



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ/SC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS

ANDRÉ MARCHON

**O AMOR NOS TEMPOS DE LYGIA:
DA OBSESSÃO À REFLEXÃO**

CHAPECÓ/SC

2022

ANDRÉ MARCHON



**O AMOR NOS TEMPOS DE LYGIA:
DA OBSESSÃO À REFLEXÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – *Campus* Chapecó/SC, como um dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientador: prof^o Dr. Saulo Gomes Thimoteo

CHAPECÓ/SC

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E
Centro, Chapecó, SC - Brasil
Caixa Postal 181
CEP 89802-112

Marchon, André

O AMOR NOS TEMPOS DE LYGIA: DA OBSESSÃO À REFLEXÃO /
André Marchon. -- 2022.

76 f.

Orientador: Doutor Saulo Gomes Thimoteo

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos, Chapecó, SC, 2022.

1. Conto. Discurso amoroso. Análise literária. Lygia
Fagundes Telles. I. Thimoteo, Saulo Gomes, orient. II.
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

ANDRÉ MARCHON

**O AMOR NOS TEMPOS DE LYGIA:
DA OBSESSÃO À REFLEXÃO**

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 07/03/2023.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
SAULO GOMES THIMOTE
Data: 21/03/2023 09:58:43-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Saulo Gomes Thimoteo – UFFS
Orientador

Documento assinado digitalmente
ANGELA DERLISE STÜBE
Data: 21/03/2023 10:55:30-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.ª Dra. Angela Derlise Stübe - UFFS
Presidente

Documento assinado digitalmente
PABLO LEMOS BERNED
Data: 21/03/2023 16:52:14-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.ª Dr. Pablo Berned - UFFS
Avaliador

Documento assinado digitalmente
VALDIR PRIGOL
Data: 21/03/2023 11:57:13-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.ª Dr. Valdir Prigol - UFFS
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Manifesto nestas linhas meus breves agradecimentos àqueles que contribuíram para a realização deste trabalho de tamanha importância em minha carreira acadêmica e profissional. Sem vocês, possivelmente, não teria chegado até aqui.

Não posso deixar de enaltecer a presença de Deus sobre mim. A conclusão do curso de Mestrado é mais um presente DELE em minha vida.

À professora Terezinha da Conceição Costa-Hübes, que mesmo não sendo minha professora, pôde, gentilmente, sanar algumas dúvidas, sempre disposta em querer ajudar. Sua contribuição foi sobremaneira significativa.

Ao meu colega de área e de profissão, Atelli Gullitti, que desde o início do processo auxiliou-me com questões que vão de minha entrada ao Mestrado à elaboração de um projeto. De dúvidas pontuais a empréstimos de obras para leitura, entre outros procedimentos relevantes em minha finalização do curso.

Às colegas Janaina Pizolotto e Helen Núbia, que em todo o processo participaram das angústias e dificuldades que passei, sobretudo ao processo de escrever, por saberem que não é uma tarefa fácil de executar e sempre estimulado a perseverar de que tudo daria certo. E deu! Meu sincero “muito obrigado” às duas por terem me ajudado de uma forma ou de outra.

Aos professores do Curso de Mestrado da UFFS, *campus* Chapecó, pelos ensinamentos oferecidos a nós aspirantes a Mestres. Todos os ensinamentos foram de grande importância em nossa formação. Obrigado pela oportunidade de aprender com vocês.

E a pessoa mais importante que se tornou a pedra fundamental na conclusão deste trabalho: o professor Saulo Thimoteo. Sem ele, a caminhada solitária seria mais pesada do que já é. Obrigado, professor Saulo. Por ter me aceitado como teu orientando. Pelos teus inúmeros ensinamentos. Por tua generosidade, complacência, benevolência, paciência...Por ter sido atencioso, por permitir que tivéssemos a vez da palavra, do discurso, enfim. Por TUDO! Que benção de Deus ter tido você como meu orientador. Que ELE te abençoe sempre!

A todos os amigos e familiares que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu pudesse entregar essa Dissertação.

Todos, acreditando ou não, foram Anjos em minha vida.

RESUMO

Este trabalho traz em seu *corpus* dois contos da escritora Lygia Fagundes Telles analisados sob a perspectiva dos elementos indissociáveis do gênero do discurso determinados pelo pensador russo Mikhail Bakhtin (2010): conteúdo temático, construção composicional e estilo. Tais aspectos, segundo o autor, não podem e não devem ser analisados separadamente, porque estes três elementos fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado sendo denominado como gênero do discurso. Além disso, a pesquisa mostra que o gênero conto não só possui algumas especificidades comentadas pelo crítico argentino Júlio Cortázar (2006), como também elementos que fazem parte de uma narrativa. Constituintes como personagem, tempo, espaço são trazidos à luz na fundamentação teórica de Todorov (2013), Tomachevski (2013) e Wood (2012) trazendo na obra *Como funciona a ficção* explicações acerca do gênero ficcional, sendo o conto um desses tipos textuais que se enquadra na ficção. Os contos são analisados sob a perspectiva do amor, tendo como base teórica a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes (1988) que pontua como um sujeito enamorado pode pensar, agir, sentir, desejar o outro. Neste sentido, as figuras centrais dos contos “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” (1977) e “A Confissão de Leontina” (1991) trazem em seus enredos personagens femininas que vivem esse amor em medidas diferentes respectivamente. A primeira exerce um amor passionai que pode ser entendido como obsessivo, visto que exagera na demonstração desse sentimento para com seu amado, permitindo, assim, que sua vida seja um turbilhão de acontecimentos. A segunda, distribui um amor contido que pode ser visto como reflexivo, uma vez que expõe as razões desse sentimento atribuído a seu primo. Oferecendo a ele toda sorte de dedicação que ela assim fez julgar. Esse amor, porém, a levou para um caminho que, possivelmente, seria irreversível. Este trabalho pode servir como caminho teórico-crítico para análise de outros contos.

