ele não fora outra coisa em toda sua vida: um estrangeiro amedrontado, sem bagagem e sem ambição”<sup>16</sup>

Com poucas palavras, rememorativas da juventude, nos instala Lygia no âmago da angústia de sua limitação pessoal: “Não sabia ainda que permaneceria infinita na minha finitude”<sup>17</sup> Com nova ambigüidade, apoiada num paradoxo verbal que relembra o “infinito enquanto dure” de Vinicius, Lygia, na plenitude da vida, toma consciência de sua condição humana como ser absolutamente finito; o seu tempo (conteúdo particular do texto: “Tudo passa sobre a terra” ... “Também você vai passar? Tu quoque, Irace-ma?”) a alerta para a finitude total, entitativa e espaço-temporal: infinita na sua finitude.

A consciência dessa finitude provoca o surgimento de uma série de existenciais, alguns dos quais podemos recordar, em ordem mais ou menos causal: limitação-insegurança-medo-angústia. A angústia do *hic et nunc* é, pois, o final de um processo dialético iniciado pela consciência da condição pessoal como ser precário e contingente, reduzido a um tempo e espaço determinados e impostos. Passado e futuro atuam sobre nossa identidade como muros compressores que nos demarcam e ao mesmo tempo nos “definem”, revelam nossa “finitude”, assinalam nossas fronteiras dentro das quais nós somos e nos reconhecemos como indivíduos, como singularidades. É dentro dessa finitude, descompromissada mas angustiante (de “angústia” e de “angusto”) que se insere a possibilidade de sermos livres, ou, em termos de autenticidade existencial, de simplesmente sermos.

Dos acontecimentos aparentemente mais vulgares de suas narrativas, Lygia se eleva, freqüentemente, a reflexões existenciais de cunho marcadamente metafísico, e nos coloca, às vezes, com sutileza e exatidão, no cerne dessa angústia, no ponto radical, angusto e angustiante, da existência. Ponto que não é encontro entre passado e futuro, mas apenas passagem, trânsito, quase nada. Ponto de partida de nossa consciência de liberdade e de ser. Eis uma amostra de *As meninas*:

Lia cujo olhar no tempo, da janela do seu quarto de pensionato, recocheteia na lambrança da quebra duma ampulheta, extrai, desse

velho incidente familiar, toda uma visão, rápida mas amplíssima, de seu condicionamento humano, como se de repente mergulhasse abissalmente nos próprios limites, liberta de tudo quanto não era ela mesma, e agarrada, lá no fundo, às suas possibilidades de ser: “Debruço na janela. Mais algumas horas. Eu devia avisar Lorena que não ficarei aqui nem o tempo de secar a roupa que está levando. Lambro da ampulheta quebrada, entrei no escritório do pai para pegar o lápis vermelho e esbarrei no vidro do tempo. Fiquei em pânico, vendo o tempo estacionado no chão: dois punhados de areia e os cacos. Passado e futuro. E eu? Onde ficava eu agora que o era e o será se despedaçara? Só o funil da ampulheta resistira e no funil, o grão de areia em trânsito, sem se comprometer com os extremos. Livre. Sou — digo e tenho vontade de correr até Lorena e avisá-la que nesse andar de minhocas poderemos participar do próximo congresso de filosofia com as corujinhas de prata na gola, ô! respire e olhe em frente.”<sup>18</sup> (Os grifos são de Autora.)

O tom de zombaria, em relação a certas atitudes e atividades “filosóficas”, de moda na época, não tira seriedade à “minhocação” de Lia, e muito menos o caráter ontológico de sua intuição. Lia, a mais ativa e ativista das “meninas”, a mais enfrontada nos existencialistas franceses, é também a que com mais coragem enfrenta a dor de uma existência desgarrada e insegura, entre espírito revolucionário e amor romântico; a que carrega nos seus “sapatos” “a poeira terrestre [que] é da pesada”:

— Você está deprimida. Lião? Angústia existencial?  
— Exato. Existencial.<sup>19</sup>

A possível zombaria (mesmo estendida ao último episódio citado) pode velar uma vivência tão pessoal; mas não a anula, antes a evidencia ainda mais pelo próprio esforço de disfarçá-la. O pequenino “grão de areia em trânsito” (trânsito intransitável, pois não pode retornar ao era e nem avançar até o será, ambos “despedaçados” em “cacos”), imóvel no delgadíssimo funil, único resistente à quebra do “vidro do tempo”, preso mas descompromissado, é uma original alegoria do homem que faz de sua limitação entitativo-espaço-temporal o seu grito de pânico, mas também de libertação e de verificação existencial: “Fiquei em pânico” ... “dois punhados de areia e os cacos. Passado e futuro. E eu? Onde ficava eu agora que o era e o será se despedaçara? Só o funil da ampulheta e no funil, o grão de areia em trânsito, sem se comprometer com os extremos. Livre. Sou...”. Esse “será despedaçado”, futuro sem futuro, sem entrada para a existência, terá algo a ver com o futu-



ro-mais-que-perfeito suspirado por Ana Clara numa de suas orgias, futuro no qual só entraria o presente, o eu, sangrando de tão limpo? "Quero só o presente entrando no futuro-mais-que-perfeito, existe futuro-mais-que-perfeito? Se pudesse lavar por dentro minha cabeça. Com escova. Esfregar até sair sangue".<sup>20</sup>

A limitação humana pode ser focalizada de dois ângulos opostos, o da circunscrição e o da redução. Ângulos opostos, porque o primeiro considera a inserção no mundo, e o segundo, seu isolamento. Em ambos ângulos se posiciona Lygia, dando sua contribuição de ficcionista para o conhecimento da condição humana (Não esqueçamos o princípio unamuniano de que a ficção narrativa é, deve ser, um método de conhecimento: princípio em que o "Rector de Salamanca" é acompanhado por quase toda a narrativa moderna, especialmente a de origem existencialista).

