

**O IMAGINÁRIO COMO CONDUTOR DA  
NARRATIVA EM DOIS CONTOS DE  
LYGIA FAGUNDES TELLES**

**Leila Maria Fonseca Barbosa**  
Universidade Federal de  
Juiz de Fora

Achar o lugar do fantástico na literatura latino-americana, procurar, a partir do discurso, a elaboração de seus temas, leva-nos ao homem ocidental do hemisfério sul em sua busca contemporânea de afirmação nacional, de tradições nativas, de uma literatura própria. Nesta pesquisa, fazem vir à cena seus fantasmas que se projetam como heróis-passivos, vítimas sócio-culturais de toda a história da colonização. O medo, a angústia, a infelicidade estranha, desnorteante e toda potência criadora de um povo sem raiz, sem um passado marcadamente seu, revelam o vazio entre a linguagem herdada (e imposta) de outras civilizações e suas experiências autóctones, inexprimíveis por meio de um código inadequado, alheio e insuficiente a um mundo novo, fervilhante, exuberante e exótico.

Se a narrativa fantástica é exatamente a produção de um ainda-não-dito, o significado de um indesignável, a falta de adequação entre significação e designação, ela pode preencher a lacuna, pode representar a forma de expressão desse povo preocupado em dizer de si.

Os acontecimentos imaginários (que constituem a imaginação), trazidos à luz pela literatura fantástica latino-americana, representam, além do que foi reprimido, recalçado pelo ego, re-enviado ou abandonado no inconsciente, a própria essência do homem. Não separando a consciência imaginante das imagens concretas que semanticamente a constituem e focalizando o imaginário fenomenológica e antropologicamente, captamos a necessidade do homem dos trópicos em se

afirmar, em se fazer representar como microcosmo, na sua realidade total, enfeitada, estranha, insólita.

Como categoria do literário, o fantástico se constitui em discurso que questiona a lógica da realidade compreendida como real. Como linguagem, pertence à ordem do simbólico (mundo da cultura, da civilização) e o imaginário a contrária no sentido de fazer brotar uma natureza repleta de significações diferentes: a síntese destes contrários desvela o inconsciente, o não-dito, numa necessidade de explosão compensatória para não romper o equilíbrio entrópico.

A cultura alienante ou castradora que impõe uma censura nomeada reafirma a teoria especular lacaniana<sup>1</sup>: reconhece que o **eu** é um **outro** no primeiro estágio, em seguida se identifica na imagem pensada como **outro**. A literatura fantástica da América do Sul é uma tentativa de se alcançar esta segunda fase, nomear-se na imagem refletida.

Entretanto, o criar um mundo diferente com palavras deste mundo, segundo Irène Bessièrè<sup>2</sup>, que parece contrapor às afirmações de Sartre<sup>3</sup> e de Jean Bellemin-Nöel<sup>4</sup> que entendem a diferença dos demais gêneros literários e do fantástico, estabelecendo, para este, a criação de um outro mundo com referentes próprios deste outro mundo, em seu sentido profundo, levam a uma só e única conceituação. Os signos usados pelos autores das narrativas fantásticas são signos intelectuais, religiosos ou culturais, desrealizados numa segunda instância: as constelações de imagens e símbolos que os envolvem desviam-nos de sua significação inicial, distorcem seu referente primeiro, ao ponto de torná-los irreconhecíveis. As articulações estéticas do fantástico tornam-se-lhe próprias, desvinculadas dos processos desrealizadores da literatura em geral. O signo fantástico é um signo mágico, com poderes animadores, capaz de inverter a ordem lógica e racional do signo cultural. Entretanto, esta sua capacidade não significa que deixe de possuir um ponto de contato com a realidade empírica. Segundo Bessièrè<sup>5</sup>, que toma emprestada a nomenclatura de Sartre, a narrativa fantástica é o lugar da convergência do tético e do não-tético, muito mais do que a simples hesitação proposta por Todorov<sup>6</sup>. A realidade fantástica é falsa e necessita de testemunhos para confirmá-la: o que provoca incerteza. Ao buscar seu imaginário no sobrenatural, mas sem legitimá-lo, ao mostrar um outro mundo, sem, necessariamente, acreditar no além, estabelece a dúvida e aproxima a verdade dos monstros reais, daqueles produzidos pela natureza e pela sociedade.

Numa primeira impressão, o fantástico se confunde com o solipsismo da imaginação, privilegiando o ponto de vista do subjetivismo, sem discernir as coordenadas históricas nem a primeira significação da expressão literária, que é a cultural. O que seria reduzir toda sua gênese a uma única reação anti-racionalista. Os símbolos, reveladores da dinâmica do imaginário, continuo no tempo, mas sujeito às variações históricas, demonstram que a linguagem fantástica, apesar de demarcar o fim da submissão da letra a um referente, assim o faz para revelar sua polivalência e ambigüidade, pois ligar-se ao inverossímil é questionar os limites do objeto, é marcar a medida do real através da desmedida — "hybris" — de um herói, vivenciada num cenário cotidiano e, ao mesmo tempo, estranho, sem finalidade aparente. Ao se apresentar como transcrição da experiência imaginária dos limites da razão, alia motivação realista a um princípio de irrealidade.

A narrativa fantástica dos autores sul-americanos encarna, justamente, esta característica, pois nutre-se da ruptura entre o vazamento da imaginação e o apelo da exterioridade que ela tenta apagar.

