



Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea

ISSN: 1518-0158

ISSN: 2316-4018

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea;
Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade de Brasília (UnB)

Resende, Nilton

“Anão de jardim”: o “conto total” de Lygia Fagundes Telles

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 56, e563, 2019

Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea; Programa
de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB)

DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018563>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323159613002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org



Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



“Anão de jardim”: o “conto total” de Lygia Fagundes Telles

“Anão de jardim”: the “total tale” of Lygia Fagundes Telles

“Anão de jardim”: el “cuento total” de Lygia Fagundes Telles

Nilton Resende*

Resumo

Em 1995, Lygia Fagundes Telles publicou o seu último livro de contos, *A noite escura e mais eu* – os volumes de textos curtos publicados em seguida são de natureza híbrida (invenção e memória), crônicas ou compilação de contos dispersos. O último conto desse livro, “Anão de jardim”, por sua natureza grotesca e alegórica, pode ser considerado um conto sùmula, uma síntese da contística lygiana. Neste artigo, valendo-se principalmente da teorização de Kayser (2003) sobre “o grotesco”, dos estudos de Kappler (1994) sobre “os monstros” e, ainda, das interpretações simbólicas de Chevalier e Gheerbrant (2005), defende-se “Anão de jardim” como um “conto total”, sendo Kobold (o narrador desse texto) um ser diabólico/cindido, no qual se condensam as personagens lygianas e seus dramas. Considera-se, ainda, o jardim – cenário em que se passa a narrativa – uma representação encapsulada do mundo ficcional da autora.

Palavras-chave: conto, conto total, grotesco, monstro, alegoria, Lygia Fagundes Telles.

Abstract

In 1995, Lygia Fagundes Telles published her last book of short stories, *A noite escura e mais eu* – the volumes of short texts that were later published are of a hybrid nature (invention and memory), appearing as chronicles or compilations of scattered tales. The last story in this book, “Anão de jardim”, due to its grotesque and allegorical nature, can be considered a summary tale, a synthesis of lygiana storytelling. This article, supported by Kayser's (2003) theorizing about “the grotesque”, Kappler's (1994) studies on “monsters” and Chevalier & Gheerbrant's (2005) symbolic interpretations, argues for “Anão de jardim” as a “total tale”. Kobold (the narrator of the text), for example, is a diabolical / split-off being in which concentrate lygian characters and their dramas. The garden – the setting of the narrative – is also considered an encapsulated representation of the fictional world of the author.

Keywords: short story, total tale, grotesque, monster, allegory, Lygia Fagundes Telles.

Resumen

En 1995, Lygia Fagundes Telles publicó su último libro de cuentos, *A noite escura e mais eu* – los volúmenes de textos curtos publicados después son de naturaleza híbrida (invencción y memoria), crónicas o compilación de cuentos dispersos. El último cuento de este libro, “Anão de jardim”, por su naturaleza grotesca y alegórica, puede ser considerado un cuento sumario, una síntesis de la cuentística lygiana. En este artículo, valiéndose principalmente de la teorización de Kayser (2003) sobre “lo grotesco”, de los estudios de Kappler (1994) sobre “los monstruos” y, aún de las interpretaciones simbólicas de Chevalier & Gheerbrant (2005), se defiende “Anão de jardim” como un “cuento total”, siendo Kobold (el narrador del texto) un ser diabólico / escindido en el que se condensan los personajes lygianos y sus dramas. Se considera, aún, el jardín – escenario en que se acontece la narrativa – una representación encapsulada del mundo ficcional de la autora.

Palabras clave: cuento, cuento total, grotesco, monstruo, alegoría, Lygia Fagundes Telles.

Os primeiros textos de um escritor de longa carreira podem carregar consigo o gérmen do que será escrito depois. E talvez, em sua maturidade, haja algum texto representativo de tudo que fora feito até então. No caso da contística, um conto encapsulador, em que digamos haver, concentrado,

* Doutor em estudos literários e professor da Universidade Estadual de Alagoas (Uneal), União dos Palmares, AL, Brasil.
ORCID.org/0000-0002-7039-8822. E-mail: niltonjmresende@hotmail.com

o que fora dito anteriormente de outros modos; um conto-representação do mundo ficcional desse escritor, em que aspectos temáticos e formais de sua obra alcancem o seu paroxismo, como se tudo dito antes tivesse existido para terminar num único texto. Um texto cujos elementos não apenas dialoguem entre si, mas tracem diálogo com o restante da obra, aparecendo como uma súmula, uma afirmação da homogeneidade autoral, em que não apenas se rediga o que foi dito antes, mas que se diga de forma ainda mais intensa – ou seja, um “conto total”.

Não tomemos essa expressão como “*le livre*” de Mallarmé (1991, p. 125), projeto de um texto que “viesse a dar conta de tudo” e, por isso mesmo, apenas um projeto. Para Mallarmé, talvez o mundo existisse para terminar num livro.¹ Então, partindo dessa proposição, digamos que talvez o mundo ficcional de um autor possa existir para terminar num único texto – possivelmente, um conto. E foi essa a impressão que me ficou quando da leitura de “Anão de jardim”, último conto do último livro de contos de Lygia Fagundes Telles, *A noite escura e mais eu*.²

Na contística de Lygia Fagundes Telles, deparamo-nos com algumas constantes: o malogro, a saudade de um estado edênico agora perdido, a condenação ao estado de Queda, personagens cindidas interiormente. Tais constantes nos são dadas através de uma linguagem límpida e de fácil acesso, cuja fábula é facilmente apreendida, mas trazendo outras narrações sob aquela evidenciada na superfície:

A legibilidade de seus textos tem a rara virtude de alcançar tanto o leitor comum [de diversas idades], que vê neles espelhado um pouco de seus próprios anseios, como o exigente leitor erudito, que logo percebe, sob a aparente facilidade da linguagem, a cuidadosa arquitetura que sustenta as tramas (Silva, 2009, p. 16).

Para isso, Lygia faz uso da alegoria numa linguagem que não chama demasiado a atenção para si. Em seus textos, os elementos alegóricos não surgem como metáforas, que feririam o campo semântico, mas surgem com o enriquecimento na significação do que normalmente comporia o ambiente: os objetos, os cômodos da casa, os gestuais transformam-se em conarradores, dizendo-nos a história sob a história. Assumem essa função porque as personagens escamoteiam, fingem, mentem, escondem-se, vivendo “[...] num mundo em que *tout le monde triche* [...]”. Daí a razão de uma maior aderência às coisas e objetos” (Linhares, 1973, p. 111).³ Segundo Alfredo Monte,

[...] personagens “enredadas” presas na proverbial ciranda petrificada, no aquário (não por acaso os títulos dos seus romances iniciais, *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*). Apesar dos acordes dissonantes, é um mundo em que a estagnação e a decadência permeiam as relações de forma quase patológica, sinistra (Monte, 2013).