Quanto à circunscrição no mundo, a "menina" Lorena tem sua teoria, extraída da interpretação existencialista dos verbos portugueses estar e ser, e que reflete os heideggeriano-sartrianos "ser-no-meio-do-mundo" e "ser-no-mundo" ou "ser-frente-ao-mundo", além do shakesperiano "ser ou não ser", sem esquecer Salomão. A ponta de paródia, insinuada em "não confundir com a minha que acabei de inventar agora. Originalíssima" e "muito boa a pergunta", desaparece sob a dinâmica do pensamento que se desenvolve em verdadeiro aluvião reflexivo:

Faço filosofia. Ser ou estar. Não, não é ser ou não ser, esta já existe, não confundir com a minha que acabei de inventar agora. Originalíssima. Se eu sou, não estou porque para que eu seja é preciso que eu não esteja. Mas não esteja onde? Muito boa a pergunta: não esteja onde. Fora de mim, é lógico. Para que eu seja assim inteira (essencial e essência) é preciso que não esteja em outro lugar senão em mim. Não me desintegro na natureza porque ela me toma e me devolve na íntegra: não há competição mas identificação dos elementos. Apenas isso. Na cidade me desintegro porque na cidade eu não sou, eu estou; estou competindo e como dentro das regras do jogo (milhares de regras) preciso competir bem, tenho conseqüentemente de estar bem para competir o melhor possível. Para competir o melhor possível acabo sacrificando o ser (próprio ou alheio, o que vem a dar no mesmo). Ora, se sacrifico o ser para apenas estar, acabo me desintegrando (essencial e essência) até a pulverização total. Vaidade das vaidades. Apenas vaidade. A conclusão é bíblica, mas responde a todas as perguntas deste mundo desintegrado e confuso.<sup>21</sup>

Temos aí uma realidade-em-si, realidade essencial, integrado-ra e harmônica: a natureza, em que a essência do homem mantém

sua própria identidade, integrada mas inteira. E uma realidade fora-de-si, inessencial, desintegradora e confusa: a cidade ou sociedade, em que o homem perde sua identidade, sacrifica o ser, se desintegra até a pulverização total. Na primeira o homem é, na segunda não é, apenas está fora de si, se desarraiga, sacrifica seu ser.

O conteúdo metafísico do texto lygiano está impregnado de uma conotação axiológico-moral, patente não apenas na "conclusão bíblica" (*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, Eccl. 1, 2 e 12, 8), mas também no paralelismo com conhecidos axiomas de comportamento da antiga ascese (V. gr.: "Quantas vezes fui ter com os homens, voltei menos homem", *Imitação de Cristo*, I, 20).

A "filosofia lorenense" repercute nas páginas posteriores de *As meninas*, quase sempre com novos aspectos, e reiterando, às vezes, o toque paródico: "O mundo do burguês é o mundo das aparências, Lião repetiu não sei quantas vezes. Eu e N.M. pertencemos à burguesia, logo estamos condenados a esse mundo. Mas estamos mesmo? Queria ser mas vou estar na engrenagem do fazer-de-conta";<sup>22</sup> "Acho que você está dentro da doutrina que inventei, vê se não é bacana: ser ou estar. Ou você é ou você está. Preferiu ser, não está na Faculdade nem no palco nem nos grupinhos ativos de política ou arte ou lá sei mais o quê. Está sendo você mesmo, certo?";<sup>23</sup> "Como era a filosofia lorenense? O estar era a estagnação do ser";<sup>24</sup> "O abismo entre o ser e o estar. Estou com Aninha e estar com Aninha é estar com os ventos, arrecifes e tempestades".<sup>25</sup>

Apesar de a mente lorenense ser demasiado livresca, merecendo a advertência do Guga ("Ah, minha Loreninha, leia menos e viva mais. Venha morar com a gente e vai esquecer um pouco a teoria",<sup>26</sup> os conceitos opostos de ser e estar, como planos da existência autêntica e inautêntica, refletem o pensamento lygiano sobre a circunscrição humana, e podem servir para explicar, em muitos de seus personagens, o fundo dramático existencial: em uns é a desistência, pelo "sacrifício do ser" à "engrenagem" do estar; em outros, a resistência, para salvar o ser da "estagnação do estar"; em outros, enfim, a indecisão entre o ser e o estar, entre identidade e desidentificação, indecisão que pode levar à fragmentação do ser de que se fala em *A disciplina do amor*: "Me vejo dividida em duas, eu e a outra que se fragmentou e que está tentando agora unir os pedaços do que foi um todo e se repartiu".<sup>27</sup> Dois exemplares perfeitos da existência-ser e da existência-estar são Daniel e Natércio,



de *Ciranda de pedra*: este, estagnado na engrenagem do mundo competitivo, e aquele, isolando-se de tudo para viver seu amor até as últimas conseqüências.

A redução existencial é o final dialético da série limitação-insegurança-refúgio-fechamento-isolamento. O problema crucial e mais generalizado das personagens de Lygia é certa incapacidade de comunicação e a conseqüente tendência a fechar-se, a isolar-se (que nem sempre elimina o esforço em contrário). Daí a sensação opressiva que nos deixa a maioria das obras de Lygia, mesmo os contos, como se, ao terminar a leitura, retornássemos ao ar livre, ao espaço aberto, após alguns momentos ou horas de compressão, já espacial, já sensorial, já sensual, já mental, já sentimental, quando não várias dessas compressões ao mesmo tempo; é apenas o reflexo, no leitor, da angústia da redução existencial do universo ficcional lygiano.

Essa redução opera na obra de Lygia com toda uma gama de matizes, dos quais escolhemos dois que compendiam todos os demais: a redução espacial e a redução gestual, ambas sob a dupla consideração de reais (ficcionalmente reais) e figuradas.