## 1 — O TRANÇADO FANTÁSTICO

O texto fantástico urde uma trama inextricável, cujo trançado é constituído por investimentos semânticos de ordem religiosa, psicológica, filosófica, ideológica, histórica, social e lingüística, constitutivos das diversas faces do ser humano. Lê-lo globalmente, desvelá-lo exaustivamente, vislumbrar em sua estrutura o ser, considerando todas as suas ligações e inter-relações sintagmáticas e paradigmáticas, tentando buscar, através de seu imaginário, o fio condutor da narrativa ao nível da enunciação, é empreender uma tarefa ingrata e mesmo impossível, pois, de antemão, já se sabe que nunca se poderá lográ-la. Entretanto, tentativas são válidas e algumas considerações a respeito de cada teoria devem ser esclarecidas.

### 1.1 — O fantástico contemporâneo

A primeira sistematização a respeito do gênero fantástico, o estabelecimento de certas categorias e de uma metodologia referentes ao discurso e não ao tema, foi feita por Tzvetan Todorov. O fantástico é a percepção particular de acontecimentos estranhos, ocupando o lugar da **hesitação** entre o real e o imaginário, conceituação esta que, segundo o autor, não dá conta das obras contemporâneas. Entretanto, se considerarmos o fantástico da América Latina uma mistura de cotidiano

e insólito, de "in-ótico" e "ex-ótico", sem delimitação de tempo e espaço, captaremos a incerteza no rompimento com a realidade e o estabelecimento de uma outra, nova, instável. O imaginário fantástico da literatura latino-americana contemporânea, revelando o espaço tropical, em que a própria realidade é fantástica e a certeza de um mundo diferente é manifesta, encerra o entrecruzar de discursos, abrindo horizontes ao gênero.

O autor estabelece, ainda, a inutilidade da literatura fantástica como gênero que possui a função social de possibilitar a abordagem de temas interditos pela censura institucionalizada ou pela autocensura, nesses tempos modernos, em que, graças à Psicanálise, os tabus foram destruídos. No entanto, por constituir-se auxiliar da ação, conjunto de estruturas inculcadas pela educação e por governar a aurora de toda criação, não podemos desvincular a cultura cientificada da função fantástica. Portanto, o domínio da Psicanálise liberadora não exclui a necessidade do homem em "imaginar" seu mundo, numa tentativa de retardar a queda da energia, de adiar a morte e anunciar a liberdade: missão da vida, segundo Bergson<sup>7</sup>.

## 1.2 — O eu e o outro

Para Jean Bellemin-Noël, que faz uma releitura de Freud, o fantástico está na relação entre o fantasmagórico e o fantasmático, entre o enunciado e a enunciação, tendo como motivação inicial, o fantasma, cenário imaginário em que o sujeito figura, mais ou menos deformadamente, pelos processos defensivos, o cumprimento de um desejo inconsciente. Desta forma, os fantasmas apresentados nas narrativas fantásticas assemelham-se aos da psique individual, transformados em imagem, nas fantasias, nos sonhos, nos delírios dos psicóticos e nos sintomas verbalizados dos neuróticos.

O fantasmagórico, como técnica narrativa, baseia-se na irresolução do leitor ("incerteza intelectual", para Freud) e configura-se na utilização do termo **fantástico**; no narrador "relais", "alter ego" do herói, polarizador da estória, difícil de ser narrada por quem a vivencia e ainda no distanciamento entre personagens ou no tempo. Difere do discurso romanesco, do maravilhoso e da ficção científica, no modo de encarar o real e o verossímil. Não é estético por sua mensagem e sim por seu fazer-se, no exercício das transformações. Revela um outro mundo, desconhecido, estranho, consignando a realidade mais profunda. É o lugar da diferença absoluta, prova de que o eu é efetivamente um **outro**.

## 1.3 — A convergência do tético e do não-tético

Ambivalente, contraditória, ambígua, a narrativa fantástica, para Irène Bessièrre, é, essencialmente, paradoxal e elaborada sobre uma dialética da norma que não é necessariamente a de uma harmonia, por se referir a outra ordem, à de um mundo onde reina a alienação. Une, então, a incerteza à convicção de que um saber é possível: resta tornar-se capaz de adquiri-lo. A persistência do enigma deve-se ao fato da incapacidade do herói de resolvê-lo. Prende-se à modernidade enquanto introduz elementos significativos da cultura e relativiza os fatos da aculturação, colocando à distância os códigos recebidos, o que assegura a participação do leitor em termos de sensibilidade. É, portanto, o lugar da convergência do tético e do não-tético, conjugação de contrários (real/irreal), da qual resulta uma polivalência de signos culturais. Desvela a totalidade que a cultura oblitera e, por aí, carrega-se de uma função libertadora.

O fantástico impõe-se para marcar o absoluto da exclusão do homem-indivíduo da sociedade massacrante, a perversão geral da realidade humana, a lógica da irracionalidade social. Lido como uma imagem de fora, reenvia ao tema da ausência de lar, proteção natural e primeira, símbolo da privação absoluta. O homem só vai encontrar morada neste mundo, ao preço de uma recusa de si mesmo. A ideologia da narrativa fantástica está, pois, explicitamente relacionada a suas imagens, numa composição lúdica (Jorge Luis Borges), numa reduplicação do eu e dissociação espaço-temporal (Julio Cortázar) ou na aparente linearidade das imagens cotidianas (Lygia Fagundes Telles). Portanto, nos jogos de tempo e espaço, a experiência fantástica é assimilada a um delírio de imagens e o tema do olhar lhe é essencial. Pela imagem visual sugerida, o espectador participa da ação como ator e como vítima.