A respeito das personagens lygianas, diz Alfredo Bosi:

Dizer que estes contos de Lygia Fagundes Telles nos dão a anatomia do cotidiano é dizer pouco. As palavras, os gestos e o silêncio ameaçador que tantas vezes os rodeiam não só desenham partes e juntas da desolação de cada dia: vão além, decompõem os mecanismos implacáveis que não cessam de operar dentro do sujeito e da sociedade que nele se introjetou. É um realismo cru, cruel, cruento.

Sempre me impressionou o terrível senso de pura imanência que atravessa os contos de Lygia Fagundes Telles. Não há saídas nem para o círculo do sujeito fechado em si mesmo nem para o inferno das relações entre os indivíduos. Tudo está submetido à lei da gravidade. Tudo tem peso, já caiu ou está prestes a cair. Natureza, História, Deus... cifras de alguma forma de transcendência habitam fora e longe do cotidiano dessas personagens

¹ A ideia de um texto total, um texto que “viesse a dar conta de tudo”, foi defendida por Mallarmé em *Le livre, instrument spirituel* (1897): “Uma proposição que emana de mim [...] sumária quer, que tudo, no mundo, exista para terminar num livro” (Mallarmé, 1991, p. 125).

² Considero-o como seu último livro de contos por conta de os livros seguintes terem a natureza híbrida de “invenção e memória” ou a natureza de crônica: *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002). Um volume de contos foi publicado em 2012, *Um coração ardente*, mas não traz textos inéditos, sendo uma compilação de contos que estavam dispersos. Assim, *A noite escura e mais eu* (1995) é o último livro de contos inéditos da autora.

³ *Tout le monde triche*: “todo o mundo trapaceia”, “todo o mundo finge” (tradução nossa).

sem horizontes para os quais possam dirigir o olhar: um olhar ferozmente centrado nos limites da própria impotência (Bosi, 2013, p. 113).

Ao viverem assim, as personagens alijam-se de seu valor simbólico, o que as joga em um estado de diabolismo. A palavra “diabólico” provém do grego *diabállein*, formado por *bállein* (lançar/jogar) e *dia* (separado). Esse vocábulo traz o sentido de jogar de forma desagregada, separadamente, opondo-se ao sentido de “simbólico”, que provém de *sybállein*, formado por *bállein* (jogar/lançar) e *syn* (junto). Se no simbólico há a ideia de integridade, no diabólico há a desintegração. Um é união; o outro, dispersão. Suas personagens vivem a experiência da desagregação, que se dá ora no âmbito interpessoal ora no âmbito intrapessoal, havendo então uma cisão da personagem, a fundação de um abismo nela mesma. E por essas personagens tentarem esconder suas verdades – e por algo precisar ser dito ao leitor –, as coisas desempenham esse papel:

[...] Então os objetos como que se promovem a personagens. Porque os desencontros são cada vez mais agudos. Já ninguém sabe de ninguém. [...]. Os objetos são cada vez mais, em L.F.T., coisas-sinais, sem deixar de ser coisas. São elementos de composição de um drama tão importantes como uma atitude, um esgar, uma fala. [...] atrevo-me a afirmar que Lygia Fagundes Telles adquiriu este alto dom de fazer falar as coisas (Lopes, 1971, p. 2).

Esse “alto dom de fazer falar as coisas” alcança o ponto alto em seu “conto total”, em que características temáticas e formais da autora vão atingir sua culminância. Assim, não há nele uma fábula com eventos cotidianos narrados por uma terceira pessoa ou por uma primeira pessoa comum. Também não é ele uma alegoria com elementos tirados de qualquer espaço cotidiano. No “conto total” de Lygia Fagundes Telles, em que se condensa uma obra sempre às voltas com personagens decaídas e conscientes de sua “própria impotência”, personagens em constante diabolismo, e uma obra cuja autora “adquiriu este alto dom de fazer falar as coisas”, temos um narrador que é um anão de pedra instalado num jardim que nos remete a um Éden pós-Queda. Tudo isso vazado numa alegoria grotesca, dando-nos o “superverdadeiro, o excessivamente real” (Kayser, 2003, p. 133). Talvez esta imagem nos seja oportuna: se os outros contos de Lygia Fagundes Telles são leite, seu “conto total” é leite coalhado. O grotesco é um leite coalhado. E, assim como o leite se solidifica nessa situação, solidificam-se também as personagens lygianas ao serem representadas no narrador de “Anão de jardim”, de modo a recrudesce seu diabolismo e sua impotência. Nessa alegoria grotesca, o protagonista e narrador é um anão de pedra que quer tornar-se humano.

Um mundo alegórico “nos oferece os objetos perfeitamente alinhados [...] as relações entre as ideias se encontram submetidas a um forte controle lógico” (Fletcher, 2002, p. 107, tradução nossa). “Anão de jardim” é um texto cujos elementos têm uma intrincada relação simbólica, e cujas desarmonias intrapessoais e interpessoais são representadas na harmonia intratextual, que concorre para nos dar uma condensação da obra de Lygia Fagundes Telles, trazendo-nos então uma harmonia intertextual. Eis a fábula: Kobold, um anão de pedra, está instalado no jardim de uma propriedade particular em vias de ser demolida – também ele será destruído. Enquanto espera, o anão fala dos eventos a seu redor: a madame adúltera às voltas com seus amantes; o homem bom e morno, envenenado aos poucos com pequenas doses de arsênico que a esposa coloca em seu chá; as chantagens que a madame sofre por parte de sua empregada; o gato que mija em seus pés (do anão); o cachorro dissimulado; as crianças que Kobold diz serem vermes. O anão de pedra fala, sobretudo, de seu desejo de tornar-se humano, pois, ele afirma, não teria as mesmas atitudes dos homens, que parecem não estar à altura de sua (deles) condição. Ele conta seu desejo e reza a Deus para que se realize.

Em sendo o narrador uma estátua falante, podemos dizer que ele é “um monstro”:

Em relação à maioria, monstro – maravilha ou prodígio – distingue-se pela raridade [...]. Monstro é aquele com cujo aspecto não estamos acostumados, pela forma de seu corpo, pela cor, pelos movimentos, pela voz, e “mesmo pelas funções, partes ou qualidades de sua natureza” [...] Nele, a natureza afastou-se de seu curso habitual (*ab usitato cursu*), saiu de sua órbita (*exorbitasse*) (Kappler, 1994, p. 299–300).