Para compreender a redução espacial convém observar, em primeiro lugar, que na narrativa de Lygia quase não há paisagem, tanto a de grandes espaços campestres quanto a de pequenos espaços urbanos. As paisagens são raras e descritas rápida e superficialmente, como que para não prender a atenção do leitor. (Unamuno foi um dos primeiros, se não o primeiro, a minimizar e até eliminar a paisagem da narrativa, cultivando programaticamente, como espécies separadas e diferentes, a ficção propriamente dita — a sua controvérsida *novela* — e a paisagem):

Mesmo quando, pelo título ou por outros indícios, se promete um certo descortínio paisagístico, este fica reduzido ao mínimo, e, não raro, se utiliza como elemento contrastante e relevante do fechamento antipaisagístico, como no conto "Venha ver o pôr do sol".<sup>28</sup> O título cria uma expectativa de larga visão paisagística; mas, com poucas pinceladas, se descreve "a tortuosa ladeira"; com outras poucas "um cemitério abandonado... completamente abandonado"; e, dissipando aquela expectativa com uma ironia que podemos chamar de paisagística ("olha um pouco para esta tarde!"... "Estou lhe dando um crepúsculo numa bandeja"), se chega à capelinha, "um cubículo" duplamente fechado ("coberto de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abra-

ço de cipós e folhas" ... "paredes enegrecidas") que, apesar da escuridão e estreiteza, é descrita mais minuciosa e amplamente que as paisagens propriamente ditas; como se aquele "cubículo de paredes enegrecidas" constituísse o espaço apropriado para a vítima. De fato, entre quatro paredes fica sepultada viva a leviana Raquel, a cuja angústia espacial, expressa nos "gritos multiplicados" ("Não, não" ... "Não" ... "NÃO"), "semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado", responde, para o leitor, não para a vítima, a cantiga de roda: "Crianças ao longe brincavam de roda". "Ao longe": o espaço vital irremissivelmente perdido pela redução; redução até a anulação.

Em segundo lugar, notemos que na narrativa de Lygia quase não acontece nada, havendo, em geral, mais ameaça ou expectativa ou promessa ou inquietação por acontecimentos do que acontecimentos propriamente ditos; se entendermos por tais as ações com alguma exterioridade e de certa importância, além, portanto, da pura intimidade e da mera cotidianidade. A ansiedade por acontecimentos que acabam não acontecendo, ou que acontecem tão lenta e fragmentariamente que perdem sua consistência fáctica, é epidémica na obra de Lygia. A aflicção do narrador no conto "Missa de galo", de *Filhos pródigos*, figura muito bem a de tantos personagens, narradores e... leitores: "diante do que vai acontecer. E do que não vai — precisamente o que não acontece é que me inquieta. E excita, o céu tão claro de estrelas" ... "ah, se ao menos acontecesse alguma coisa, meu Deus! Mas não vai acontecer nada, seria esperar por um milagre. Espero enquanto pego aqui uma palavra, um gesto lá adiante — e se com as brasas amortecidas eu conseguir a fogueira? Detalhes".<sup>29</sup> Àqueles que, como o referido, reclamam ("Faça com que aconteça alguma coisa!"), responde a Autora fazendo todo o contrário, ou seja, reduzindo cada vez mais o conteúdo factual e a conseqüente índole narrativa de suas ficções, como se na preferência do jovem do citado conto ("ah, esses romances compridos, prefere os de enredo curto"), antecipasse a sua própria tendência, proclamada em *A disciplina do amor*: "Era um romance e reduzi para uma novela. Era uma novela e reduzi para um conto".<sup>30</sup>

Não se trata, claro está, de uma redução material por síntese ou por corte dos fatos, que seria relativamente fácil; e nem de uma redução estética por conversão de uma espécie narrativa em outra, que é absolutamente difícil; mas de uma tendência a diminuir na



ficção a esfera dos acontecimentos ou a apresentá-los com técnica não propriamente narrativa, abrindo espaço para outros integrantes, como veremos na terceira observação.

A redução factual-narrativa (de acontecimentos e de sua narração) aparece bem nítida na seqüência dos três romances até hoje publicados por Lygia Fagundes Telles: *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963) e *As meninas* (1974). Embora em nenhum dos três haja predominância de acontecimentos, no primeiro acontecem mais coisas do que no segundo, e neste, mais do que no terceiro. As três "meninas", por exemplo, permanecem, durante todo o romance, na expectativa, entre esperançosa e desesperadora, de algo cujo acontecer mudaria completamente suas vidas: para Lorena, a decisão amorosa de N.M., simbolizada na chamada telefônica; para Ana Clara, o rico casamento, simbolizado no sonho do "ano que vem"; e para Lia, o amor de Miguel com a vitória revolucionária. Mas esse algo quase não é mais do que o sustentáculo ou pretexto para o inesgotável fluxo do mundo interior das "meninas", e acaba sendo quase nada, como acontecimento real; pois N.M. não passa de "fantasma" "namorante" de uma "virgem" "contemplativamente passiva"; o "famoso noivo" de Ana Clara "não existe"; e a subversiva Lia tem que fugir para encontrar seu amado no exílio. Mais ainda: muitos, talvez a maioria, dos acontecidos aparecem tão retalhados e através de tantos olhos propositalmente discordantes, que o fato em si se perde na penumbra, como uma nebulosa que se desmancha, obrigando o leitor a um esforço, nem sempre frutífero, para reunir os pedaços: "aqui uma palavra, um gesto lá adiante". Não apenas fatos secundários (como a morte de Rômulo em *As meninas*), mas o próprio fio factual de muitos contos permanece embaçado, como se a fidelidade e a precisão dos fatos carecessem de importância.