Palavras-chave: Conto. Discurso amoroso. Análise literária. Lygia Fagundes Telles

ABSTRACT

This work brings in its corpus two short stories by the writer Lygia Fagundes Telles analyzed from the perspective of the inseparable elements of the speech genre determined by the Russian thinker Mikhail Bakhtin (2010): thematic content, compositional construction and style. Such aspects, according to the author, cannot and should not be analyzed separately, because these three elements are indissolubly merged into the whole of the utterance, being denominated as discourse genre. In addition, the research shows that the short story genre not only has some specificities commented by the Argentine critic Julio Cortázar (2006), but also elements that are part of a narrative. Constituents such as character, time, space are brought to light in the theoretical foundation of Todorov (2013), Tomachevski (2013) and Wood (2012) bringing in the work *How fiction works* explanations about the fictional genre, the short story being one of these textual types that fits into fiction. The short stories are analyzed from the perspective of love, having as a theoretical basis the work *Fragments of a love speech*, by Roland Barthes (1988), which points out how a subject in love can think, act, feel, desire the other. In this sense, the central figures of the short stories “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” (1977) and “A Confissão de Leontina” (1991) bring in their plots female characters who live this love in different measures respectively. The first exerts a passionate love that can be understood as obsessive, since she exaggerates in demonstrating this feeling towards her loved one, thus allowing her life to be a whirlwind of events. The second, distributes a contained love that can be seen as reflective, since it exposes the reasons for this feeling attributed to his cousin. Offering him all sorts of dedication that she made him judge. That love, however, led her down a path that would possibly be irreversible. This work can serve as a theoretical-critical path for the analysis of other short stories.

Keywords: Tale. Loving speech. Literary analysis. Lygia Fagundes Telles

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 LYGIA FAGUNDES TELLES EM CALEIDOSCÓPIO: CRÍTICA E TEORIA.....	10
2.1 O conto segundo Lygia Fagundes Telles.....	10
2.1.1 O conto e suas peculiaridades.....	14
2.2 Bakhtin e os três elementos.....	19
2.3 A junção dos <i>Fragmentos de um discurso amoroso</i> aos contos de Lygia.....	26
3 ANÁLISE DOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....	28
3.1 “Pomba Enamorada ou Uma história de amor”: O rio de palavras em um amor obsessivo.....	29
3.2 Análise de A Confissão de Leontina: a prisão de si mesmo em um amor reflexivo.....	49
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
5. REFERÊNCIAS.....	69

INTRODUÇÃO

Contista e romancista, Lygia tem como temas permanentes as “histórias de desencontro”, conforme observou o crítico Eduardo Portella (2015) em sua seleção de “Melhores Contos” da escritora. As personagens se defrontam com problemas do cotidiano, como obstáculos a uma realização pessoal, criando dilemas, dúvidas e incertezas, que permitem um mergulhar na consciência dessas figuras da ficção para delas extrair uma humanidade latente.

Neste sentido, suas produções se aproximam de nós por, de certo modo, mostrar as facetas da psique humana, descortinando o que antes, talvez, não tenha sido revelado. Retratando personagens comuns, da burguesia (às vezes decadente) e da classe média, apresentando, também, o universo dos intelectuais e do meio artístico, ambiente no qual participou, acaba por criar um painel da realidade contemporânea numa esfera urbana, paulistana, sobretudo, quase sempre a partir do mundo psicológico – dilacerado, dividido – em que se debatem suas personagens.

Conflitos interiores, como sentimento de rejeição, e situações ambíguas, como a infidelidade, marcam muitas de suas personagens numa realidade que, mesmo ficcional tornam-se muito próxima do leitor.

Além disso, devido às atividades de seu pai, que era juiz, a escritora passou a infância em várias cidades do interior paulista que inspirariam boa parte de sua obra. No entanto, sua experiência na pequena burguesia de São Paulo trouxe a nós universos cosmopolitas para suas ficções, visto que seu contexto de vida se estabeleceu na cidade de São Paulo.

Observa-se que na construção de suas histórias, a escritora procura envolver o leitor, não deixando de imediato as informações às claras, podendo ser sua estratégia não revelar as pistas contidas no texto pelo fato de que em muitas de suas ficções ocorre o fluxo de consciência, no qual a personagem se permite mergulhar em seus próprios pensamentos, resgatando memórias afetivas “em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um "desenrolar ininterrupto dos pensamentos" das personagens ou do narrador.” (LEITE, 2002 p. 68). Ou seja, à medida que o enredo se desenvolve, novas informações, através dos pensamentos das personagens, são inseridas, fazendo com que o leitor adentre nas portas imaginárias da personagem. A propósito, essas portas são abertas e nos levam a outras. Ou janelas, dependendo do conceito que se cria dessas subpartes fictícias. Wood (2012) em sua obra intitulada *Como funciona a ficção* diz que:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. E é Só. Qualquer outra coisa não vai parecer muito uma narração [...] (WOOD, 2012, p. 17)

O sentido de porta (ou janela) aqui aplicado, se refere ao movimento de leitura que se faz na história. O gênero conto, por ser um texto que mantém em seu enredo a presença de poucas personagens, eventualmente, faz com que participações de secundárias se materializem por meio das digressões do protagonista central. No conto de Lygia Fagundes Telles, “O Jardim Selvagem” (1970), por exemplo, as portas também são abertas por meio das falas das personagens secundárias que revelam outras histórias à Ducha, personagem central.

Num primeiro momento, a tia Pombinha conta um caso do passado: diz que seu irmão – tio Ed – quando menino tinha pavor do escuro, incluindo nesta passagem do conto o diálogo que houve e a cena existente. Já num segundo momento a cozinheira do tio Ed em visita a Conceição – empregada da casa de tia Pombinha – narra um episódio na qual a patroa Daniela mata o cachorro para amenizar o sofrimento, pois o animal estava doente.

Percebe-se, aqui, duas figuras secundárias, revelando histórias outras. E assim, o leitor é levado a essas portas para entender o fio condutor do enredo. Assim, os segredos, isto é, as pistas são reveladas através das portas que são abertas.

Estes elementos ocorrem, nitidamente, em outro conto da escritora intitulado “A Fuga” (1991), no qual a figura central – Rafael, jovem de 20 anos – é apresentada pelo foco narrativo em terceira pessoa. Foco narrativo pode ser entendido como o ponto de vista a partir do qual o texto nos é apresentado: pelo narrador ou por uma das personagens, em primeira ou em terceira pessoa do singular, que não participa da história.