Essa presença dá ao texto a característica do grotesco, pois "[a] seu rol pertence tudo que é 'monstruoso'" (Kayser, 2003, p. 157). Mas os modos de manifestação desse ser diferente de seu entorno são totalmente justificados, pois "é inerente a essas criaturas ser o que são, no lugar onde estão" (Kappler, 1993, p. 46).⁴ E a palavra "lugar", aqui, tem significação intratextual e intertextual. O primeiro lugar refere-se ao jardim em que se passa a fábula do conto; o segundo lugar refere-se à posição ocupada por esse conto em relação à obra de Lygia Fagundes Telles. Ao construir um texto prenhe de simbolismo, Lygia Fagundes Telles assume o seguinte:

O universo se ordena numa geometria simbólica e segundo uma escala de valores que atribui um lugar a cada elemento, tanto espiritual quanto material. Se esse lugar é nitidamente determinado, o elemento ao qual ele é atribuído, por sua vez, é simultaneamente uno e múltiplo: ao mesmo tempo em que é ele mesmo, é parte do Todo e abriga em si as qualidades e os segredos deste. Entre o mundo e ele há afinidades, correspondências. Por isso, quando nos interessamos com determinado domínio da criação, é com o universo inteiro que nos havemos (Kappler, 1994, p. 14).

Ao nos dar Kobold e sua narração, Lygia nos entrega de forma condensada tudo que nos houvera dado anteriormente, num "símbolo de totalização, de recenseamento completo das possibilidades naturais", como diz Gilbert Durand (apud Kappler, 1994, p. 7). Assim, Kobold é encapsulamento do drama de seu entorno e é encapsulamento do drama das personagens lygianas, da mesma forma como o conto em que se encontra é uma condensação da contística de sua autora.

Segundo Kappler, o ponto alto de uma viagem seria o encontro com um monstro, "pedra de toque da autenticidade de uma viagem: quem não viu monstros não viajou!" (Kappler, 1994, p. 159). Considerando então "Anão de jardim" a última parada da viagem pela contística lygiana, não parece estranho que justamente nele esteja o grande monstro de sua literatura "*deformis formositas ac formosa difformitas*: formosura disforme e deformidade formosa", como disse São Bernardo (apud Kappler, 1994, p. 49), pois sua distinção/estranheza é apenas aparente:

É nesta direção que se deve interpretar o monstro: ele obscurece do mesmo modo que revela a ordem universal; obscurece para revelar. Lugar onde a natureza brinca, ele é o enigma que dá ao homem a oportunidade de atingir o conhecimento fora das vias pueris onde é extraviado pela ilusória necessidade de disjuntir, para compreender, o que é uno (Kappler, 1994, p. 50).

Afinal, à decomposição e cisão das personagens, contrapõe-se a rígida composição e unidade do texto, na obra lygiana em geral e, em particular, neste conto grotesco. O grotesco, entre outras características, assume-se trazendo "deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade", trazendo o ridículo, o riso, o escárnio (Sodré e Paiva, 2002, p. 17). Assim como o monstruoso, o grotesco também está intimamente relacionado a seu contexto. Surgindo "como sintoma de crises profundas" (Sodré e Paiva, 2002, p. 76), ele explicita esse problema jogando "um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e monstruoso em si" (Kayser, 2003, p. 31). O riso provocado por esse exagero difere, no entanto, do cômico, que seria o riso sem peso. No primeiro, nós nos abalamos; no segundo, continuamos firmes. O segundo mantém-nos firmes no solo; o primeiro "tira o chão de sob os pés" (Kayser, 2003, p. 61).

Esse riso também é cruel, e essa crueldade, em "Anão de jardim", é-nos dada por uma voz que condensa as personagens lygianas e plasma nossa condição de decaídos; um anão que, segundo José J. Veiga (1996), carrega consigo "o sentimento do mundo": Kobold, condensação das personagens de Lygia Fagundes Telles, geralmente abaladas pelo abismo entre sua consciência e seus atos. E a Kobold, esse anão, por sua natureza fisicamente pétrea, sequer foi dado o consolo da possibilidade do gesto, ficando cristalizada então a sua desarmonia, potencializada pela consciência de sua própria natureza.

⁴ O monstro pode ser encontrado em outros textos de Lygia Fagundes Telles: um cão que narra e em determinado instante se antropomorfiza, voltando depois à condição de cão, sem perder o dom narrativo, como o narrador de "Crachá nos dentes", de *A noite escura e mais eu* (1995); um gato que divide a narração com outra personagem e com um terceiro narrador, apenas observador, como no romance *As horas nuas* (1989).

O nome Kobold refere-se originariamente a um ser da mitologia anglo-saxã, citado no *Fausto* de Goethe como um dos quatro seres elementais (Goethe, 2003, p. 57). Esse nome também pode ser utilizado, de forma generalizada, como outra denominação para a palavra duende: “Kobolds são entes do folclore germânico. O nome vem da palavra alemã *kobalt* ou *kobold*, que significa ‘espírito maligno’, e geralmente é traduzida para o inglês como *goblin*” (Kobold, 2018, tradução nossa). Um ser semelhante a um gnomo e que não se inibe da tarefa de dizer o desagradável. Presentes em narrativas das mais diversas tradições, os anões estão geralmente ligados às forças terrenas. Nas lendas nórdicas, por exemplo, acompanham as fadas, que têm aparência aérea, ao passo que eles “estão ligados às grutas, às cavernas nos flancos das montanhas”; os anões vêm do “mundo subterrâneo” e, agindo como “bufões ou loucos”, dizem a verdade sem rodeios, provocam um sorriso acre, quando fazem sorrir (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 49). Sendo Kobold o narrador, vejamos suas primeiras palavras:

A data na qual fui modelado está (ou não) gravada na sola da minha bota mas esse detalhe não interessa, parece que os anões já nascem velhos e isso deve vigorar também para os anões de jardim, sou um anão de jardim (Telles, 2009a, p. 99).

Nesse conto, tece-se uma trama saturada do simbólico, à maneira de uma peça de artesanato, como se a autora tencionasse construir um mosaico que nos mostrasse uma imagem do mundo em derrocada, um Éden após a Queda. “O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se insinuou com bastante frequência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho)” (Kayser, 2003, p. 159, grifo do autor).

Aqui, esse mundo é um jardim decaído. Espaço recorrente nas narrativas lygianas, o jardim, ambiente basilar da cultura judaico-cristã, “conduz à idéia de paraíso, o Éden perdido pelo qual se anseia”, como o atesta Vera Tietzmann Silva:

Nos contos de Lygia Fagundes Telles, o jardim é o lugar de regresso: a um tempo passado, a um estado de paz, à inocência perdida. É ao mesmo tempo o éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação (Silva, 1985, p. 45).

Em “Anão de jardim”, temos um Éden de cuja queda o anão é testemunha. E o lugar em que está fincado não é mero cenário, mas um jardim prenhe de significados. O jardim é um híbrido natural/cultural. Feito de elementos da natureza, ele, entretanto, só existe pela intervenção humana ou de algum outro criador. Como costumam ser os jardins, este é feito de vários elementos; um jardim ficcionalmente construído com diversos elementos simbólicos, dezenas de elementos cuja exiguidade de um artigo não consegue dar conta⁵. Um jardim que anteriormente teve alguma vida, mas hoje está sob o signo da morte, cuja força e iminência pretende-se contornar.