Observamos, finalmente, que o "tempo" da narrativa lygiana se alimenta principalmente de monólogos, de diálogos e de monodialogos (mais uma lembrança de Unamuno) pelos quais flui o interior dos personagens deixando se filtrarem os acontecimentos exteriores que podem afetá-lo, mediante retrovisões e antevisões; tudo de tal modo misturado que, em muitos parágrafos, se emparelham e entrelaçam dois ou mais momentos de um ou de vários personagens, referências ou retalhos de dois ou mais episódios. Trânsito livre de um personagem a outro, de uma fala a outra, sem qualquer aviso alertando para a mudança, e até sem o menor sinal

gráfico da transição. A narrativa de Lygia ocorre na consciência, freqüentemente caótica, dos personagens, no seu mundo geralmente fechado, onde ocorrem e se entrecruzam suas vivências de agora e de outrora (lembranças, desejos, medos, ansiedades, projetos, frustrações e alguns, muito poucos, relâmpagos de alegria).

Pois bem: símbolo desse mundo narrativo em que quase não há paisagens e nem acontecimentos, e em que se dialoga muito, e se monologa e se monodialoga muito mais, é a redução espacial de quase todas as ficções lygianas. Uma boa quantidade dos personagens de Lygia Fagundes Telles vive seu presente, o tempo do discurso narrativo, em recintos reduzidos. Recintos reduzidos são para as "meninas" seus quartos de pensionato; para Laura e Daniel, de *Ciranda de pedra*, o quarto de enferma e o escritório, respectivamente; em *Verão no aquário*, a sala para Raiza, o escritório para a mãe, o quarto para a tia Luciana ("fechada naquele seu mundo silencioso e escuro"), o sótão para o pai e o tio, e até o fundo do espelho para um grupo deles. E quanto aos contos, lembremos o quarto do sótão de "As formigas" (*Seminário dos ratos*), os compartimentos de "A sauna" o quarto da mãe paraplégica em "A medalha" (*Filhos pródigos*), o cubículo da prisão em "A confissão de Leontina", o consultório do analista em "Helga" (*Antes do baile verde*), o quartucho do hoteleco do saxofonista em "O moço do saxofone", a saleta da filha e o quarto do pai moribundo (*Antes do baile verde*), os quartos de "A janela", "Os mortos", "Apenas um saxofone" e a capelinha do cemitério em "Venha ver o pôr do sol", sem esquecer os espaços imaginários, e por isso mais enfáticos, como o do quarto em "A caçada" etc.

Recintos freqüentemente fechados, "entre quatro paredes", em que a possível ressonância de Sartre não tira originalidade e força de expressão a uma vivência e a uma visão da condição humana vibrantemente pessoais. Em *Verão no aquário* um pormenor, aparentemente irrelevante, cristaliza, em termos diretos e precisos, o sentimento de redução espacial, aliado ao de incomunicação e ao de estranheza ou "estrangeiridade" do homem no mundo: "E segui-me até a porta do quarto como se a casa acabasse ali e começasse além um território desconhecido".<sup>31</sup>

Espaços reduzidos e fechados, mas com sua janela, como uma fresta rasgada para a percepção do mundo exterior. Percepção de longe, de quem procura isolar-se e proteger-se; mas também percepção do fundo desse mundo, de seu tamanho, de sua impenetra-



bilidade que provoca tantas interrogações. A semântica da janela em Lygia, pela abundância de dados e pela riqueza de significados, merece uma monografia à parte.

Das passagens de *Verão no aquário* se nos abrem luminosamente, como chaves hermenêuticas, para a compreensão do múltiplo conteúdo existencial (limitação, insegurança/segurança, isolamento/percepção) de tantos recintos estreitos e fechados, mas com janela:

Fui até a janela. E fiquei a olhar os quintais que se aninhavam em redor do edifício. No quintal do viveiro de pássaros, uma mulher lavava roupa no tanque. Ali do sétimo andar eu só podia ver que era gorda e usava óculos escuros enquanto esfregava ferozmente um lençol, devia ser lençol aquele pano branco que ela molhava na espuma, esfregava e voltava a molhar. No quintal dos velhos, o gato brincava com um bichinho escuro que podia ser um camundongo. Ou um passarinho. No quintal da casa de pensão, só as roupas abertas nos varais que iam e vinham formando um labirinto. Senti um certo alívio: assim do alto não se vê as nódoas das roupas e não se reconhece os bichos que estão sendo torturados. Nem repugnância nem piedade.

Meu metro quadrado está aqui dentro, pensei fechando as mãos. E nesse metro quadrado era só eu quem decidia: a casa continuava sendo nossa, a essência de jasmim tinha o perfume de cravos e a torta de laranja tinha o sabor de maçã. Nesse metro quadrado minha mãe pedia que eu deitasse a cabeça no seu colo para me afagar, como fazia quando eu era criança. Meu pai — vivo ou morto, não importava — exibia para nós a face descoberta enquanto que as palavras todas seriam ditas, não, a morte não ficaria mais com nenhuma: Tio Samuel recortaria com sua tesourinha um Rei de Copas, feliz por ter chegado ao coração do baralho. E nesse espaço também caberia André, nem tinha importância que ele não me amasse, eu amava por ele, eu amava por todos.<sup>32</sup>

Debrucei-me na janela. Lá embaixo, no labirinto dos quintais, o casal de velhos apareceu na escadinha de pedra. A velha fez um afofo na cabeça do gato e sentou-se na escada ... Apareciam sempre assim, silenciosos e remotos, como dois habitantes de um outro mundo. Não podia distinguir-lhes as feições e isso era uma garantia para mim, que ficasse mesmo distantes porque tudo tinha uma certa beleza visto assim de cima, tudo, até as prostitutas da pensão, que, às vezes, vinham conversar ao sol ... O espaço protegia-me contra elas bem como contra a presa que o gato agora estraçalhava. Por que é que ele estava sempre estraçalhando alguma coisa? Um pouco mais que eu me aproximasse e já surpreenderia os passarinhos do viveiro com aquele ar apavorado de prisioneiros sem processo. Mas visto do alto, eram apenas flocos delicados que cantavam espontâneos ...<sup>33</sup>