No entanto, à medida que a narrativa se desenvolve, a voz nessa história parece ser a do próprio jovem pelo fato da proximidade dele e o narrador em terceira pessoa que pode ser caracterizado pela onisciência e onipresença: ele conhece não apenas toda história, mas também o que sente cada personagem. Está em todos os lugares e a tudo observa. No conto, a distinção das vozes se faz pelo uso de aspas para que o leitor saiba que trata ser a voz ou pensamento de Rafael.

A linha que separa as vozes é tênue. A título de exemplo, o trecho a seguir pode, de certa maneira, adaptar-se como representação do que foi exposto:

[...] Não era o Afonso que vinha vindo? Afonso, sim. [...] abaixou-se e fingiu que limpava a barra da calça. Mas por que não queria ser visto? “Não quero. Preciso de uma razão para não querer?” Afonso devia estar voltando da Faculdade, mas que dia era hoje? Quinta-feira? A última aula era de Direito

Romano, já passava de meio dia, concluiu arregaçando a manga. [...] (TELLES, 2018, p. 308)

Observa-se no fragmento que, mesmo sem o uso do sinal gráfico das aspas, a voz da personagem pode estar expressa nessa citação. Para quem lê é, em certa medida, sutil a separação das vozes, de modo que os pensamentos se mesclam. Isso ocorre pelo fato de que a presença do narrador, neste caso, tem o efeito de se alojar na mente da personagem com a função de se envolver às ideias da figura central do texto aliada aos outros elementos da narrativa que transita entre a linguagem e ao ambiente em que se movimentam as personagens. Ocorre então “o desaparecimento estratégico do narrador, disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira. (LEITE, 1987, p. 13)

Deste modo, na tentativa de “guardar o segredo” até o fim, a escritora utiliza-se dos recursos próprios da narrativa como a linguagem no discurso indireto livre, isto é, antepondo falas de personagens secundários para que outras ações sucedam de forma circunspecta numa espécie de provocação intencional do autor. Essa estratégia favorece a apresentação ficcional das contradições, anseios, medos, angústias e autoinvestigações que as relações humanas (em especial as amorosas) possuem.

Outro ponto relevante que pode ser considerado está na construção dos textos de Lygia Fagundes Telles que mantém a seriedade do ofício. Em suas palavras ditas no “Caderno de Literatura Brasileira” do Instituto Moreira Salles, escrever “exige competência e amor.” (TELLES, 1998, p. 34). Logo, a elaboração de suas narrativas, por estarem em um nível de estruturação aprimorado, torna-se, ao que parece, um trabalho que exige empenho, minuciosidade como a lapidação do diamante nas mãos do ourives, e que seja digno de ser contemplado nos compêndios literários. Vale acrescentar que o contista Júlio Cortázar especifica questões próprias sobre a dificuldade em escrever, de modo que:

para voltar a criar no leitor essa comoção que levou a ele próprio a escrever o conto, é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão [...] (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Neste sentido, a expectativa que se cria por meio das análises que se faz nos contos da escritora é superada, pois o discurso introduzido em seus textos desnorteia o leitor, ao mesmo

tempo cativa-o, manipula-o pela enganosa facilidade da leitura conforme elabora Walnice Galvão (2018) em seu posfácio intitulado “O olhar de uma mulher”.

É notório que seu modo de escrever promove um despertar emocionado, inocente no sentido de envolver o leitor à história, como se quisesse ampliar a voz de tantas outras personagens imaginárias e trazê-las à nossa realidade, motivo pelo qual muitas delas promovem a catarse. Ao leitor, pode haver uma influência, uma identificação ou aproximação com uma ou outra personagem ou episódio elencado à narrativa pela linguagem utilizada ser uma espécie de espelho límpido de nossos sentidos.

A contista, ao escrever, apresenta em alguns de seus contos personagens centrais masculinos sob sua lente feminina, “A Sauna” (1977) e “Gaby” (1991) são exemplos disso. Válido lembrar que em sua bibliografia literária há uma maior concentração de personagens femininas como protagonistas dos contos e, na grande maioria desses, o narrador se constrói em primeira pessoa, ou seja, os fatos narrados acontecem com a personagem principal, sendo masculina ou feminina.

Lygia Fagundes Telles traz em sua obra narrativas que estão próximas ao cotidiano pessoal de cada um. Esse cotidiano se materializa por meio de diálogos informais entre as personagens que trazem, ocasionalmente, lembranças, segredos, situações corriqueiras entre outros elementos, sendo estes comuns à realidade.

É válido acrescentar de que encontramos em seus textos uma linguagem acessível. Então, em alguma medida, um leitor pode se desviar da história pelo fato de que as personagens de Lygia apresentam digressões muito próximas da vida real.

Isso ocorre devido aos signos escolhidos ou os símbolos marcados em nosso consciente, como refere Roland Barthes em “O rumor da língua” ao indagar quem nunca interrompeu a leitura pelo afluxo de ideias, excitações, associações. (BARTHES, 2012, p. 26).

É muito possível que, ao lermos os contos de Lygia, por meio do jogo de palavras e o uso da linguagem, em algum ponto possamos submergir em nossos próprios pensamentos pela aproximação da realidade pessoal que o conto em si possa proporcionar, tendo em vista que o exercício da leitura faz nosso corpo trabalhar e excede nossa memória e nossa consciência.

Pelo fato de que a escrita de Lygia deslinda em caminhos metafóricos que, além da singularização de situações cotidianas, pode inserir elementos que tocam na esfera do fantástico, é possível encontrar em sua bibliografia, contos que fazem alusões a fenômenos mágicos ou inexplicáveis. É o caso de “As formigas” (1977), em que uma estudante de Medicina, ganha um baú com ossinhos de anão e, para sua surpresa, os ossos, noite após noite,

mudam de lugar, reorganizando todo o esqueleto. Ou um morto que foge do próprio corpo em “A Fuga” (1991). Ou ainda na elaboração de uma atmosfera de suspense em “Venha ver o pôr do sol” (1970), “A Testemunha” (1991) ou em “A Presença” (1977), em que se pode reconhecer, por exemplo, uma influência de Edgar Allan Poe.

Então, partindo da base de que Lygia Fagundes Telles tem como referência literária, entre tantos escritores, o contista norte-americano Edgar Alan Poe, seria natural ou aparentemente, que se espelhasse nele para desenvolver suas narrativas, cujas temáticas sob a perspectiva da tensão se aproximam em ambos.