[...] tudo já acabou, as pessoas, os bichos, desapareceram todos. Fiquei só dentro de um caramanchão em meio a um jardim abandonado. [...] resta pouco dessa antiga casa. Quando ainda estava inteira havia em torno uma espécie de auréola, não eram as pessoas mas a casa que tinha essa auréola mais intensa nas tardes de céu azul. E em certas noites claras, quando em redor dela se formava aquele mesmo halo luminoso que há em redor da lua. Agora há apenas névoa. Pó. A morte lenta (e opaca) da casa esventrada vai se arrastando demais [...]. Falei na auréola da casa (Telles, 2009a, p. 101).

Buscando em Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 196) a simbologia da casa, temos que: “[c]omo a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo”. Assim, instaura-se esse espaço como representação microcósmica do universo decaído, desaureolado, pois a auréola é uma irradiação de origem solar que “indica o *sagrado*, a santidade, o divino” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 100, grifo dos autores).

A casa, no entanto, perdeu a aura porque também a perdeu o homem, alegorizado na figura do Professor:

⁵ Em [AR-TE-SA-NI-AS]: *modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles*, minha dissertação de mestrado, orientada por Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, analiso exaustivamente a “tapeçaria” simbólica que é o conto “Anão de jardim” (Resende, 2007).

Falei na *auréola da casa*. Esse suave halo também surpreendi (às vezes) em redor da cabeça do Professor, mas isso foi nos primeiros tempos, quando ele ainda *tinha forças* para vir compor no seu violoncelo, ele compunha aqui ao meu lado. Mas assim que a distraída Hortênsia (fazia a distraída) começou a executar seu plano para herdar esta casa (e outras), assim que começou a esquecer (era esquecida) as tais pequenas doses de veneno na caneca do chá-mate, a carne já envelhecida (setenta anos) do Professor começou a ficar mais triste. E o halo foi se apagando até desaparecer completamente (Telles, 2009a, p. 101, grifos nossos).

Sendo o homem, simbolicamente, segundo a tradição judaico-cristã, aquele a quem é dado cuidar da casa, a perda do brilho em ambos é inevitável, sendo eles simbióticos. Então o espaço passa a ser aquilo que seu dono é: desfibrado, desencantado, plúmbeo, sinistro. Além do sentido de divinização já citado anteriormente, o halo luminoso traz em si uma ambivalência, pois quem o carrega poderá "esquentar, estimular e fecundar, ou, ao contrário, queimar, secar, esterilizar, segundo as disposições do sujeito que receber os raios" (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 767). No homem, dono da casa e do anão, o halo não se afigura como algo que lhe dê poderes ou que o livre de algum mal, mas como uma possibilidade que, não cultivada, fenece, esterilizando-se – a potência de cuidar, não realizada em ato, visto que ele não consegue sequer cuidar de si mesmo. Um homem que, um dia, comprou um anão e trouxe-o para depositá-lo no jardim de sua casa:

Kobold. Pois Kobold foi o nome que o Professor me deu, ele estava num antiquário quando me descobriu de repente no fundo penumbroso de uma das salas. Achou graça em mim (nesse tempo ainda ria) e disse ao vendedor que eu era muito parecido com seu avô chamado Kobold, o avô tinha o mesmo nariz de batatinha, a pele toda enrugada e esse jeito pretensioso de juiz que julga mas não admite ser julgado. Inclinou-se para me examinar e pareceu agradavelmente surpreendido, Esse anão tem um furinho lá dentro do ouvido como as imagens dos deuses chineses para ouvir melhor as preces. Não vai ouvir preces mas o meu violoncelo (Telles, 2009a, p. 105).

Tendo os furos nos ouvidos, o anão, na loja, era, podemos dizer, um ser em potência, à espera de que alguém lhe soprasse, de que alguém o plasmasse.⁶ Assim, o homem e o anão – de gesso, matéria moldável, à semelhança do barro –, de certo modo, não apenas reproduzem a relação Adão/Jardim do Éden, mas também a relação Deus/Homem. Logo, Kobold revoltoso talvez opere em duas instâncias: i) representação dos elementos decaídos em um mundo desencantado, por conta de não ter sido *bem cuidado*; ii) representação do homem decaído e revoltado pelo *abandono de Deus*, que o teria deixado à própria mercê.

[...] e assim ainda ousou sonhar com uma vida porque sempre sonhei (e ainda sonho) com Deus⁷. Então peço isto, queria servi-lo na ativa, quero lutar com o amor que sou capaz de ter e não tive, queria ser um guerreiro, não um discípulo-espectador mas um discípulo-guerreiro, me pergunto até hoje como aqueles lá permitiram a crucificação de Jesus Cristo. Eu sei do seu desencanto diante deste mundo que ficou ruim demais [...]. Na hora do julgamento do Cristo [...] eu queria tanto entrar ali na forma de uma serpente e picar Pôncio Pilatos no calcanhar! (Telles, 2009a, p. 107).

Sendo o Cristo, no pensamento cristão, o ser uno por excelência – aquele em quem não haveria a cisão –, desejar salvá-lo é, de certo modo, o desejo de impedir que o diabólico/o cindido se instale. Importante notar aí a referência ao discípulo-espectador, possível alusão à humanidade inepta ou apática – a humanidade decaída.

⁶ Isso nos remete a outro texto de Lygia Fagundes Telles, "Os objetos", em que uma personagem (Miguel) trata desse aspecto, como se vê nos excertos abaixo: "– Veja, Lorena, aqui na mesa este anjinho vale tanto quanto o peso de papel sem papel ou aquele cinzeiro sem cinza, quer dizer, não tem sentido nenhum. Quando olhamos para as coisas, quando tocamos nelas é que começam a viver como nós, muito mais importantes do que nós, porque continuam. O cinzeiro recebe a cinza e fica cinzeiro, o vidro pisa o papel e se impõe, esse colar que você está enfiando... [...] Este anjinho não é nada, mas se toco nele vira anjo mesmo, com funções de anjo" (Telles, 2009b, p. 12).

⁷ Essa imagem está presente também em *As horas nuas*, quando o gato-narrador, Rahul, diz: "Inventei tudo isso? pergunto de novo. Um gato que sonha com o homem assim como o homem sonha com Deus" (Telles, 2010a, p. 147). Algo semelhante ocorre também no conto "Crachá nos dentes", em que um cão é alçado à condição de humano – nos três textos, um ser descontente consigo e com sua natureza pretende uma condição superior.