## 2 — O IMAGINÁRIO FANTÁSTICO

Estudar o imaginário fantástico ao nível da enunciação que, de um modo ou de outro, está presente no interior do enunciado, obriga-nos a considerar todos os posicionamentos anteriormente explanados e elaborar, a partir dos textos escolhidos de Lygia Fagundes Telles<sup>8</sup>, uma leitura que possa captar o fazer fantástico do homem brasileiro na "re-conquista de seu espaço"<sup>9</sup>. O caminho percorrido, acompanhando o intrincado dos fios que tecem o texto, remeteu-nos a Gilbert Durand e à sua proposição de uma fantástica transcendental, quando da análise das estruturas antropológicas do imaginário.

rio<sup>10</sup>. Por ter sido desvalorizada ontologicamente pela filosofia ocidental e minimizada pela psicologia geral, um pouco mais complacente, o autor tenta reabilitar a função da imaginação, analisando antropologicamente o dinamismo da estrutura do imaginário que "deforma" as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção. Toma como base os três reflexos dominantes, postura, digestão e copulação, que servem de fio condutor para a repartição das imagens em três grupos de esquemas: diáiréticos ou verticalizantes, de descida e interiorização e rítmicos ou cíclicos. Agrupa esta tripartição em dois regimes opostos: o diurno (da antítese) e o noturno (dos eufemismos). Partindo da hipótese da semanticidade das imagens, chega à conclusão de que os símbolos são diretamente reveladores das estruturas. Assim, o imaginário reenvia a ele próprio e, por essa convergência, deduz-se que a função da imaginação é motivada, não pelas coisas em si, mas pelo modo de povoá-las de um sentido segundo, de um sentido que seria universalmente partilhado. Os dois regimes que estruturam a consciência imaginante são exclusivos um do outro e, na realidade, a noção de função da imaginação esconde duas realidades psíquicas antagônicas: os tipos de representação diferenciados pela psicologia caracteriológica e as fases simbólicas diversificadas pela história da iconografia e da literatura.

Os caracteres psíquicos não são imutáveis por si mesmos e variam no curso da evolução ontogenética sob pressão de traumatismos e crises inevitáveis. Há motivações externas de "coerção" ou de "dilação"<sup>11</sup> e o regime das imagens parece influenciado não só pela tipologia como também por fatores históricos e sociais, responsáveis pelo encadeamento dos arquétipos. Muitas vezes o comportamento caracterial da personalidade não coincide com o conteúdo das representações. Na obra literária, por exemplo, o conteúdo imaginário pode desmentir o comportamento geral da personalidade. É o que acontece com Lautréamont, Van Gogh e Lygia Fagundes Telles: talvez um fenômeno compensatório, no qual a imagem suplementa, contrabalança ou substitui uma atitude pragmática.

A própria história pode ser encarada como uma vasta realização simbólica de aspirações arquetípais frustradas. As projeções imaginárias e míticas transformam-se, pouco a pouco, em conceitos socializados, solidificados em sistemas pedagógicos que, por sua vez, frustram os outros regimes da aspiração arquetípica. É o que explica as diástoles e sístoles da história do imaginário. Entretanto, a função fantástica ultrapassa o próprio mecanismo da repressão tal qual o concebe a psicologia clássica. É falso, pois, afirmar que só é simbolizado o

reprimido. Seria confundir as fatalidades do impedimento, da censura com o domínio da inefável contingência futura. O símbolo não tem por missão impedir, mas, antes, resulta da impossibilidade da consciência semiológica, do signo, de exprimir a parte de felicidade ou de angústia que resente a consciência total face à inelutável instância da temporalidade. O semantismo do símbolo é criador. A tese da repressão não pode, portanto, dar conta da criação artística e da experiência religiosa. Longe de ser resultado da repressão, a imagem é veículo não-semiológico da alegria criadora.

Um elemento importante na criação da imagem, concebida como fator primordial na elaboração da existência humana, é o espaço, já que o tempo se dissolve na insólita imediatez do imaginário. O espaço é a reserva infinita de eternidade contra a inexorabilidade do passar do tempo. Sua disposição pode ser distribuída nas três propriedades do espaço fantástico: a ocularidade, a profundidade e a ubiqüidade.

Há em nós uma aptidão natural em traduzir toda sensação e todo traço perceptivo em temas visuais. A ocularidade esclarece com sua luz as excitações sensoriais e a própria contemplação do mundo já é transformação do objeto, pois a vista é, por essência, o órgão do longínquo, recua instintivamente o horizonte através dos espaços infinitos. Daí, a terceira dimensão, a profundidade. E não é a profundidade do espaço, a enganadora, mas a própria substância do tempo. E a imagem, como a vida, não são conquistadas, elas, simplesmente, se manifestam.

A ubiqüidade é a propriedade que tem a imagem de não ser afetada pela situação física ou geográfica: pode abranger, numa simultaneidade, vários espaços e tempos diferentes.

Assim, o desejo de transcender o tempo, característico do homem limitado com ânsias de infinito, encontra no espaço imagético o lugar ideal de realização, onde reconstitui, livre e imediatamente, em cada instante, o horizonte e a esperança do Ser em sua perenidade.

## 2.1 — O escritor escolhido

Lygia Fagundes Telles não sofreu influência literária paterna, se bem que seu pai, Durval Fagundes, tenha feito poesia quando moço. Sendo a caçula de quatro filhos, nasceu em 19 de março de 1923, em São Paulo, capital, e foi para Ser-tãozinho com dois anos de idade. O pai, inteligente, mas dis-

persivo e impetuoso, e também devido ao cargo de promotor e delegado de polícia, não demorava muito no mesmo lugar. Embora mudando sempre de cidade, as lembranças de infância de Lygia estão ligadas sobretudo a Sertãozinho e, de todas elas, fato significativo, a mais remota e mais viva é a de seu primeiro contato com a morte, cuja visão (a de um homem desconhecido) impressionou-a fortemente, só conseguindo libertar-se dela muitos anos depois. Talvez por esse motivo, a morte tenha sido presença latente em sua obra e tema central de alguns de seus melhores contos: "Fuga", "A recompensa", "O suicídio de Leocádia", "A confissão de Leontina", "Os mortos", "Cactus vermelho", "Natal na barca", "As formigas", "Tigrela", "WM", "A mão no ombro" são alguns exemplos. E a escritora conseguiu com esse tema, sem dúvida fascinante, amparado na sobriedade e lucidez de seu estilo, uma atmosfera fantástica e de angústia.