Lygia insiste no caráter do distanciamento psico-espacial como protetor contra as misérias da existência que, vistas de perto, obrigariam a um comprometimento: "Senti um certo alívio: assim do alto não se vê as nódoas das roupas e não se reconhece os bichos que estão sendo torturados. Nem repugnância nem piedade". "Não podia distinguir-lhes as feições e isso era uma garantia para mim, que ficasse mesmo distantes porque tudo tinha uma certa beleza visto assim de cima, tudo, até as prostitutas da pensão" ... "O espaço protegia-me contra elas bem como contra a presa que o gato agora estraçalhava".

Distanciamento protetor e perceptor, cristalizado na personagem que contempla, da janela alta, a realidade temporal e espacial, sentida mais como distante do que como "circundante", mais indiferente do que "circunstante"; distanciamento da alta janela que permite ver sem comprometer, olhar sem sentir: "Como estava longe tudo aquilo, pensei debruçando-me na janela que dava para um terreno baldio".<sup>34</sup>

A janela, como fresta metafísica para além da circunstância mundana, como abertura do quarto fechado para o anseio e a interrogação do infinito, não podia faltar em escritora tão sentidamente religiosa como Lygia; e de fato não falta. No final de *Verão no aquário*, a janela, se por um lado perfila a figura da mãe envelhecida pelo sofrimento silencioso e pelo tempo, por outro levanta seu coração para o "céu fechado, impenetrável"; de modo que quando a janela se fecha e o personagem retorna às suas quatro paredes, tem-se, mais desoladoramente, a sensação da redução existencial humana: "minha mãe estava de costas, defronte da janela, olhando o céu fechado, impenetrável. Senti então que ela estava pensando nele e meu coração se apertou de dor. Podia imaginá-la assim mesmo no hospital, olhando para André com o mesmo olhar com que olhava o céu. Contive-me para não correr e abraçá-la; assim de costas, com o casaco de tricô atirado nos ombros curvos, ela era uma velha. Fui à sala e abri o piano. Era preciso afastá-la da janela, fazê-la voltar depressa antes que André a tomasse de novo e desta vez para sempre" ... "André André você devia ter ficado para ver, mesmo sem vocação para a vida, você devia ter ficado até o fim" ... "Adivinhei-a na mesma posição em que a encontrara há pouco, os ombros curvos, o olhar fixo no céu de aço. Ela precisava tanto de mim agora, tínhamos que ficar juntas" ... "Enxuguei



as lágrimas. E fechei a janela ao sentir o sopro frio do vento. O verão terminara".<sup>35</sup>

A significação da finitude existencial pela redução espacial vem reforçada em *Lygia*, já por outros símbolos, como o de espelho, antes aludido, e o de aquário (onipresente em *Verão no aquário*, mas não ausente de outras obras, como *Ciranda de pedra*), já por inúmeras imagens como:

concha (*As meninas*, p.52, 61, 67, 77, 129, 235, 240, 243; *Verão no aquário*, p.28, 85, 135; *Ciranda de pedra*, p.53, 145...); carapaça (*Ciranda de pedra*, p.10, 13; *A disciplina do amor*, p.91, 143; *redoma* (*As meninas*, p.133); globo de vidro (*As meninas*, p.114-115); cerca de arame (*As meninas*, p.104); custódia de ouro (*As meninas*, p.141); túnel (*Ciranda de pedra*, p.155); ventre (*Ciranda de pedra*, p.155); casulo (*As meninas*, p.227; *A disciplina do amor*, p.120; *Verão no aquário*, p.95); círculos de um sorvedouro (*Verão no aquário*, p.102); cela (*Verão no aquário*, p.144); ilha (*Verão no aquário*, p.144); ostra (*Ciranda de pedra*, p.145) etc.

A consciência da redução existencial leva a acumular imagens sobre imagens, tentando pela compreensão imaginética exprimir o sentimento denso de limitação e, ao mesmo tempo, de insegurança e de refúgio no isolamento. Em um trecho de *A disciplina do amor* oferece-se nitidamente essa consciência da finitude que se reclus propositadamente nas próprias fronteiras, assustada do "tamanho do mundo", em *Ciranda de pedra*, para observá-lo à distância com certa segurança, como de uma "carapaça com fresta":

Volto para minha mesa. Abrir a agenda é entreabrir a carapaça que quando perco (essa carapaça a gente perde às vezes) fico escondido como os pequenos crustáceos do fundo do mar, esperando que se forme outra. Espio os dias por essa fresta.<sup>36</sup>

Em outro trecho, de *Ciranda de pedra*, se amplia a conotação dessa condição polifacética mediante a superposição de significantes simbólico-imaginéticos: *quarto-fechado-e-escuro/fundo-de-espelho/túnel/âmago-de-concha/ventre*:

Virgínia [...] fechou a porta atrás de si. O quarto estava na penumbra, com as venezianas fechadas [...]. Na sua frente o espelho, comprido e estreito como um túnel, encerrando lá no fundo uma face. "Eu?" — perguntou melancolicamente à própria imagem que ia se definando no cristal. O espelho parecia agora iluminado por

uma misteriosa luz a incidir no rosto cada vez mais próximo: primeiro, a fronte lisa e branca, a contrastar com a zona sombria dos olhos, grandes e brilhantes, mas remotos como duas estrelas [...] Virgínia desviou o olhar do espelho antes que a escuridão dos primeiros instantes se atenuasse mais. Sentia-se protegida assim no escuro, era como se estivesse abrigada no âmago de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre.<sup>37</sup>

A bissemia da estreiteza espacial se torna mais flagrante em certas passagens: a segurança irresponsável e a "facilidade" da sobrevivência são tachadas com as notas negativas do amortecimento e da renúncia à luta em campo aberto: campo de batalha do mundo em que a angústia e o risco são compensados pela responsabilidade vivificante, única capaz de nos fazer sentir e ser agonicamente "vivos". Sirva de exemplo esta passagem de *Verão no aquário* onde se colocam em confronto os símbolos do "aquário" e do "mar":

— Vou pedir à titia que vista uma roupa de fada e me transforme num peixe. Deve ser boa a vida de peixe, murmurei tentando sorrir.