Mitologicamente tida como rival da humanidade, a serpente também pode encarnar o que há de inferior, obscuro, raro, incompreensível e misterioso no psiquismo humano (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 814). No entanto, também lhe é atribuída a “função ctoniana de executor da justiça divina” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 824). Logo, o desejo de ser serpente, em Kobold, não o afastaria do âmbito do que poderia ser tido como bom, pois ele estaria a serviço do que seria costumeiramente esperado: impedir a morte do Uno. Ele seria instrumento de justiça, picando o calcanhar de Pilatos, que, além de personagem histórico, pode, na narrativa bíblica, ser tido como representação da consciência que, saindo de campo, deixa que tome o comando a massa gritante das paixões, a turba.

Atente-se para o fato de ele pretender picar o calcanhar, algo também prenhe de significado.

Segundo uma crença Semang, na hora da morte a alma deixa o corpo pelo calcanhar.⁸ Geralmente, o escorpião e a serpente mordem no calcanhar. O calcanhar é como que a base do ser humano, caracterizado pela posição de pé. Quando atingido, o homem cai. Para a lógica imaginativa não parece nem um pouco contraditório que seja por ali que a vida ou a alma escapem e que também por ali entre a morte (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 165).

Considerando o jardim lygiano uma representação do pós-Éden, contamina-se este trabalho da simbologia incutida no imaginário judaico-cristão, que vê na figura do homem a representação da razão/do espírito – e na figura da mulher, a representação da paixão/da alma.⁹ Assim como no Éden a queda deu-se por ter o homem cedido ao apelo feminino, também no conto é a personagem feminina que leva consigo a consumação da queda, através de sua ambição, de sua dissimulação. No entanto, não é ela de todo responsável, pois a perda do estado paradisíaco dá-se por ter o homem assentido em relação à sedução: Adão cede ao chamado; o Professor deixa-se engolir pela mornidão. O espírito cede à alma; a razão cede à paixão.

Vejamos algumas ocorrências em torno da esposa do Professor, Hortênsia/mulher/Eva:

[...] a sedutora Hortênsia (Telles, 2009a, p. 100).

Hortênsia entrou aqui trazendo [...] a caneca fumegante de chá-mate. [...] E levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! [...] Vou jogar no clube, ela avisou ao sair toda saltitante, andava às vezes feito um passarinho. Ah, não vá deixar de tomar sua sopa, já avisei a Marieta. Ficamos sós. Então eu tive ímpetos de agarrá-lo, sacudi-lo até fazê-lo vomitar o chá, Seu idiota! Ela está te matando, te matando! (Telles, 2009a, p. 104).

Numa tarde em que Hortênsia chegou com a manta para cobrir-lhe os pés (fazia frio), surpreendeu-o falando sozinho e fingiu zangar-se, Não quero que fale sozinho, querido, isso é coisa de velho! [...] Mas isso já faz muito tempo, ela era amante do banqueiro com quem ia para a Europa, acho que não pensava (ainda) em assassinar o Professor. [...] Trazia o pequeno telefone dentro da sacola de lona vermelha e ficava fazendo suas ligações secretas. [...] Aqui ela teve a notícia da morte do banqueiro e pela palidez que vi em sua face (sempre corada) pude bem imaginar o quanto ele era rico. Vieram em seguida os outros amantes, [...] o corretor que acabou seu cúmplice. [...] ao auge da discussão deu bem para perceber que ele queria recuar, deve ter tido medo. Mas quando esse tipo de mulher mete uma coisa na cabeça, vai mesmo até o fim (Telles, 2009a, p. 106).

Nas citações acima, vê-se que a ambição material aparece como motivo do assassinato do Professor, que parece mais velho do que Hortênsia – a relação, sempre conflituosa, entre pessoas de idades diferentes está presente também em “A ceia”, “A chave”, “As pérolas”,

⁸ Citando ELIADE, Mircea (1951). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot.

⁹ Lembramos aqui a característica misógina de muitas narrativas judaico-cristãs.

"O menino e o velho".¹⁰ A desenfreada busca material liga-se, inevitavelmente, à destruição do humano no que ele pode ter de elevado:¹¹

[...] os demolidores estão chegando à última parede da casa. Logo eles virão com as picaretas nesta direção, já disse que o mais jovem (e mais forte) me escolheu. E até que esses operários sabem fingir eficiência, a pressa porque apressado mesmo é o corretor-amante, ontem ele andou por aqui. Deu suas ordens com a maior ênfase, está impaciente, o terreno é grande e está localizado num bairro elegante, quer fazer logo o negócio. Quando foi embora no seu belo carro, fiquei olhando o jardim com sua folhagem desgrehada enfrentando bravamente o capim furioso. Um jardim selvagem mas fácil de abater, trabalho vai dar a figueira brava com suas raízes agarradas à terra, se descabela às vezes quando fica em pânico (Telles, 2009a, p. 103).

A imagem da figueira em pânico faz-nos lembrar que essa árvore significa abundância, conhecimento superior, imortalidade (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 428); e que a imagem da árvore nos remete ao Paraíso (Silva, 1985, p. 47). Assim, pode-se dizer que o seu descabelar-se e o seu agarrar-se à terra para não ser destruída dão-nos uma tentativa da natureza no sentido de dizer *não* ao estado de coisas que se instaurou no jardim, unindo-se ela à voz de Kobold – ambos sofrendo o Éden destruído.

Não tendo carne, Kobold, ao mesmo tempo em que a deseja, condena aqueles que a têm, como se ignorasse que, simbolicamente, tê-la é estar sujeito à queda.

Para Bernardo de Clairvaux, a carne é o primeiro inimigo da alma; corrompida desde seu nascimento, manifesta-se viciada por seus maus hábitos e obscurece a visão interior. [...] A carne designa, então, o princípio mais profundo da pessoa humana, a sede do coração, entendido no sentido de princípio e de ação (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 188-189).

Feito de pedra, Kobold não estaria sujeito à ação. No entanto, não tendo carne, ele tem alma, a parte imaterial concupiscente – o que justifica ser também movido por paixões, afeito a elas. Paixões que ele não pode vivenciar, visto que é feito de pedra: matéria que, quando bruta, relaciona-se com o divino e, quando talhada, com o humano, obra dessacralizadora da obra de Deus. Se a pedra bruta simboliza a liberdade, a talhada simboliza a servidão e a treva (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 696), mas Kobold fere a natural hierarquia pois, sendo pedra talhada, numa escala hierárquica ele deveria dirigir sua fala a um ser humano, mas busca falar com Deus, Criador do criador – afinal, o homem não o ouve. E Kobold, fazendo jus a seu nome, vai contra as regras: o próprio pedido para mudar de natureza já é em si uma infração, uma busca de ir contra o estabelecido, uma subversão. Kobold dirige-se a Deus, implorando ser uma outra criatura que não a que é agora; implorando ser talvez algo pouco sublime, mas dotado de movimento – um escorpião, a ponta de sua cauda ou, ainda, a menor estrela da constelação de *Scorpio*, a que se situa na ponta da cauda, que contém, simbolicamente, toda a força do próprio animal (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 765). A estrela situada na ponta do ferrão – a que inocula o veneno, pois Kobold não é confiável. Sobre o simbolismo do escorpião, diz-se:

Muitos africanos evitam pronunciar-lhe o nome, pois ele é maléfico: chamá-lo pelo nome equivaleria a desencadear forças contra si mesmo (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 383).