Os aspectos que ligam os dois escritores possibilitam ao leitor identificar nuances, semelhanças sutis que, de certo modo, pode haver uma relação de proximidade, no sentido de que para ambos a tensão e o desfecho revelador são elementos fundamentais para a criação de suas ficções. Logo, os contos fantásticos da escritora muito se aproximam do contista norte-americano pela presença de elementos inusitados, incomuns ou sobrenaturais numa perspectiva de que “há um entrelaçamento dos focos narrativos, que deslizam de modo fulgurante entre vários níveis de percepção da realidade” (GALVÃO, 2018, p. 754).

Em uma narrativa de suspense a ambientação é fundamental para criar um clima que faça a história parecer verdadeira, plausível, porque uma obra de ficção não precisa ser a representação de acontecimentos “fiéis à realidade”, mas precisa ter aparência de verdade, criando ao leitor a ilusão de que algo é possível, ou poderia ter acontecido. Ou seja, a narrativa precisa ter verossimilhança, entendida esta como as condições criadas pelo autor para que a obra tenha coerência interna e pareça verdadeira.

Ademais, adentrar no universo das personagens lygianas, sobretudo femininas, torna-se desafiador pelo fato de que “tudo em sua obra é espinhoso e difícil de especificar” (GALVÃO, 2018, 740), considerando que os contos da escritora dão vozes a diferentes mulheres.

Essas e outras tantas heroínas que há muito se voltaram para dentro de si no decorrer da história da sociedade e que, por conta das circunstâncias (reclusão, introspecção, anulamento), desenvolveram percepções do espaço, observando com mais atenção as coisas ao seu redor, principalmente os laços humanos.

E mesmo que o final aberto seja exposto, cabendo ao leitor fazer uma ligação lógica e apreender o que está sendo desenvolvido na narrativa. Este mesmo leitor é conduzido aos inúmeros mistérios numa espécie de investigação temporária e, levado a descobrir pelo sim pelo não, que, possivelmente, um ou outro conto irá lançar reflexões acerca de seus inúmeros escritos pelo universo ficcional que a escritora apresenta.

Assim, a Literatura tem dessas proezas, se não agrada, ao menos, pode promover ao leitor alguma experiência catártica, minimamente, pois, segundo as palavras de Lygia, pode melhorar as pessoas, “pode desviá-las do vício, da loucura. Pode estancar a loucura através do sonho.” (TELLES, 1998, p. 43).

E sua sensibilidade que consegue alcançar se deve à dedicação ao ofício de escrever, ao empenho na construção de suas mais variadas histórias para tentar tocar seus leitores numa configuração do amor, porque a Literatura é uma forma de amor.

Deste modo, na tentativa de entender os textos da contista, este trabalho tem como objetivos analisar dois contos de Lygia Fagundes Telles: “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” (1977) e “A confissão de Leontina” (1991), ambos tendo como base para análise a construção do amor, sendo este elemento uma das características da escritora e apontar possíveis associações com a obra *Fragments de um discurso amoroso* (1988), de Roland Barthes.

O trabalho estrutura-se em quatro partes. A primeira parte está relacionada com a escritora Lygia Fagundes Telles trazendo à tona sua forma de escrever e informações complementares no que diz respeito aos seus contos. A segunda parte procura ampliar os conceitos alicerçados em torno do gênero narrativo conto, fazendo uma breve análise da narrativa tomando-se como base a visão de Bakhtin sobre os gêneros discursivos, além de estabelecer uma associação com a fluidez do discurso amoroso, conforme a perspectiva de Barthes. A terceira parte está relacionada com a análise dos contos “Pomba Enamorada ou um História de Amor” (1977) e “A Confissão de Leontina” (1991). E na quarta parte são apresentados os resultados obtidos nas análises em si bem como a conclusão final, cujos apontamentos realizados podem, em certa medida, servir para futuras análises textuais. Neste sentido, conhecer as especificidades da contista pode trazer à luz do conhecimento suas inúmeras formas de trabalho.

2 LYGIA FAGUNDES TELLES EM CALEIDOSCÓPIO: CRÍTICA E TEORIA

2.1 O conto segundo Lygia Fagundes Telles

A observação psicológica das personagens, a introspecção, o entrelaçamento do lirismo com o realismo caracterizam as narrativas de Lygia Fagundes Telles. Paralelamente, como a própria diz em entrevista concedida ao programa de televisão da TV Cultura *Roda Viva* (1996) “lutar com as palavras é difícil”, bem como se torna uma luta vã, parafraseando o poema “O lutador” (2012), de Carlos Drummond de Andrade, cuja analogia que o poeta faz é de que as palavras num dia deixam-se enlaçar e subitamente fogem “e não há ameaça e nem há sevícia que as traga de novo” (ANDRADE, 2012, p. 14).

Acrescenta-se à fala da escritora a paixão em escrever, em lidar com as palavras mais do que com as pessoas por essas serem mais difíceis de se lidar. E assim, ela escreve, procurando adotar um estilo inerente em suas ficções e concebendo para si uma posição notável numa elevação mais célebre de língua portuguesa, construindo um estilo particular e único.

O estilo lygiano é a junção dos conteúdos sobre os quais ela escreve (a sociedade pequeno-burguesa, sobretudo paulista, em seus conflitos existenciais e sociais, em suas máscaras e pequenas hipocrisias) com a estrutura verbal que ela mobiliza (formulando-se em enredos capciosos, com o olhar da voz narrativa jogando com o leitor e fazendo-o desviar o olhar para um lado em suspense, enquanto prepara um final que surpreende).

Deste modo, a linguagem de narrativas como as de Lygia Fagundes Telles nos leva a um ambiente urbano, cosmopolita, aos centros e aos subúrbios, sobretudo. Vale mencionar que as histórias pelas quais as personagens lygianas vivenciam ocorrem em espaços citadinos: barcas, apartamentos, cemitério, casas sofisticadas, saunas, suíte de hotel, entre outros ambientes; lugares esses que se tornam altamente simbólicos e que servem de espaço e tempo precisos para a significação da história, de modo que se torna latente a recorrência destes ambientes em seus textos. E, sendo cidadã paulistana, natural seria retratar os círculos sociais de sua cidade.