— Deve ser fácil. Ai ficam eles dia e noite, sem se preocupar com nada desde que há sempre alguém para lhes dar de comer e trocar a água... Uma vida fácil, sem dúvida. Mas não boa. Não se esqueça de que eles vivem apenas dentro de um palmo de água quando há um mar lá adiante.

— No mar seriam devorados por um peixe maior, mãezinha.

— Mas pelo menos lutariam, E nesse aquário não há luta, filha. Nesse aquário não há vida.

A alusão não podia ser mais evidente. Estou me despedindo do meu aquário, mãe, estou me preparando para o mar...<sup>38</sup>

Da redução gestual, e sua índole significativa da limitação humana, pode ser feita uma análise semelhante.

Há, certamente, em *Lygia*, de um lado: gestos nítidos e ordenados (*As meninas*, p.256), e de outro, gestos estabranados (*Ciranda de pedra*, p.135), gestos enérgicos (ib. 32) e, sobretudo, gestos exasperados (ib. p.65, 146) que vão de amarfanhar (ib. p.53, 65, 87, 115); (*Verão no aquário*, p.10, 98); amassar (ib. p.147); atirar (*Ciranda de pedra*, p.66, 72, 150); cravar as unhas (ib. p.72); *As meninas*, p.31); esmagar (*Ciranda de pedra*, p.3; *Verão no aquário*, p.10, 78, 89, 129, 168); estraçalhar (*As meninas*, p.172); morder (*Verão no aquário*, p.120; *As meninas*, p.121, 145, 177); mordiscar (*Verão no aquário*, p.17, 34, 49, 100; *Ciran-*



da de pedra, p.144, 149; As meninas, p.94); triturar entre os dentes (Ciranda de pedra, p.101; Verão no aquário, p.87) etc. referidos aos mais variados objetos (papel, Bíblia, pincel, almofada, lápis, bichinhos, folha de grama...) ... até o suicídio, gesto supremo de desespero que dá a pincelada definitiva a figuras do porte de Daniel em Ciranda de pedra e André em Verão no aquário. E nos cingimos, para simplificar, aos três romances.

Mas, em geral, predominam na obra lygiana: o gesto pálido (As meninas, p.96); o gesto distraído (Verão no aquário, p.23); o gesto vago (ib. p.145); o gesto resignado (Ciranda de pedra, p.158); o gesto interrompido (ib. 11, 19; Verão no aquário, p.172); o gesto delicado (Verão no aquário, p.83) e até o gesto vazio (ib. p.122), muitas vezes explícitos e muitas mais implícitos e subentendidos. Prevaecem os gestos indecisos de tateio e sondagem sobre os gestos decididos de pressão e irrupção; os de evasão e desvio, sobre os de afirmação e confrontação; os gestos esboçados, cautelosos, e mais ou menos inacabados, sobre os gestos firmes, definidos, definitivos e plenos. Enfim, gestos "em ritmo de câmara lenta, o dedo estendido para tocar em alguma coisa mas sem muito empenho, à espera de que essa coisa viesse ao seu encontro"<sup>39</sup>; gestos sem muito empenho.

Para aprofundar nesse aspecto da ficção lygiana, bastará examinar o movimento de partes gestualmente tão importantes como os olhos e as mãos.

Os olhos e os olhares incidem tanto em algumas narrativas, que se constituem em intermitentes mas freqüentíssimos fachos de luz, através dos quais se ilumina a velada vida íntima de seus portadores. Em Verão no aquário, por exemplo, raras são as páginas em que não apareçam, às vezes reiteradamente. Sem contar os valores puramente físicos (cor, forma...) os olhos, só neste romance, são caídos (p.28); de gesso (p.31); desvendadores (p.101); poderosos (p.114); úmidos e doces (p.117); injetados (p.144); cheios de luz (p.151) e acesos (p.168); enquanto o olhar se configura como dourado (p.3, 17, 84, 123, 174); na paixão (p.12); misteriosamente jovem (p.17); de cólera impotente (p.18); cinzento (p.19); jovial (p.21); de cólera fria (p.28); tranqüilo (p.51); enfurecido (p.63); ardente (p.77); dolorido (p.78, 101); gelado (p.80); ansioso (p.91); indiferente (p.94); rápido (p.98, 123, 142); desamparado (p.99); pesado (p.100); baixo e risonho (p.105); desinteressado (p.115); inocente (p.127); augusto (p.132);

transparente (p.134, 173); fugidio (p.164); calmo (p.170); de desesperada saudade (p.174); fixo no céu de aço (p.174)...

Estes dados (sem pretensão de exaustivos e que poderiam multiplicar-se ajuntando a estatística, já por nós realizada, dos outros romances e das coletâneas de contos) são aqui alegados como comprovante de uma densidade presencial sobre a qual estriba o significado que atribuímos à redução gestual dos olhos. São numerosos os sinais desta redução: dentre eles lembraremos apenas três que, pela reiteração e pelo seu próprio realce de ações ou marcas dos olhos ou sobre os olhos, não deixam qualquer dúvida quanto à tendência: fechar os olhos, desviar os olhos ou o olhar e o estrabismo.