Segundo uma lenda do Mali, o escorpião diz: *Não sou um espírito dos elementos e tampouco um demônio. Sou o animal fatal àquele que o tocar. Tenho dois cornos e uma cauda que torço no ar. Os meus cornos chamam-se, um, a violência, o outro, o ódio. O estilete da minha cauda chama-se buril de vingança. Só ponho no mundo uma vez: a concepção que, para*

¹⁰ "A ceia", "A chave" e "As pérolas" são contos do livro *Antes do baile verde* (Companhia das Letras, 2009); "O menino e o velho" é do livro *Invenção e memória* (Companhia das Letras, 2009).

¹¹ Nos contos "Venha ver o pôr do sol", "Apenas um saxofone" e "Tigrela" temos variações sobre o tema da recusa do amor e da opção pelo conforto material; nos dois primeiros contos, há inclusive a alusão à *Dama das Camélias*, célebre personagem romântica do romance homônimo de Alexandre Dumas.

os outros, é sinal de crescimento, para mim é sinal de morte próxima¹² (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 384–385, grifo dos autores).

[...] o Escorpião como um canto de amor num campo de batalha ou grito de guerra num campo de amor... [grifo dos autores] Em tal território rubro e negro, o indivíduo enraíza-se nas convulsões dos seus obstáculos e só se transforma em si mesmo quando sacudido do transe selvagem de um demônio interior que *tem sede, não de bem-estar, mas de mais-ser*, [grifo nosso] até o gosto amargo da angústia de viver, entre o apelo de Deus e a tentação do diabo (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 384).

“Desencadear forças contra si mesmo”; “buril de vingança”; “canto de amor num campo de batalha ou grito de guerra num campo de amor”; “sede, não de bem-estar, mas de mais-ser” – tudo isso poderia ser aplicado às personagens protagonistas dos contos lygianos. E aqui, essas afirmações dão a tônica do drama de Kobold e de seu pedido de virar *scorpio*, trazendo conjugadas forças distintas. Prestemos atenção a isto: “sede, não de bem-estar, mas de mais-ser”. Ele pede: “quero lutar, me dê um corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado” (p. 107). O inferno é não apenas um estado de sofrimento, mas a “desventura absoluta”, a “derrocada total” de quem está “para sempre cravado na sua dor” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 506); o inferno que é a agonia do anão, um ser danado e que luta por sair dessa condição de incongruência interna que a todo tempo se mostra, seja pela voz que viceja no corpo da estátua, seja pela alma que aponta para a existência de um coração dentro da pedra. O coração, simbólica e biologicamente, é “o centro vital do ser humano, uma vez que responsável pela circulação do sangue” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 280); o sangue, por sua vez, é “universalmente considerado o veículo da vida” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 800). Não tendo realmente sangue e coração, Kobold, entretanto, sente-os, como se eles existissem:

Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. [...] não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU (Telles, 2009a, p. 103).

“[O] nada que nem chega a ser nada” – drama que recrudesce na reiteração presente na tripla afirmação de *EU SOU*. Esse reiterar se liga à ideia de totalidade e conclusão evocada pelo algarismo três, ao qual nada pode ser acrescentado. Essa mesma reiteração ocorre quando o anão fala do escorpião, um “ser odiado odiado odiado” (Telles, 2009a, p. 108) e que se torna a forma pretendida para após a morte – destruição da existência e também um rito de passagem para o desconhecido (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 621-623): “Não tenho medo, não tenho o menor medo e essa é outra diferença importante entre um anão de pedra e um homem, a carne é que sofre o temor e tremor mas meu corpo é insensível, sensível é esta habitante que se chama alma” (Telles, 2009a, p. 104).

Não sentindo o medo da morte, Kobold corrobora o que diz Wolfgang Kayser (2003, p. 159) a respeito do grotesco, em que não haveria o medo da destruição, mas a “angústia de viver”. A angústia do abandono por parte daquele que soprou sobre si, o Professor: “Ele pegou a caneca, soprou a fumaça e tomou um largo gole como um viciado em veneno. Teve um sorriso descorado quando me indicou com a mão que segurava a caneca” (Telles, 2009a, p. 104).

Muito embora a caneca esteja com chá envenenado preparado por Hortênsia, o ato de levá-lo à boca é do Professor, que então se envenena; imagem adequada à do homem inepto, morno – o espírito cedendo à alma. Se atentarmos para a antroponímia do texto, uma ironia vem à tona: Hortênsia significa *a que cultiva o jardim*. Logo, ela domina o ambiente, ela dita as ordens, ela ordena/desordena. E sua auxiliar é Marieta, diminutivo de Maria, que significa *soberana*. Sendo Marieta o seu diminutivo, o nome dá sua condição de *soberana menor*, de cúmplice, a serviço daquela que comanda as ações. Segundo Umberto Eco (apud Silva, 1992, p. 26), o nome revela “de maneira imutável o caráter do personagem, desde o início, sem possibilidade de

¹² Citando Hampâté BÂ, Amadou (s/d). *Kaydara* (documento da Unesco), p. 10.

modificações ou de conversão". Logo, Hortênsia/mulher/Eva continuará a dominar – ou seja, as paixões, o baixo, continuarão agindo soberanamente.

Atentemos agora a este momento de intensa dramaticidade:

E levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! Foi quando meu peito pareceu intumescido, inchado, tamanha era a minha fúria e asco, quis saltar e jogar longe aquela caneca, Não beba isso! Não beba isso! [...] Quando o vi afastar-se cambaleando em direção à casa eu tive certeza de que não ia vê-lo mais. A chuva se anunciou num raio que varou o teto do caramanchão. Fui atingido ou foi aquela coisa que se armou no meu peito e acabou por golpear a pedra? Não sei, mas sei que foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor (Telles, 2009a, p. 104-105).

Aí, vemos o raio e o peito. O primeiro, o raio, é bipolar e relaciona-se tanto à criação quanto à destruição (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 765) – sendo gerado durante a chuva, ainda traz consigo o sentido de fecundação, como se ele destruísse na finalidade de provocar o renascimento. Não havendo a certeza de Kobold ter sido atingido por algo exterior ou interior, há ainda a possibilidade do início de um velado processo de renascimento. O segundo, o peito, tem relações com o "impulso corajoso, provocado pela luta contra o mal" (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 703). Esses elementos parecem apontar para um Kobold heroico, bom, justiceiro, mas nos lembremos de que sua fala é contaminada por seu ressentimento. O ressentimento pela imobilidade que lhe faz pedir um corpo que lhe tire da condição de sentir vida onde parece não haver: "Meu peito (rachado) continua oco. A não ser por um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU" (Telles, 2009a, p. 103).