Em seu modo de escrever, a escritora mantém certo padrão em suas histórias a partir da perspectiva do enredo, antecipando, em alguma medida, o que pode estar por vir. Obviamente que o epílogo, que funciona como sinônimo de desfecho, está subentendido como sugestão de desdobramento para além do texto. Embora, não seja de forma explícita, a autora sutilmente nos fornece elementos-chaves do que se pretende contar sem intenção de antecipar o fim.

No conto “Venha ver o pôr-do-sol” (1970), por exemplo, a julgar pelo título, o leitor é conduzido a descobrir como seria esse crepúsculo. Acrescenta-se, aos signos do texto uma personagem e seu modo de falar e agir que pode induzir o leitor a pensar que é uma figura acima de qualquer suspeita. Na medida que as informações são incorporadas, tais como “cemitério”, “sorriso malicioso e ingênuo”, “jazigo” entre outras sugestões que a escritora inclui, porém sem indicar o que poderá acontecer, a emboscada encontra-se ao final do conto.

Do mesmo modo, nos contos, o leitor caminha em busca de outras ocorrências, novos fatos e mais ações, por isso que “cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas” (CORTAZAR, 2006, p. 122). Ainda sobre o conto anteriormente citado, pode-se perceber que há algo de misterioso ou duvidoso nas ações de Ricardo, uma das personagens do enredo. A maneira, o tom de sua fala, o tratamento que dedica à mulher desvia a atenção do leitor, mas antecipa suas intenções em algumas sutis passagens do conto todo como em “Raquel, minha querida, não faça assim comigo.” (p.112) ou “[...] não quero que você se arrisque, meu anjo.” (p.113). Ou seja, conduzindo, persuadindo sua vítima para a armadilha sem fazer uso da força.

Se o conto vai sendo construído com vistas a um desfecho, como ele se foca em uma cena presente, a escritora busca, por meio de digressões e pensamentos das personagens, contextualizar os caminhos que os levaram até aquele momento. E isso se relaciona com o teor do texto, o tema em si, a vida pregressa de um ou outro herói se concretiza através do fluxo de consciência; logo, o recurso é recorrentemente utilizado, por se tratar ser uma técnica literária para ser posta ao pensamento da personagem.

Esta característica é comumente aplicável nos contos de Lygia, também conhecida como monólogo interno. Tal elemento conduz o leitor a meandros da mente daquele que as descreve, ou seja, por meio da fala (ou pensamentos) das figuras centrais do texto, que é a grande tônica do conto “A confissão de Leontina”, a ser analisado com mais pormenores na sequência.

Quando se trata da personagem, um dos elementos centrais do texto, há de se concordar com James Wood quando diz que “o mais difícil é a criação do personagem de ficção” (WOOD, 2012, p. 87). Não obstante, eventuais peculiaridades acerca deste elemento surgem entrelaçadas ao enredo sem que isso se torne fundamental ao conto.

Por exemplo, no conto intitulado “Venha ver o pôr-do-sol” temos as presenças de Ricardo e Raquel. Ele, “esguio e magro, metido num largo blusão azul-marinho, cabelos

crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante.” (TELLES, 2018, p. 111) Ela, tratada como uma personagem dotada de elegância.

Ou seja, estas são as únicas informações que se têm em torno da configuração das personagens que podem contribuir a uma possível inferência em torno delas na linearidade do enredo.

Considerando o fato dele ser “esguio” já é prenúncio de certo ardil, como se fosse cobra, diante do que pretende com Raquel. O blusão é largo (ou seja, usado), os cabelos são desalinhados (ou seja, ele não se cuida muito). Nessas características se concentram alguns indícios das razões para que Raquel o largou (embora estivesse apaixonada por ele, em algum momento) e foi atrás de um homem rico.

Já Raquel, sendo elegante, e sempre mantendo uma empáfia durante todo o conto, mostra-se como superior a Ricardo (pelo menos, quer dar a parecer que é). Ele também se faz de humilde, intensificando sua face inocente e pobre, para que ela o julgue cada vez mais inofensivo.

Desse modo, os exemplos incluídos tem por finalidade difundir as ideias próprias do elemento personagem e em compreender a complexidade deste componente elementar da história que não se limita tão somente em sua composição externa.

A escritora Lygia Fagundes Telles em entrevista já referenciada nesta pesquisa, diz que as palavras precisam ser “desembrulhadas” assim como as personagens no processo de criação, concomitantemente, temos Wood (2012), defendendo que as personagens são conjuntos de palavras, pois a literatura é um conjunto de palavras.

Isso significa que, na criação, as personagens tomam forma, ganham força submetidos à escrita pelas mãos de seu criador, isto é, na medida em que são construídos.

Em outras palavras, “pode-se saber muitas coisas sobre um personagem¹, pela maneira como ele fala, e com quem fala – e como ele lida com o mundo.” (WOOD, 2012, p. 89). Então, conhecer as especificidades externas e/ou internas das personagens podem servir de apoio para a construção de sentidos e alimentar o imaginário do leitor. Mas, James Wood adverte que:

Diariamente inúmeros absurdos são escritos sobre os personagens de ficção – por aqueles que acreditam de mais e por aqueles que acreditam de menos no personagem. Os que acreditam de mais mantêm um férreo conjunto de ideias preconcebidas sobre eles devem se fazer “conhecer”, não devem ser “estereótipos, devem ter um “interior” e um exterior, profundidade e superfície, devem “crescer” e “se desenvolver” e devem ser pessoas de bem. Ou seja, devem ser muito parecidos com a gente. (WOOD, 2012, p. 91)

¹ O substantivo personagem é comum de dois; no entanto, optou-se, neste trabalho referenciá-lo sob o artigo feminino, salvo em citações, cuja forma foi mantida originalmente pela do autor.

Lygia Fagundes Telles procura deixar frequente em suas obras a autorrevelação da personagem por meio de elementos ocultos que se desembrulham com o intuito de revelar a tragédia humana. Esse resultado seria obtido com a apuração de narradores em primeira pessoa com um tom irônico, ou que não são totalmente inocentes, ingênuos, principalmente, sobre sua própria condição. Enquanto que, os narradores, em terceira pessoa, seguem com uma visão afastada, porém sem deixar de serem irônicos, acerca da relação do ser humano com a organização da sociedade.