Outra lembrança marcante de sua infância, presa à passagem por Apiaí, onde se demorou dois anos, é a do Morro do Ouro, onde a família, de poucas posses, resolveu adquirir um pedaço de terra, na esperança de encontrar o metal precioso. Lygia, então com sete anos, imaginava acordar uma manhã e contemplar o morro resplandescente, numa visão de estórias de fadas — o que, infelizmente, nunca aconteceu...

Sua primeira tentativa literária foi, justamente, um conto de fadas que não surtiu o efeito desejado, escrito que fora com a finalidade de impressionar sua babá que a fascinava com suas estória maravilhosas.

O primeiro conto, "Vidoca", depois incluído em "Porões e sobrados", brotou-lhe espontaneamente e foi premiado pela revista "A cigarra", em seu concurso permanente, no ano de 1938. Com a obtenção do prêmio e a publicação do livro, bem recebido pela crítica, foi considerada "adolescente prodígio".

Em 1939, entrou para a Faculdade de Direito de São Paulo para agradar ao pai e fez, ao mesmo tempo, o curso de Educação Física. Para custear os estudos, passou a trabalhar na Secretaria de Agricultura. Foi neste período que iniciou uma leitura séria dos clássicos como **Dom Quixote**, **A divina comédia**, **Paraíso perdido**, **Os sertões** e as obras de Tolstoi e Dostoiévski, considerados, por ela, como os maiores romancistas do mundo.

Em 1944, publicou seu segundo livro, **Praia viva**. Terminou o curso de direito no ano seguinte e tentou advogar, mas logo

admitiu que tal profissão era incompatível com seu temperamento. Resolveu, então, dedicar-se exclusivamente à literatura e passou a escrever crônicas semanais para o suplemento literário do jornal "A manhã", do Rio de Janeiro, de onde já era colaboradora esporádica. "Cactus vermelho" lhe valeu o prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras (dividido com Lúcia Benedetti).

Seu primeiro romance, **Ciranda de pedra**, publicado em 1955, narra, corajosa e violentamente, a desagregação moral da alta sociedade paulista. Segundo o crítico Nogueira Moutinho, Lygia, neste livro que compõe uma trilogia com **Verão no aquário** (1963) e **As meninas** (1973), já se debruça sobre sua personagem de eleição: a jovem brasileira, no momento em que a adolescência lhe revela o mundo, suas pompas e suas contradições. Decanta, no íntimo, as etapas vividas com a plenitude de uma sensibilidade fora do comum, por meio de uma escritura que se amolda docilmente à linguagem destes tempos.

Em 1969, obteve uma expressiva vitória, arrebatando o Grande Prêmio Internacional Feminino da Novela para Estrangeiros em Língua Francesa, com o conto "Antes do baile verde" ("Avant le bal vert", Cannes).

Literariamente, impressiona-se com os detalhes que observa minuciosamente e, com mestria, coloca-os em sua obra. Esta característica, encontramos em seu último livro de contos fantásticos **Seminário dos ratos**<sup>12</sup> e, por meio dela, a autora nos revela o mundo absurdo do brasileiro de hoje, ligando os "temas do eu"<sup>13</sup>, ao mundo da infância, mostrando o mito do eterno retorno, o espaço protetor de que a humanidade inteira anda carente. Ao fazer uma literatura nossa, ao desvelar o homem tropical, insere-o nos paralelos e meridianos universais.

## 2.2 — As formigas

Conto fantástico de Lygia Fagundes Telles<sup>14</sup> em que a autora utiliza recursos do gênero como narrador — "relais" intradieético: "Quando minha prima e eu descemos do táxi" (Form. p. 3); o imperfeito: "era, tínhamos, devíamos, pareciam, ia, empalideciam, via, etc."; o termo fantástico: "Esquisito. Esquisitíssimo"; o neologismo "desformigar" (Form. p. 7), provocando a irresolução do leitor, o que, de acordo com Bellemin-Nôel, caracterizam o fantasmagórico. Animiza o inanimado numa inversão alma/corpo, apresentando um mundo completo, em que a matéria espiritualiza-se e o espírito, materializado, tenta

atingir a consciência e a liberdade sem, entretanto, conseguirlas — processo este que, conforme Sartre, demarca o fantástico moderno.

As imagens deste trecho delimitam o espaço onde se desenrola a ação da narrativa: velho sobrado — casa, grande berço que mantém o homem em seu primeiro universo, cosmos protetor que abriga o ser humano das tempestades do céu e da vida. E, ainda segundo Bachelard<sup>15</sup>, é o espaço que mantém o devaneio, protege o sonhador, permitindo-o sonhar em paz. Entretanto, o aspecto sombrio e tenebroso prende a cegueira à decadência, símbolo nictomorfo da mutilação, de valorização negativa. O sentido moral duplica, pois, o sentido próprio e é por esta razão que, nas lendas como nos sonhos da imaginação, o inconsciente é sempre representado sob um aspecto tenebroso, caolho ou cego. Desde Eros-Cupido, de olhos vendados, precursor de nossas modernas libidos, até ao célebre e terrível Édipo, a parte profunda da consciência se encarna na personagem cega. Opõe-se à claridade, constelando-a de um sentido de entendimento obliterado e torna o espaço sinistro, humanizado, guardião de uma verdade inquietante. Sinistro, porque desconhecido, sinistro porque esconde os desejos inconfessáveis, a realidade censurada. O próprio Jung, em *L'homme et ses symboles*, ao analisar um de seus sonhos constantes com uma determinada casa, aproxima-a de seu inconsciente.

Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. (Form. p. 3)

O sobrado possui uma saleta escura, atulhada de móveis velhos e desparelhados, um sofá furado e almofadas confeccionadas com tecidos antigos, salpicados de vidrilhos, imagem caótica do inconsciente repleto de impressões desordenadas, velhas, feias, tenebrosas. Uma escada estreita, em caracol, leva ao sótão, onde se localiza o quarto, palco dos acontecimentos sinistros. A escada, símbolo da ascensão, da verticalidade, ligando o inconsciente ao pré-consciente, não permite, no entanto, a passagem de muitos ao mesmo tempo e dificulta a liberação por suas curvas. Vai da terra ao céu, do irracional à racionalidade do telhado. O quarto que será decorado com uma gravura de um ídolo cinematográfico da adolescência, para o qual, será trazido o cotidiano, a realidade empírica, é justamente ele que encerra o mistério — um caixote de ossos, coberto com um plástico, contendo o esqueleto de um anão, remetendo à estória de Branca de Neve em seu caixão de vidro à espera do Príncipe Encantado para despertá-la com seu beijo. Os ossos são a imagem da morte temível, mas gulive-

rizada ou eufemizada no simbolismo do anão que, conforme Jung, é extremamente sexualizado, e da iniciação sexual, comum nas personagens adolescentes de toda obra da autora.

Esta guliverização é uma espécie de infantilização dos órgãos masculinos e denotaria um ponto de vista psicanaliticamente feminino, exprimindo o medo do membro viril<sup>16</sup>.

A falta de opção: "Tínhamos outra escolha?" (Form. p. 3) obriga duas estudantes a procurar uma pensão barata e ambas hesitam em penetrar no velho sobrado. Imagens sensoriais são, de pronto, salientadas: a visão, o testemunho do olhar, necessário para se acreditar o prodígio; o ver que supõe uma perspectiva que não é nunca objetiva, mas parece interditar as deformações da subjetividade ao unir interioridade a exterioridade; a ocularidade que faz da narrativa um sistema analógico, que coloca sob o signo da intensidade e do paroxismo os fatos da vida cotidiana e parece abolir os limites da imagem. Também imagens olfativas "subimos uma escada velhíssima cheirando a creolina" (Form. p. 3), odor este que oblitera os cheiros aconchegantes da casa protetora, ventre materno: fumaças de cozinha, perfumes de alcova, mofos de corredores, cheiros de "água-de-colônia flor de maçã" para que o quarto "cheirasse a pomar" (Form. p. 7) e abolisse o odor acre de origem desconhecida.

Simbolos teriomorfos, desde o início da narrativa, desde seu próprio título, já fazem prever a inquietação pela demonstração de repugnância diante das baratas: "— Pelo menos não vi sinal de barata, disse minha prima" (Form. p. 3) — repugnância esta provocada pelo movimento rápido e indisciplinado, arquétipo do caos, sempre móvel e agitado, esquema que parece ser uma projeção assimiladora da angústia frente à mudança. A adaptação animal não faz na fuga senão compensar uma mudança brusca por outra. Ora, a modificação e a adaptação ou assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo. As primeiras experiências dolorosas da infância são as de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações do parto, depois da mãe e, por fim, o desmame. Convergindo, formam um engrama repulsivo no lactente. Assim, uma das primeiras manifestações da animalização é o chamado "formigamento"<sup>17</sup> — imagem fugidia, mas primeira da agitação e da efervescência que cerca de uma aura pejorativa a multiplicidade que se agita. As formigas desempenham uma tarefa humana neste conto de Lygia:

Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada (Form. p. 6).

e encerra na realização do desejo do herói, o de refazer o esqueleto do anão. Misteriosamente aparecem em fila cerrada, "enturmadas" (Form. p. 5) e entram no caixote, sem dele haver retorno, o que nos remete à passagem irreversível do tempo, à imagem heraclitiana do fluir de um rio.

Numa inversão destas imagens negativas, ou para compensá-las e restabelecer um equilíbrio, o mito do eterno retorno, a volta à infância, apresentados nos "temas do eu" pelo "alter ego" infantil, são representados pelo ursinho de pelúcia, protetor, substituto materno, símbolo familiar: "sentei meu urso de pelúcia em cima do travesseiro" (Form. p. 4).

A imagem do gato, presente tanto na literatura do maravilhoso infantil, quanto nas narrativas fantásticas, é símbolo nictomorfo negativo, ligado à morte. Notívago por excelência, seus miados lembram lamentos de agonia e o culto prestado por esses animais à lua, prendem-nos ao astro noturno, associado à imaginação e à fantasia. E a ação da narrativa é toda passada à noite, hora dos sonhos e dos devaneios, das realizações dos desejos reprimidos. O sonho do narrador com o anão a fumar charuto, na primeira noite, com o professor-examinador a fazer perguntas, cujas respostas eram desconhecidas e um terceiro repetitivo em que

... eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. Chegava o primeiro e minha aflição era levá-lo embora dali antes que chegasse o segundo. O segundo, desta vez, era o anão (Form. p. 7).

sonhos, cujo sentido latente remete a desejos de iniciação sexual e, ao mesmo tempo, a medo de concretização do desconhecido.

O retrato da dona da pensão, dona do gato, "bruxa" (Form. p. 9), uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna (Form. p. 3), de unhas aduncas esmaltadas de vermelho escuro e meio descascadas, fumando um charutinho, com tosse encatarrada e dificuldade de subir escadas, nos remete à decadência, à imagem do poder destruidor do tempo que traz, em seu bojo, a morte. Suas unhas aduncas nos lembram garras animais, agressivas, dilaceradoras e o esmalte escuro é a capa com que tenta esconder a velhice degradante. Esta imagem negativa de uma velha decrépita constela-se de uma intertextualidade, remetendo a discursos brasileiros como a José de Alencar e sua *Iracema*, de lábios de mel e cabelos negros como a asa da graúna, como também à religiosidade herdada do africano no uso dos charutos das macumbas, símbolo fálico de iniciação.