Essa sua característica de vazio torna-o um "receptáculo virtual, mas vazio, da existência", dando-lhe a esperança de tornar-se aquilo que espera vir a ser. O oco significa "o passivo ou o negativo, a outra face, ou verso, do ser e da vida"; é também "a residência da morte, do passado, do inconsciente, ou do possível"; é "o aspecto noturno, negativo, de todo símbolo e, poder-se-ia acrescentar, de toda ideia e de todo ser" (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 650). E se o oco está relacionado a algo de pedra, isso torna-se ainda mais simbólico, pois "as pedras são consideradas embriões da terra" (Kappler, 1994, p. 197). Embriões, segundo Mircea Eliade, "em vias de 'amadurecer', ou seja, de crescer e desenvolver-se", sendo as minas "o útero da Terra-Mãe" (apud Kappler, 1994, p. 197).

Pretendendo preencher-se, o anão faz seu pedido de renascimento. E o faz no mês de outubro, também algo significativo, pois o número oito,¹³ a que está ligado tal mês, remete ao "equilíbrio cósmico", à "vida dos justos e condenação dos ímpios", à "ressurreição", à "transfiguração" e ao anúncio da "era eterna", à "beatitude do século futuro num outro mundo" (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 651-653). Esse pedido é feito como prece e é interrompido pelo golpe da picareta, que lhe quebra a última palavra – "outu / bro" –, levantando duas possibilidades: a) apenas indica a *morte/queda* de Kobold no exato instante em que profere a palavra; b) indica que não haverá o tal equilíbrio cósmico, nem a vida dos justos e condenação dos ímpios, nem a ressurreição, nem a transfiguração, nem o anúncio da era eterna, nem a beatitude do século futuro num outro mundo – com a quebra do símbolo, quebra-se seu significado. Ou seja, a segunda possibilidade aponta ainda para: a) a permanência da queda, da paixão dominando o espírito; b) a não transformação de Kobold; c) a sua transformação ou em um homem decaído ou em um escorpião, inimigo do homem. Afinal, a dissonância não se resolve de modo algum. Se ele se tornar humano, estando sem a imutabilidade da pedra, ele até poderia alçar-se a uma *melhor* condição, mas a partir de então haveria a perene luta corpo/alma. Logo, não há certezas quanto à harmonia para consigo mesmo – Kobold não é o Cristo. E não havendo a redenção para Kobold, lembramos que ela também parece não existir para as outras personagens lygianas:

¹³ Embora no calendário gregoriano o mês de outubro designe o décimo mês, sua origem está ligada ao número oito, em latim "octo", pois no calendário romano ele se referia ao oitavo mês, visto que o ano romano tinha início em março.

A ficcionista explora obstinadamente o desencontro dos personagens, expõe a face dramática das fraquezas humanas, veda os caminhos da redenção. E quando a intensidade da situação esgota a capacidade de resistência, o mundo transfunde-se em mistério, em produto de magia, em seara de encantamento (Lucas, 1971, p. 13).

Kobold é o paroxismo do dividido na obra lygiana, cujas personagens humanas não são *melhores* do que o anão de jardim. Diz Lygia Fagundes Telles em entrevista concedida a Paulo Moreira Leite: “[m]eu dever é testemunhar as coisas ruins do meu tempo [...], as boas eu deixo para Grande Hotel, Capricho, essas coisas”.¹⁴ E uma das coisas ruins é justamente a impossibilidade: “[e]m certos contos de Lygia Fagundes Telles a impotência de algumas personagens constrói a trama na qual pode se desenrolar um efeito trágico” (Bettella, 2010, p. 21). E por ter consciência de sua impotência, Kobold sonha:

Por mais que a uma investigação semiológica possamos encontrar nos seus contos a marca de certo desencanto com os seres humanos de modo geral, haveremos sempre de perquirir no fundo certa nostalgia de um mundo edênico, de antes da queda, ou melhor, do desencadear dos processos civilizatórios. Daí o clima permanente de evocações que envolve os seus melhores trabalhos (Lucas, 1971, p. 13-14).

O anão de pedra realiza sua prece dirigindo-se a Deus e não ao homem, que, numa escala hierárquica, deveria ser o seu interlocutor. Assim, Kobold vai além de Rahul (o gato que sonhava com o homem em *As horas nuas*). Sendo a última narrativa do último livro de contos de Lygia Fagundes Telles, Kobold parece condensar em si uma grande problemática do humano na obra da autora: a condição de ser cindido. Kobold surge como se trouxesse em si as personagens anteriores, confirmando o que diz Nelly Novaes Coelho (1971, p. 149):

[...] outra das constantes subterrâneas a alimentar a ficção de Lygia Fagundes Telles: a reação das criaturas em face do mundo ético ou do mundo convencional em que se vêem situadas. Fascinante problemática ainda não esgotada em seus escritos até agora, nem solucionada pelas personagens que a têm vivido. Daí, certamente, a volta de certas personagens, sob outros avatares, em livros diferentes, como se não tivessem dito tudo quando nasceram; como se tivessem vampirizado a sua criadora... relutando em abandoná-la antes de terem sido por ela totalmente desvendadas.

Kobold, como as outras personagens lygianas, é ambivalente, vítima e algoz como, por exemplo, as protagonistas do conto “A medalha”, em que mãe e filha digladiam-se. Diz Kobold:

As vozes dos demolidores estão mais nítidas, um deles parou para arregaçar as mangas da camisa, vai acender um cigarro. Baixo o olhar e vejo um escorpião que saiu debaixo da pedra e se aproximou até parar interrogativo diante do bico da minha bota. Sei que é o último bicho que vejo, nenhum medo dele nem da morte mas agora é diferente, estou ansioso, ansioso, ah! se pudesse compreendê-lo, mas escorpião não precisa de compreensão, precisa de amor. Tem a cor da palha seca e a cauda erguida, está com a cauda em gomos sempre erguida no alto e em posição de dardo, o veneno na ponta aguda, é um lutador pronto para se defender. Ou atacar (Telles, 2009a, p. 107-108).

Sendo o escorpião a última visão de Kobold, parece haver aí um desejo mágico, por parte do anão, de guardar consigo a visão do que ele pretende ser. Kobold é de certo modo um *scorpio* pronto para a luta, na defensiva ou no ataque. Um ser que precisa ser amado, como as personagens lygianas, mergulhadas na sombra do mundo ou na própria sombra.¹⁵ Personagens mergulhadas em tentativas de se proteger ou de atacar seu algoz. “[C]riaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como areias movediças” (Coelho, 1971, p. 145). Criaturas às voltas com “os animais emergentes do abismo”:

¹⁴ LEITE, Paulo Moreira (1977). Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 46, 17 jun.