Tomando como exemplo os dois contos a serem analisados, “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” e “A Confissão de Leontina” trazem em seus enredos duas mulheres fortes e determinadas como protagonistas, ambas condicionadas sob o aspecto da simplicidade e do recato. Em PE² a personagem torna-se ativa, autônoma e independente, mas, paradoxalmente, dependente do amor que nutre por Antenor, numa espécie de válvula de escape, justificando suas ações em busca de seu amado. Por outro lado, Leontina perpassa por vários episódios infelizes, forçando-a ser resistente, guerreira, pois teve que enfrentar os desafios da vida. No primeiro caso, a mulher é observada pela ótica do narrador, já no segundo, a própria se apresenta ao público. Em ambos os casos há possibilidades para que os leitores tenham suas próprias impressões acerca destas duas mulheres.

O estilo contido da escritora pode ser responsável pela habilidade de ligação dos elementos sem uma forma física, concreta, que estão envolvidos nas relações entre personagens e mundo. É um reflexo para o leitor, que, por vezes, pode se ver retratado e defrontado consigo próprio.

E, por mais que os contos sejam curtos, tornam-se grandes à medida que são inseridos vários níveis de complexidade em seu bojo; contexto, estrutura e estilo são elementos primordiais em menor ou maior grau, porque esses são os três níveis que se constroem na criação literária e, também, não devem ser analisados à parte, isto é, estão interligados entre si.

Assim, tem-se que a redução do mundo moral, cujos valores estariam abalados, torna-se o pano de fundo para a exposição em profundidade que Lygia faz de suas personagens. Há em boa parte de seus textos um sentimento trágico, que se converte numa mensagem de viver a vida a partir do instante em que se aprende a lidar com ele e a utilizá-lo para a composição de valores individuais e sociais.

² a partir de agora a sigla PE corresponde ao conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, bem como CL correspondente ao conto “A Confissão de Leontina”. E as citações do conto serão referenciadas como (PE, p. ...), (CL, p. ...) a partir da referência completa. TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Além do mais, entender os atos e fatos criados pode auxiliar os que leem a compreender o ambiente. Em “Seminários dos Ratos” (1977) as personagens passam inevitavelmente por esse processo. Neste caso, o conto funciona como uma “alegoria da ditadura então vigente”. (GALVÃO, 2018, p. 734).

Ocorre que, alguns aspectos da narrativa são frequentes: as sequências de ações, o narrador em primeira ou terceira pessoa, o tipo de linguagem, a ambientação, a caracterização de algumas personagens no plano físico ou psicológico, a descrição do espaço entre outros aspectos.

Essas variações são pormenorizadas quando considerado o estilo de cada escritor no desenvolvimento de suas histórias. Em se tratando do gênero conto, há de se considerar suas peculiaridades a uma melhor compreensão de leitura, no que diz respeito à sua estrutura e variedade, tendo em vista os vários tipos de estruturas textuais deste gênero em específico.

2.1.1 O conto e suas peculiaridades

Delinear o gênero conto de forma sucinta pode ser uma tarefa arriscada, uma vez que este tipo textual abarca certas características que, em linhas gerais, serão as mesmas em relação aos elementos de uma narrativa, mas que na visão dos autores, são enriquecidas a fim de que possam ser ampliadas sob o aspecto científico, pois são vistos como fonte de análises e inseridos nos compêndios literários.

De modo geral, o conto se caracteriza por ser uma narrativa curta, um texto em prosa que transmite sua mensagem em reduzido número de páginas, apresentando como sua maior qualidade os fatores concisão e brevidade. Por isso, costuma ter um número limitado de personagens, que se movimentam num tempo relativamente curto. Tudo se torna compacto, condensado.

O conto pode representar um momento crítico da vida da personagem, um momento em que ela toma consciência da sua própria realidade e por se tratar de ser uma narrativa concisa, busca um só efeito através da cena final que ilumina os antecedentes temáticos e as ligações contraditórias, ao que Boris Tomachevski chama “desfecho regressivo” (TOMACHÉVSKI, In: TODOROV, 2013, p. 320), porque inclui elementos da exposição e é como o esclarecimento retrospectivo de todas as peripécias conhecidas desde a exposição precedente.

Além disso, por ser uma narrativa ficcional, o gênero conto pode apresentar diferentes tipos em seu enredo. Há os contos de humor, terror, policiais, fantásticos, entre outros. E cada um desses tipos pode haver a adesão de leitores simpatizantes, ainda que este não seja o objetivo

dos escritores. Lygia Fagundes Telles, por exemplo, alega não pensar em nenhum “leitor ideal” quando escreve, ficando sozinha com seus personagens (TELLES, 1998, p. 36); no entanto, a palavra “leitor” por ser abrangente pode ser difundida sob um outro aspecto. É o que nos mostra Tomachévski:

A palavra “leitor” designa em geral um círculo bastante mal definido de pessoas, de que muitas vezes o próprio escritor não tem conhecimento preciso. A imagem do leitor está sempre presente na consciência do escritor ainda que só abstrata, ainda que exija do escritor que ele se esforce para ser o leitor de sua própria obra. (TOMACHÉVSKI In: TODOROV, 2013, p. 306)

Dito isto, é importante reforçar que o conto, por ser uma narrativa condensada, tem sido estudado sob a perspectiva da estrutura e as partes que compõem o enredo, devido ao fato de que por terem tipos diferentes, seus teores, em princípio, também são.

Parte-se do princípio de que o conto, geralmente, é breve, sendo uma das peculiaridades recorrente deste gênero, portanto, sua brevidade é menor que a de um romance. Logo, a conexão que se pretende estabelecer entre o leitor e a história depende dos elementos que estruturam a narrativa inseridos no enredo aliados às ações que nele são essenciais.

São as ações que adentram no imaginário do leitor a ponto de deixá-lo atento ao texto, pois há um devaneio que a literatura produz, ao mesmo tempo em que cria elementos de tensão destinados a prender a atenção, uma vez que há, também, o encadeamento das ideias até a conclusão do desfecho.