No universo fantástico deste conto, há, portanto, inversão total dos elementos: mulher/animal, formiga/pessoa, casa/gente, inerte/dinâmico, numa convergência de tético e não-tético e, através desta leitura do imaginário como condutor da narrativa, sentimos o desvelar do inconsciente da jovem em busca de identidade, de realização de desejos reprimidos pela cultura, de medo frente a situações incontroláveis, a forças desconhecidas.

A fuga foi o elemento compensatório de seu processo liberador, sintetizado nas oposições claro/escuro, ver/não ver, ser/não ser: "Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra" (Form. p. 9), sinal de que, talvez, o caminho estivesse descoberto ou semidescoberto no esqueleto do anão quase completo.

### 2.3 — Seminário dos ratos

A inversão, denotativa da narrativa fantástica, é a marca manifesta deste segundo conto analisado<sup>18</sup>, demonstrando a ruptura com a realidade e com a lógica racional. O próprio título, sugerindo uma reunião de animais, estabelece a dúvida se seriam os ratos, os promotores do seminário, ou os homens para combaterem os roedores. Com o desenrolar da ação, ver-se-á que qualquer saída é possível, desde que se considere a antropofagia como característica do homem moderno, do "homem rato do homem", devorador ou roedor insaciável de seus semelhantes. Animais-homens, povo lutando por seus direitos de sobrevivência versus homens-animalizados, escravos vaidosos de suas próprias leis, de rituais burocráticos e de cerimoniais entravadores, defrontam-se em guerrilhas, em tentativas de minarem, pouco a pouco, as resistências e inverterem as posições de poder e de domínio.

O espaço da diegese, como no primeiro conto estudado, é a casa. Enquanto que em "As formigas", tratava-se de um velho sobrado em decomposição, o "Seminário dos ratos" desenrolar-se-á numa casa de campo restaurada, propícia à meditação, isolada no espaço da natureza. Representa a imagem da cultura requintada, com as últimas conquistas para o conforto do homem, como piscina de água quente, aparelhos eletrônicos de comunicação, aeroporto de jatinhos, violando a natureza circundante. Simboliza o toque do homem, tentando camuflar a decadência, reconstituindo um passado que o projeta e o abrigue da frieza do mundo hostil, das intempéries da natureza destruidora. É neste ambiente aconchegante, protetor, que o seminário, "Quartel-General de uma verdadeira bata-

lha!" (S. R. p. 118), se realizará, longe inclusive dos temíveis inimigos. São os ratos, como as formigas, representantes de uma simbologia primitiva, pertencentes ao regime diurno da imagem, ligados às primeiras experiências do tempo, pelas modificações da postura e investidos de uma semanticidade secundária negativa. Causam, pois, repugnância, são repulsivos, não por si mesmos, mas pelo que significam: o poder destruidor do tempo. Sua resistência às tentativas de extermínio, por serem portadores da terrível peste, celebrizadas na história dos povos, como no Egito Antigo, cantadas nas estórias infantis como no "Flautista de Hamelin", o encantador de ratos, tornam-se repelentes, hostis, comparados a bastardos e subversivos, ao próprio povo que ameaça um poder constituído. Esta comparação do agressor com o animal é explicada por Bachelard quando afirma que

...todas as agressões, quer venham do homem ou do mundo, são anímicas. Por sutil que seja uma agressão vinda do homem, por indireta, camuflada, por premeditada que seja, revela suas origens inexplicadas. Um pequeno animal vive no menor dos ódios<sup>19</sup>.

Como o povo, é uma abstração, transformada em realidade quando incomoda, como por exemplo, quando exterminou as próprias armas defensivas, os gatos. A humanização dos ratos:

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, taquel o 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 de minha mãe, doutor, me representou um homem vestido de rato! (S. R. p. 124).

contrapõe-se à animalização do homem: "O Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas farejou o ar" (S. R. p. 123) e "O noticiarista de um vespertino (...) chegou a ser insolente quando rosnou que tem tanto edifício em disponibilidade..." (S. R. p. 118), inversões estas que aproximam o irracional da racionalidade.

A ação fantástica, protagonizada por personagens insólitas, porque dúbias, desenrolar-se-á neste cenário estranho. O Secretário do Bem-Estar Público e Privado, sintetizando em seu cargo as contradições social/individual, homem descorado, flácido, calvo, de voz lamuriosa e branda e unhas polidas, tem o pé direito calçado e o esquerdo em chinelo de lã, doente pela gota. É a imagem invertida de um secretário do Bem-Estar, por não estar bem e nos remete a Édipo, por seu pé

inchado. O pé é um símbolo ambivalente, parte essencial da pessoa, sustentáculo do corpo.

Mas Diel, revolucionariamente afirma que o pé é símbolo da alma, talvez por ser o suporte do corpo, o que agüenta o homem em sua posição ereta<sup>20</sup>.

Ainda é o pé esquerdo, a imagem da raiz minada pelas esquerdas (pelos ratos subversivos?), mito moderno que, ideologicamente, dividiu o mundo em duas facções.

Apesar de, ou, talvez, por ter sido participante das revoluções de 32 e 64, o Secretário é nervoso,

O Secretário moveu penosamente o corpo para a direita, para a esquerda. Enxugou a testa. Os vãos dos dedos. Ficou olhando para o pé em cima da almofada (S. R. p. 120).

tem medo dos americanos, de que instalem gravadores em sua suite azul — cor do céu, da tranqüilidade e da proteção, cor da verdade, necessária, mas temível. A fixação em sua doença faz com que, num ato falho, confunda o braço quebrado do Assessor de Imprensa, com o pé. Esta confusão é a imagem de sua perplexidade frente aos acontecimentos, seu temor de perder o seu suporte.

O Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas, também síntese de oposições, é comparado por seu chambre de veludo verde a uma montanha veludosa, o que liga volume, fertilidade e prosperidade a conservadorismo e poder. O verde, cor do perceptível, metaforiza as necessidades concretas e imediatas e, também, a morte. Ironicamente, este Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas ocupa a suite cinza-matiz-neutro, do egoísmo, da indiferença e dos ratos.

O Delegado Americano, acompanhado de uma secretária e de um misterioso ruivo, com aspecto de guarda-costas, é "expert" em jornalismo eletrônico e técnico em ratos. Seu retrato nos remete à imagem do poderoso, representante do imperialismo americano, ao qual os subdesenvolvidos prestam homenagens e procuram só mostrar seu lado positivo ao cumulá-lo de gentilezas como o denota claramente a preparação do jantar, com o requinte da escolha das melhores iguarias nacionais e o cuidado com o vinho. O alimento vivificador, imagem da vida, revestido de uma aparência agradável, pertence ao esquema da descida e da intimidade, cuja finalidade será destruída: o alimento do homem transformado em manjar dos ratos. As curvaturas do mais fraco diante do mais forte demons-



tram o medo, o temor de serem massacrados. Os americanos ocupam os aposentos rosa-forte, pois "gostam de cores vivas" (S. R. p. 117) — cor significativa da atividade, da intensidade, da energia.

O Chefe das Relações Públicas, candidato em potencial ao cargo de Secretário, para o qual já se prepara eficientemente, aprendendo línguas estrangeiras, e burocratizando-se, é jovem de baixa estatura, atarracado, sorridente, inseguro: enrubece facilmente, tem má-audição e "olhinhos" brilhantes (como os dos ratos). É aquele que enxerga muito, mas, como Édipo, vê somente o exterior, pois, só conseguirá perceber o inimigo quando este já tiver dominado os pontos estratégicos essenciais. Será o prisioneiro, o único a sobrar para contar a estória.

Enfim, personagem secundária, mas importante por anunciar a invasão do inimigo,

— Controle-se, mas o que foi? Sem gritar, não quero histerismo, vamos, calma, o que foi?

— As lagostas, as galinhas, as batatas, eles comeram tudo! Tudo! Não sobrou nem um grão de arroz na panela, comeram tudo e o que não tiveram tempo de comer, levaram embora!

— Mas quem comeu tudo; Quem?

— Os ratos, doutor, os ratos! (S. R. p. 124)

o Cozinheiro-Chefe, com suas mãos sujas de suco de tomate — o vermelho remetendo a comunismo, esquerda, signo do início de uma revolução — representa a transformação da abstração em realidade.

Como na primeira narrativa, os elementos sensoriais, próprios ao fantástico, são destacados, como a **visão** do Chefe das Relações Públicas, a **audição** possante do Secretário do Bem-Estar, os **barulhos** assustadores não identificados que subiam do fundo da terra ao telhado (do irracional à racionalidade). O barulho, ligado aos quatro elementos naturais: água — "em ondas como um mar" (S. R. p. 120), à terra e ao ar — "como se viesse do fundo da terra, subiu depois para o teto" (S. R. p. 119) e ao fogo — "agora parece um vulcão respirando" (S. R. p. 120), que dá o tom catastrófico, por ser isomorfo das trevas. O barulho noturno que repercute mais forte, amplificado, nos faz lembrar que o sentimento exacerbado da noite é a audição.

Assim, a batalha a ser travada, o extermínio dos roedores que se multiplicam assustadoramente "100 ratos para cada habitante" (S. R. p. 119), arma-se estrategicamente, obede-

cendo a táticas perfeitas (retaguarda bem guarnecida, cúpula inacessível, sondagens, ponte, baterias) numa preocupação tão grande com detalhes e minúcias e também em esconder as mazelas que o fator principal, o inimigo, passa a ser apenas teórico, o que irá sobredeterminar a inversão final: a vitória dos ratos.

A balança da justiça, esquecida, empoeirar-se-á e a gota que ataca o pé esquerdo transbordará "em ondas como o mar", remetendo a Vinicius de Moraes em **Dia da criação**: "a vida vem em ondas como o mar"<sup>21</sup> e a Chico Buarque em **Gota d'água**<sup>22</sup>: "Pode ser a gota d'água! Pode ser a gota d'água!" (S. R. p. 121). A intertextualidade do trançado fantástico de **Seminário dos ratos** está, pois, intimamente ligada a coisas nossas a começar pela epígrafe de Carlos Drummond de Andrade — versos finais do poema **Edifício Esplendor**, em que o poeta humaniza os ratos que exclamam: "— Que século, meu Deus!"<sup>23</sup>, antes de começarem a roer o edifício. Há ainda referência à música carnavalesca **Lata d'água**, no texto, invertida: as ratazanas são as Marias das favelas; aos temas infantis de estórias maravilhosas como **D. Ratão** e **D. Baratinha** — no conto de Lygia, D. Ratão ao invés de ser morto no caldeirão é ele que o derruba e rouba as lagostas ferventadas — como **Joãozinho e Maria** — presos a mostrarem um rabo de rato, no caso, o dedo humano e a gravata. Ainda no nível da intertextualidade, temos a citação latina feita pelo Chefe burocratizando: "Finis coronat opus" (S. R. p. 119) e o aforismo hegeliano "à noite, os gatos são pardos"<sup>24</sup> (S. R. p. 119).

O tético, a realidade empírica, marcado pelas frases "clichês": "não sobrou nem um grão de arroz", "o importante é não perder a cabeça" (S. R. p. 124), "homens armados até os dentes" (S. R. p. 125) e "pela alma de minha mãe" (S. R. p. 124) estabelecem o relacionamento com o não-tético dos acontecimentos, demarcando o fantástico.