O ato de fechar os olhos, que geralmente denota a procura de uma concentração interior, em Lygia, com ou sem essa concentração, é, antes de tudo, um gesto polissêmico de insegurança, de isolamento e de estranhamento de seus personagens, uma voluntária delimitação de sua "circunstância" ou de seu "estar-no-mundo". As formas mais intensivas do gesto, como apertar, cerrar ou comprimir os olhos, e ainda sua insistente repetição, não permitem dúvidas sobre seu caráter redutivo. Em Verão no aquário, tomado como exemplo e não como estatística, se reitera até 24 vezes, pelo menos; nas páginas: 13, 14, 20, 30, 31, 46, 60, 61, 68, 80, 89, 101, 117, 134, 138, 143, 152, 160, 163, 166, 168, 170, 173.

A mesma polissemia, ressaltando a nota de receio ao contato direto, de recusa à comunicação frontal, se descobre no gesto de desviar ou baixar os olhos ou o olhar, e nas formas sinédóquicas de desviar ou baixar a cabeça ou a face ou o rosto, que em Ciranda de pedra, para variar a fonte da exemplificação, aparecem, pelo menos, 34 vezes, nas páginas: 16, 21, 22, 30, 32, 34, 38, 42, 44, 48, 52, 65, 71, 73, 78, 87, 93, 95, 105, 109, 113, 115, 119, 125, 127, 128, 130, 131, 133, 138, 147, 148, 152, 163 (e outras tantas em Verão no aquário).

Enfim, signo corporal permanente desse desvio do olhar é o estrabismo, mais freqüente nos personagens de Lygia do que nos de qualquer outro autor brasileiro por nós conhecido: e sobretudo, mais freqüentemente aludido e relevado, com o propósito de colocá-lo além da mera deficiência, em plano primordialmente semântico. Lembremos apenas o estrabismo de Marfa, tão importante em Verão no aquário, conforme páginas: 7, 9, 46, 56, 64, 82, 117, 136, 154, 160. E não esqueçamos, como elemento para o compa-



rativismo filosófico-literário, que Roquetin, de *La nausée sartriana*, é também estrábico.

Com incidência menor que a dos olhos, mas muito superior à corrente entre ficcionistas, as mãos destacam nos quadros das narrativas lygianas pela configuração irradiante e variadíssima. Só em *Verão no aquário* podem ser: palpitantes e frementes, como asas (p.132; e *Ciranda de pedra*, p.151) ou parecidas a gesso (p.155); estarrecedoramente precisas sobre o piano (p.33) ou insensíveis (p.66) e pesadas (p.39); deslizantes (p.65); delicadas (p.69); alisantes (p.85, 114); almofadadas (p.116); aristocráticas (p.132); alvíssimas (p.149) ou ossudas e pálidas (p.17); ossudas, contundentes (p.155); vazias (p.36, 62; mas vazias-cheias em *As meninas*, p.45); peludas (p.59, 63); nervosas (p.75); impacientes (p.139); exangües (p.149); geladas (p.170); trêmulas (p.174); escondidas no bolso (p.109, 134, 159, 160, 170)... enquanto os dedos são umas vezes transparentes (p.3); acariciantes (p.40); deslizantes (p.20, 173), e outras, exangües (p.15); imobilizados (p.17) e gelados (p.125).

Sobre essas mãos e esses dedos age também a angústia da limitação humana provocando uma certa redução e até inibição gestual, de sentido semelhante à observada nos olhos. De seus traços mais assinaladamente tácteis apontamos três: enrolar e desenrolar no dedo os anéis do cabelo, tocar as coisas com as pontas dos dedos e roer as unhas.

O hábito de enrolar e desenrolar no dedo os anéis do cabelo, indício nervoso de imaturidade e de insegurança, acontece já em *Ciranda de pedra*, onde Otávia "pôs-se a enrolar no dedo um anel de cabelo" (p.152); mas é em Ana Clara, de *As meninas*, que o hábito se torna uma mania ("enrolou e desenrolou no dedo um anel de cabelo", p.25; e nas páginas 33, 40, 71, 86, 165, 168...) em que aflora sua personalidade, feita de ilusões, obsessões e indecisões reiteradamente circulares (como anéis de cabelo, enrolados, desenrolados) com feições, no fundo, de ingenuidade e até de infantilidade.

Essa inibição gestual se reflete mais profundamente na tendência a tocar as coisas com as pontas dos dedos, de notório paralelismo com o desvio dos olhos: é o medo ou o receio ao contato direto, ao contato de mão cheia, ao confronto aberto e decidido com a realidade. Em *Verão no aquário* (p.30, 60, 61, 67, 87, 99, 104, 106, 127, 134, 147, 169...) sobretudo, a ação táctil das

mãos se reduz, com freqüência, às pontas dos dedos, cujo complemento parece ser o andar nas pontas dos pés (*Ciranda de pedra*, p.68, 105, 143...); *As meninas* (p.6, 16, 143, 200).