Isso acontece porque um conto pode compreender várias sequências. Daí, quando se analisa um texto, deve-se ter em mente quantas sequências esse texto possui, atentando-se para o fato de que essas sequências podem se estruturar num entrelaçamento de ações.

Como qualquer outro gênero, o conto tem suas especificidades e para ser considerado uma boa narrativa precisa arrebatá-lo o sujeito. Obviamente, que o arrebatamento não é homogêneo, isto é, não tem a função de cativar todos os tipos de leitores; no entanto, de um bom conto espera-se, minimamente, um enredo que envolva o leitor.

E o caminho que se faz para a criação de uma boa história, possivelmente, deva ser árduo, no sentido do aperfeiçoamento, do acabamento das palavras, numa configuração da composição de uma obra-prima, visto que a arte do escrever resulta na dificuldade em compor as ideias coerentes ao texto na qual o autor, numa espécie de limbo, precisa passar.

Um dos fatores determinantes para a construção de uma narração escrita é a verossimilhança. Tereza Cristina Wachowicz, em sua obra “Análise linguística nos gêneros textuais” (2012, p. 56-57), traz à tona fundamentos, que, na visão do linguista francês Jean-

Michel Adam (2001), são elementos essenciais e determinantes para a construção de um texto narrativo.

Dois desses elementos possuem especial importância, funcionando como sínteses para a análise ulterior dos contos da Lygia e que estão em consonância ao gênero conto. Adam levanta a questão de que a verossimilhança não necessita ser um critério, porém como uma regra pragmática na elaboração narrativa que está aliada à precisão e clareza dos fatos narrados. A verossimilhança dá à narrativa o traço da ficção. Ou seja, o leitor não tem o compromisso em verificar se o que está escrito é verídico ou não, basta que ele se detenha a dar crédito à plausibilidade da história.

Outrossim, o conceito de verossimilhança foi inicialmente apresentado na *Poética*, obra atribuída a Aristóteles, na qual afirma que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que poderiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54).

As relações entre uma narrativa e a realidade exterior devem ser compreendidas a partir do princípio de verossimilhança, conforme explica Cândida V. Gancho:

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (consequência). (GANCHO, 1995, p. 7)

O segundo fator destacado por Wachowicz (2012) e que se associa à citação de Gancho anteriormente citada, é a sucessão de eventos no tempo em relação de causalidade: em linhas gerais, num texto narrativo há de se ter algumas sentenças significativas que tenham ligações entre si a fim de que haja uma progressão na história, com o objetivo de prender a atenção do leitor ao enredo. Essas sentenças, que se justaponham com o tempo, devem convergir a uma unidade temática (como acontece em alguns contos lygianos). Pode não adiantar se o autor contar o que aconteceu com personagem X, se em seguida inserir um personagem Y, logo após um personagem Z sem existir relação de causalidade entre eles.

Todavia, alguns contos apresentam o estranhamento como elemento na tentativa de seduzir o leitor, seja na forma em que a história é reproduzida em um parágrafo como no conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, por exemplo, seja pelo tema adotado que se desvela ao longo da obra como em “A Confissão de Leontina”, cujas pistas inseridas podem servir como um discurso enunciativo. Essas contribuições na construção de sentidos preparam

o leitor ao desfecho sem ser anunciado, pois as histórias, na grande maioria das vezes podem surpreendê-lo a um fim inesperado.

Lygia Fagundes Telles executa essas surpresas com a proficiência de uma ficcionista, uma vez que em seus diversos contos o estranhamento não deixa de existir. O estranhamento causado aos leitores tem relação com as escolhas lexicais e o caráter estético que, conforme menciona Victor Chklóvski, em “A arte como procedimento” (1917):

se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar do automatismo a percepção; sua visão representa o objetivo do criador e é constituída artificialmente, de maneira que a percepção se detenha sobre ela e chegue ao máximo de força e de duração. (CHKLÓVSKI, 1917. In: TODOROV, 2013, p. 105)

Desta forma, não se pode esperar um final concreto (ou feliz) em Lygia Fagundes Telles, pois como refere Walnice Nogueira Galvão no posfácio da coletânea de contos da escritora, a expectativa será vã, pelo fato de que ela, muitas vezes, deixa o leitor sem resposta.

Considera-se, também que o estranhamento não é apenas no final. É na quebra da rotina automática, inserindo uma outra forma de perceber a realidade, por meio das palavras que criam uma outra interpretação. Contudo, encontramos em seus textos, embora enigmáticos, uma coesão bem estruturada, tendo em vista a perspectiva do encadeamento lógico.

Na continuação das peculiaridades deste gênero, Cortázar, na década de 60 escreveu em “Valise de Cronópio” (2006) que quase ninguém se interessava pela temática do conto. Entretanto, de lá para cá houve uma progressão de produção no que refere ao interesse deste gênero em questão, tendo em vista que hoje encontramos contos bastante modificados, com um modo de narrar nem sempre linear e com estilos marcados pelos diferentes autores. Então, o conto vai assumindo um protagonismo que, embora ainda não seja o dos romances, já ganha mais visibilidade, sobretudo nas produções de Lygia Fagundes Telles, sendo reconhecida muito mais pelos seus contos do que pelos romances.

Essas peculiaridades fazem parte em maior ou menor grau da estrutura do texto narrativo de modo geral. O conto é uma narrativa que apresenta nuances de um realismo subjetivo ou até mesmo próximo de nossa realidade, como um conto aos moldes do romantismo, por exemplo.

Em outros tipos, como nos contos fantásticos e maravilhosos, o realismo surge como um trunfo que o autor utiliza em sua inspiração conduzida pela pena; no entanto, conforme anuncia James Wood em *Como funciona a ficção* “o realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista [...], é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa.” (WOOD, 2012, p. 184).

Entretanto, de acordo com as características do gênero narrativo, sabe-se que há contos em que a voz narrativa pende ou para buscar se aproximar de um retrato mais próximo da realidade, ou para inserir alegorias e recursos da literatura fantástica como forma de ressignificar uma visão de mundo. Deste modo, o leitor é conduzido ao universo paralelo das inúmeras figuras nas mais variadas aventuras ou introspecções de seu mundo interior, isto é, da personagem.