O final da estória, ao nível do imaginário, nos transporta de volta às raízes, ao útero materno, mas não àquele acolhedor, aconchegante e protetor e sim à ruptura de tais signos, numa imagem invertida a remeter ao Regime Diurno, do qual o medo e o terror são características. A geladeira em que o Chefe das Relações Públicas se abriga em posição fetal, para fugir da multidão enovelada e pululante dos ratos, é fria e inóspita com sua água gelada a pingar-lhe sobre a cabeça, endurecendo-lhe as mãos e dando-lhe câimbras. Contrapõe-se ao mito de Jonas, no ventre morno da baleia, positivo, benéfico. Esta inversão se reveste de um sentido angustiante de medo e horror frente ao incontrolável, ao desconhecido.

O estudo do fantástico, de seu imaginário, condutor da narrativa, leva-nos a concluir que a necessidade do estudo da linguagem — obstáculo necessário que intercepta, deixando passar, ligando paradoxalmente a palavra ao pensamento, criando, portanto, uma constelação simbólica sobre o signo cotidiano, singularizando-o imagetivamente — é premente nos tempos atuais. Isto porque a linguagem é o meio de conquista, de se fixar a nacionalidade, nessas eras de "aldeia global", de afirmar uma cultura própria e nativa. Buscando no imaginário a decodificação do significado da linguagem e, com Lacan, acreditando que os mecanismos do inconsciente podem ser expressos por operações lingüísticas, figuras de retórica, portanto, funcionando como uma linguagem estruturada, fizemos uma leitura do imaginário nos contos de Lygia Fagundes Telles e notamos que a luta entre a terra e o mundo, entre a natureza e a cultura, num velar e desvelar, o fenotexto escondendo e, ao mesmo tempo, mostrando o genotexto, é característica do homem brasileiro contemporâneo e universal em suas tentativas de identificação, de se encontrar no outro, de solidificar-se como um todo, microcosmo indiviso, convergência intertextual, símbolo atemporal de um espaço de esperança. É por esse motivo que podemos considerar a literatura fantástica a grande alegoria (em seu sentido primordial de dizer outra coisa) do século XX, em que a própria existência nega a lógica do racional.

O estudo da imagem sensibilizou-nos, como a Bachelard, a estar presente à imagem no minuto da imagem, pois a imagem poética não se submete a um impulso, não é eco de um passado. Por sua explosão é o passado longínquo que ressoa em eco, advindo, pois, de uma ontologia direta. Sua sonoridade será a sonoridade do ser. Ouvi-la no silêncio (grau máximo de concentração do som), deixá-la falar no calar das vozes, fez-nos retornar ao ponto de partida.

A leitura do imaginário como condutor da narrativa ao nível da enunciação aporta-nos, portanto, a conclusão de que fantástico é o próprio homem em seu dia-a-dia sem perspectivas, em sua luta contra a inexorabilidade do passar do tempo. Fantástica é a busca de um "lugar ao sol", de dias melhores. Fantástica é a própria vida absurda, destituída de finalidade. Fantástico é questionar-se como ser social e como ser humano.

Enfim, fantásticos não são as formigas recompondo um esqueleto, não são os ratos fazendo um seminário, mas, sim, a potência da imaginação humana, a possibilidade criadora do homem em busca de respostas para o mistério da vida.

## NOTAS

- 1 FAGES, J. B. Para compreender Lacan. 2. ed. Rio de Janeiro, Ed. Rio 1975. p. 23-30.
- 2 BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974. p. 256.
- 3 SARTRE, Jean-Paul. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris, Gallimard, 1974. p. 122-42.
- 4 BELLEMIN-NOEL, Jean. *Notes sur le fantastique* (textes de Théophile Gautier). Paris, Larousse, 1972. 23 p.
- 5 BESSIÈRE, Irène. *Op. cit.* p. 36-8.
- 6 TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970. 188 p.
- 7 BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris, PUF, 1945. p. 265-7.
- 8 TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. 126 p.
- 9 JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Petrópolis, Vozes, 1974. 151 p.
- 10 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1973. 550 p.
- 11 RORSCHACH, H. *Psychodiagnostic*. Paris, PUF, 1947. p. 205-6.
- 12 TELLES, Lygia Fagundes. *Op. cit.*
- 13 TODOROV, Tzvetan. *op. cit.* p. 113-30.
- 14 TELLES, Lygia Fagundes. As formigas. In: —. *Op. cit.* p. 3-9. As subseqüentes citações deste conto serão feitas por esta edição, indicando-se, apenas, no próprio texto, entre parênteses, o título abreviado e a página.
- 15 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro, Eldorado (s/d) 176 p.
- 16 DURAND, Gilbert. *Op. cit.* p. 241.
- 17 —. *Op. cit.* p. 76.
- 18 TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. In: —. *Op. cit.* p. 116-126. As subseqüentes citações deste conto serão feitas por esta edição, indicando-se, apenas, no próprio texto, entre parênteses, o título abreviado e a página.
- 19 BACHELARD, Gaston. *Op. cit.* p. 48.
- 20 CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969. p. 374.
- 21 MORAIS, Vinicius de. O dia da criação. In: —. *Antologia poética*. 15 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. p. 121.
- 22 BUARQUE, Chico. *Chico Buarque & Maria Bethânia*. Rio de Janeiro, CBD/Phonogram. ST 6349 146.
- 23 ANDRADE, Carlos Drummond. Edifício Esplendor. In: —. *Carlos Drummond de Andrade*, poesia completa e prosa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973. p. 123.
- 24 cf. JANKÉLEVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris, Flammarion, 1964. p. 18.