¹⁵ Personagens como Luisiana (“Apenas um saxofone”), Leontina (“A confissão de Leontina”), Wlado (“WM”), Rodolfo (“Verde lagarto amarelo”) e muitos outros.

Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. O grotesco gosta, ademais, de todas as sevandijas (Kayser, 2003, p. 157).

Nesse emergir, abolem-se as distâncias entre os elementos da natureza, misturam-se o mecânico com o orgânico; surgem utensílios perigosos, as ferramentas passam a portar um diabólico impulso de destruição (Kayser, 2003, p. 158). E Kobold, tomando consciência de sua condição, clama:

Os homens estão parados na entrada do caramanchão e combinam um jogo para mais tarde, o mais velho parece satisfeito, o trabalho está praticamente terminado. O escorpião já fugiu com seu dardo aceso, as pinças altas no alerta, escondeu-se. A tática. Um ser odiado odiado odiado e que resiste porque os deuses o inscreveram no Zodíaco, lá está o Signo do Escorpião o Scorpio e se Deus me der essa mínima forma eu aceito, quero a ilusão da esperança, quero a ilusão do sonho em qualquer tempo espaço e o demolidor jovem está aqui junto de mim. Pai nosso que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas e o braço do homem se levanta e fecho os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu / bro (Telles, 2009a, p. 108).

Terminando a narrativa desse modo, sem sequer um ponto final, Lygia Fagundes Telles mais uma vez leva seu interlocutor para o terreno da ambiguidade, deixando com ele as possibilidades do que poderá ter acontecido; e aqui se aventa que será a continuidade da queda, como se pode depreender de uma literatura que está longe de mascarar a realidade e que pode levar ao riso, mas aquele riso possível quando, numa superfície embaçada, alguém pinta um bigode; e outro alguém, ao aproximar-se, percebe o bigode e o ridículo como ele é pintado naquela face. E então, o riso torna-se amargo, quando se percebe que a superfície embaçada é um espelho; e a face de que se ri é a própria face de quem antes ria, sem saber que ria de si mesmo.

Assim são as obras lygianas em que há o riso – o riso com peso. Histórias em que se vê a autora preocupada “com o texto e a capacidade deste ajudar a desvendar mais camadas do enigma atávico da condição humana”, como afirmou Caio Fernando Abreu (1996). Histórias que fazem uma literatura que está longe da inocência. Afinal, a própria Lygia Fagundes Telles diz: “Não sou inocente (o escritor não é inocente)” (Telles, 2010b, p. 83).

Não é raro encontrarmos, nos contos de L. F. T., personagens cujos mínimos gestos vibram de maldade. E sendo grande a força impressiva do mal, um leitor menos atento poderia entrever, na sua contística, uma insistência, mais do que isto, um gesto talvez mórbido em envolver-se, no plano da ficção, com situações e seres odiosos. Isto, porém, não existe. O que observamos, do ponto de vista ético, na obra dessa grande contista, é, a par de uma dolorosa lucidez, uma ternura profunda pelo ser humano e mesmo pelos bichos. Mas sobretudo pelo ser humano (Lins, 1961, p. 2).

E ternura que se une à esperança quando faz de seu último conto um “conto total”, que traz em uma personagem e seus dramas, os dramas de protagonistas e personagens que a antecederam; uma cápsula verbal lançada ao leitor, uma cápsula levando em si, condensada, uma extensa obra, à espera de ser decifrada, como fica à espera uma garrafa que fosse lançada ao mar, com um bilhete em seu interior, onde se pudesse ler a frase que as personagens lygianas de diversos modos dizem – através da crueldade, da mentira, do escamoteamento, da vingança, do medo, do egoísmo, do desconhecimento, da dor, da insegurança – e que Kobold, como se as representasse, tivesse a ousadia de explicitamente pronunciar: “EU SOU”.

Referências

ABREU, Caio Fernando (1996). A primeira dama da literatura. *Zero Hora*, Porto Alegre, Segundo Caderno, p. 6, 6 jan. Disponível em: <https://goo.gl/fo7A9V>. Acesso em: 5 mar. 2018.

- BETTELLA, Gabriela Kvacek (2010). Contos quase feitos de silêncio. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Caderno de Leituras*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 13-29.
- BOSI, Alfredo (2013). A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. In: BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2005). *Dicionário de símbolos*. 19. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio.
- COELHO, Nelly Novaes (1971). In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS (2018). Porto: 7Graus. Disponível em: <https://goo.gl/3s9Wt3>. Acesso em: 5 mar. 2018.
- FLETCHER, Angus (2002). *Alegoria: teoria de um modo simbólico*. Traducción de Vicente Carmona González. Madrid: Akal. Teoría literaria. v. 6.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2003). Fausto. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto/Werther*. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural.
- KAPPLER, Claude (1994). *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- KAYSER, Wolfgang (2003). *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- KOBOLD (2018). In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. San Francisco: Wikimedia Foundation. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Kobold>. Acesso em: 6 dez. 2018.
- LEITE, Paulo Moreira (1977). Lygia: sou uma testemunha das coisas ruins do meu tempo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Ilustrada, p. 46, 17 jun. Disponível em: <https://goo.gl/xeVc49>. Acesso em: 5 mar. 2018.
- LINHARES, Temístocles (1973). *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LINS, Osman (1961). A evolução de Lygia Fagundes Telles. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, p. 2, 25 mar.
- LOPES, Oscar (1971). Uma ficcionista da burguesia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, p. 4, 28 mar.
- LUCAS, Fábio (1971). Mistério e magia. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL-MEC. p. 7-15.
- MALLARMÉ, Stéphane (1991). O livro, instrumento espiritual. In: CHIAMPI, Irleamar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática. p. 125-128.
- MONTE, Alfredo (2013). A poética do sorrateiro: “As meninas”, de Lygia Fagundes Telles. *Blog Monte de Leituras*, Santos, 19 abr. Disponível em: <http://migre.me/tXSQa>. Acesso em: 19 abr. 2013.
- RESENDE, Nilton (2007). *[AR-TE-SA-NI-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/446>. Acesso em: 5 mar. 2018.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann (1985). *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann (1992). *A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: CEGRAF/UFG.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann (2009). *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cànone.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel (2002). *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad.
- TELLES, Lygia Fagundes (2009a). Anão de Jardim. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TELLES, Lygia Fagundes (2009b). Os objetos. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras.
- TELLES, Lygia Fagundes (2010a). *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras.

TELLES, Lygia Fagundes (2010b). *Mysterium*. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras.

VEIGA, José J. (1996). Uma viagem luminosa: contos de Lygia Fagundes Telles desnudam revoluções do universo da intimidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, p. 9, 14 jan. Disponível em: <https://tinyurl.com/y8m6649x>. Acesso em: 5 mar. 2018.