Em determinadas passagens esses gestos significam, sem dúvida, sensibilidade e delicadeza; sucede, porém, que, em Lygia, a sensibilidade e a delicadeza estão amiúde associadas à fragilidade, à incapacidade para resistir, para aceitar o desafio existencial, a agonia da condição humana. Assim no suicida Daniel e em Conrado, de *Ciranda de pedra* ("Daniel era da mesma família de delicados. Tão delicados!...", p.167); nos irmãos Lorena e Rômulo, de *As meninas* ("não resisto, um pouco que me apertem o dedinho e já vou falando. Sou da família dos delicados. Dos sensitivos. Prima da lagartixa estatelada na vidraça", p.47; "Rômulo e eu éramos os delicados", p.48); e em André, outro suicida, de *Verão no aquário*, com "as mãos escondidas nos bolsos" (p.151). Em *A disciplina do amor* o problema delicadeza/incapacidade-para-a-luta é colocado em termos mais amplos e, ao mesmo tempo, sentidamente pessoais. Citemos apenas algumas linhas da epígrafe "Da delicadeza", aberta com o verso drummondiano *Os delicados preferem morrer*: "Os delicados podem ter vocação para o piano. Para o teatro. Para a poesia. Para o magistério. Vocação para a máquina [...]. Mas nenhum deles com vocação para viver [...] todos os delicadíssimos saindo sem ruído pela porta da morte que é a mais fácil" (p.44-5). E ainda na epígrafe seguinte, "Da vocação": "Quando a vocação para a vida começa a empalidecer e também nós, os delicados, os esvaídos" (p.46-7).

Não é, pois, a delicadeza que tira ao ato de tocar ou acariciar com as pontas dos dedos (ou de andar nas pontas dos pés) o caráter de redução gestual.

É, todavia, na "mania" de roer as unhas que melhor se manifesta esta redução, como sinal da limitação existencial humana. Essa mania marca figuras importantes, em especial nos três romances: Virgínia, de *Ciranda de pedra* ("unha roída até a carne", p.3; e mais p.13, 16, 20, 32, 62, 143, 164...), André, de *Verão no aquário* ("Tinha as unhas roídas até a carne", p.74) e Lia, de *As meninas* ("arrancou nos dentes a última centelha de unha que lhe restava no dedo preferido", p.104); e mais p.106, 157, 201). Personagens agônicos e trágicos, os três se sentem rejeitados dentro de sua circunstância e resolvem seu problema existencial pela saída e pelo abandono. Virgínia, a recusada, desiste da pétreo ciranda fa-



miliar lançando-se ao mundo; Lia, a subversiva, deixa a pátria pelo exílio voluntário; e André, o ex-seminarista, foge à angústia das opções livres (uma delas, entre amor humano e vocação divina) suicidando-se. Note-se que Virgínia, a única dos três em quem o abandono se constitui em verdadeira opção existencial, toma sua resolução ao assumir a responsabilidade de um projeto de vida, após anos de ausência e amadurecimento psico-cultural, de cuja altura, e mediante a idéia, tão cara a Lygia, do desdobramento do ser humano (A disciplina do amor, p.23, 71, 114, 148), pode olhar para a "menininha roedora de unhas" à distância de um pretérito mais que perfeito:

Virgínia sentou-se à beira do rio. O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe se fantasiavam como um sortilégio. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mas mil vezes se desdobrara em duas para que uma das meninhas corresse por ali enquanto a outra roía as unhas, rondando nas pontas dos pés o quarto da doente.<sup>40</sup>

As páginas precedentes não pretendem ser senão um esboço inicial e parcial para o estudo da condição humana em Lygia Fagundes Telles. Inicial, porque, pela premura do tempo, dispensamos, nos aspectos abordados, uma parte substancial dos dados extraídos de toda sua obra, e mesmo os utilizados não foram com a amplitude e aprofundamento devidos. E parcial, porque, pelo mesmo motivo, tocamos unicamente no aspecto da limitação, embora nosso levantamento se estenda a todas as dimensões do homem enquanto "existente", com problemas tão basilares como Ser e morte; Amor e morte; Solidão, abandono, estranhamento; Medo e sua catarse; Liberdade, opção e luta existencial; Personalidade humana: projetividade e desdobramento; Realidade, monotonia e náusea; Felicidade, sonho e desafio existencial; O outrem e nós; Os existentes e seus símbolos etc. etc., e sobretudo, A angústia que, de tantas origens (do ser, do amor, da morte, da limitação, da responsabilidade, de Deus, do outrem...) tortura (às vezes sem aparências) tantos existentes romanescos de Lygia Fagundes Telles.

## NOTAS

1. TELES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p.18.

2. —, Seleta. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971. XIII.
3. Op. cit. nota n.1, p.116.
4. Op. cit. nota n.2, XI.
5. Op. cit. nota n.2, XII.
6. Op. cit. nota n.1, p.21.
7. Id. ibid., p.52.
8. Id. ibid., p.68.
9. Id. ibid., p.128.
10. Id. ibid., p.142.
11. Op. cit. nota n.1, p.98.
12. TELES, Lygia Fagundes. Ciranda de pedra. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p.96.
13. Op. cit. nota n.1, p.24-6.
14. Id. ibid., p.46-7.
15. Id. ibid., p.15.
16. TELES, Lygia Fagundes. Verão no aquário. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p.245.
17. Op. cit. nota n.1, p.14.
18. TELES, Lygia Fagundes. As meninas. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p.245.
19. Id. ibid., p.10.
20. Id. ibid., p.44.
21. Id. ibid., p.179-80.
22. Id. ibid., p.182-3.
23. Id. ibid., p.190.
24. Id. ibid., p.207.
25. Id. ibid., p.233.
26. Id. ibid., p.190.
27. Id. ibid., p.148.
28. TELES, Lygia Fagundes. Antes do baile verde. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p.103-11.
29. —, Missa de gato. In: —, Filhos pródigos. Rio de Janeiro, Liv. Cult. Ed., 1978, p.111-2.
30. Op. cit. nota n.1, p.103.
31. Op. cit. nota n.16, p.99.
32. Id. ibid., p.56.
33. Id. ibid., p.70.
34. Id. ibid., p.120.
35. Id. ibid., p.173-4.
36. Op. cit. nota n.12, p.91.
37. Id. ibid., p.155.
38. Op. cit. nota n.16, p.109.
39. Op. cit. nota n.18, p.43.
40. Op. cit. nota n.12, p.163-4.