A razão pela qual se faz aqui tessitura de informações em torno do gênero está em consonância ao que o escritor argentino argumenta de modo claro de que a complexidade em pôr em prática, materializar os elementos de uma narrativa e transpor ao papel não é uma simples tarefa. Sobre essa problemática, diz Cortázar:

O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. (CORTÁZAR, 2006, p. 156)

Então, pode-se entender que, em primeira instância, quando lemos uma história, não nos atemos em todo os desdobramentos linguísticos que ela nos fornece. Além disso, os elementos aqui analisados que são indissolúvelmente ligados entre si, podem estar num gênero em maior ou menor aparição, daí o motivo de serem heterogêneos em sua composição, tendo em vista que “o estudo da heterogeneidade composicional do texto literário encontra sua relevância em permitir desfazer a ideia, de que textos pertencentes a gêneros como o conto, [...] seriam total ou predominantemente narrativos.” (CUNHA, 2015, p. 103).

Difícilmente, um conto e/ou texto literário será totalmente narrativo. E ainda assim, no campo dos estudos da linguagem ao analisarmos um conto o fazemos na perspectiva dos gêneros do discurso. Sobre esses gêneros, situamos o autor como um sujeito, uma pessoa que está inserida em determinado contexto histórico, que escreve um texto o qual se organiza dentro de um determinado gênero.

Neste caso, usa-se a relação do texto com o cronotopo, conceito usado por Bakhtin em textos como “Formas de tempo e cronotopo no romance” (1938) para tratar da relação espaço-tempo no âmbito literário. Então, a observação do texto, seja de qual gênero for, parte de sua dimensão extraverbal, cuja análise relaciona-se ao seu cronotopo (tempo e local de produção), em relação a todo contexto que o envolve (o sujeito-autor do texto, o suporte, o veículo de circulação, o gênero, a esfera social) e todos esses elementos nos quais o texto está inserido ou dos quais se origina o texto.

A partir disto, investiga-se o texto em relação ao seu conteúdo temático, construção composicional e estilo. Deste modo, tratamos do estilo individual do autor enquanto organiza o conto, que tem uma estrutura relativamente estável. Isto posto, trabalha-se sobre a construção composicional, ao estilo do autor ou do gênero.

Por conseguinte, percebe-se, até aqui, o quão complexo o gênero conto mostra ser. Não pela temática em si, mas na dificuldade em materializar o que se pretende contar devido ao tratamento que o autor se dispõe dar em sua criação.

Na realidade, Cortázar, em *Valise de Cronópio*, nos põe a par das diferentes diretrizes que convergem para um denominador comum: as particularidades da categoria ou o sentido da construção deste gênero. Ademais, o escritor nos diz que o conto “é um gênero que entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia.” (CORTAZAR, 2006, p. 150).

Deste modo, o conto, mesmo em dimensões e profundidade menores que um romance, possui articulações igualmente complexas, acrescentando-se o fato de que o autor deve buscar uma concisão que se adeque ao texto.

2.2 Bakhtin e os três elementos

O suporte teórico sobre esta subseção ocorre, também, por meio de leituras veiculadas por Bakhtin em seu capítulo intitulado “Os gêneros do discurso” (2010). É fundamental destacar a importância do filósofo russo para a questão dos gêneros. Segundo sua teoria, estes têm características próprias, mas sempre relacionada às condições de produção. Para Bakhtin, os elementos que constituem os gêneros discursivos são denominados como *conteúdo temático*, (objeto de sentido) *construção composicional* (estrutura redimensionada) e *estilo* (marcas linguístico-enunciativas).

Quanto ao conteúdo temático é válido destacar que é aquilo que pode ser dito num gênero (os assuntos, os temas típicos). Por essa razão, pode-se associar tal conceituação à reflexão de Boris Tomachevski em relação aos procedimentos utilizados na construção da obra ao dizer que:

Cada regra canônica serve para definir um procedimento e, neste sentido, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, dos motivos particulares, desde sua distribuição até o sistema de exposição, a linguagem, o vocabulário, etc., tudo pode tornar-se um procedimento canônico. (TOMACHESVSKI In: TODOROV, 2013, p. 346-347)

Vale destacar que os contos, de modo geral, os narradores põem-nos a par da situação num contexto determinado. Daí a concepção de que todo texto transmite não só as visões de mundo de seu autor, como também cada personagem pode incorporar um aspecto dos discursos vigentes no contexto retratado. Ao narrador, cabe a intermediação entre a história e o autor, que culmina à intermediação da história e o leitor. Já a personagem pode ser caracterizada pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação, porque sendo um dos elementos centrais de uma narrativa, é ela que é fundamental à história; portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala.

E é na interação entre as personagens, proposta no conto, que se realiza o processo de experimentação das “verdades” de cada personagem, de acordo com os objetivos que o autor pretende concretizar. Isso torna evidentes valores ideológicos de determinada cultura e contexto social e histórico, dos quais os interlocutores das atividades humanas são partes integrantes. Está-se aqui incluindo a incorporação de outras visões para além das dos autores.

A materialização deste elemento ocorre expressivamente no conto “O Espartilho” (1991), de Lygia Fagundes Telles. O espartilho é reconhecido como uma peça feminina usada para comprimir a cintura, fazendo com que as mulheres, até poucas décadas atrás, atingissem a um nível de perfeição corporal desejada e, indiretamente colocando-as numa posição de nível elevado, pois para seu fechamento, era necessário auxílio para que seus longos cadarços fossem amarrados para emoldurar-se ao corpo.

No conto, o objeto é utilizado como uma espécie de imposição hierárquica transferida na imagem da avó. Esta, por sua vez, tenta manter o domínio sobre sua neta que no desenvolver da história descobre alguns segredos da família escondidos durante muito tempo pela matriarca.

Na narrativa também são levantadas questões relacionadas ao nazismo, relações amorosas entre patrão e empregados, suborno, origem genealógica, racismo entre outras questões. O espartilho é citado apenas quatro vezes neste conto longo, mas não como peça-chave da história, mas como metáfora em que o símbolo do título serve de deixa para ampliar-se em questões outras como numa reflexão de aprisionamento das mulheres daquela família que, em tese, não se aplica à avó.

O segundo dos itens que Bakhtin (2010) elenca é a construção composicional. Sobre este, entende-se como a forma em que o texto é gerado ou o modo de organização textual. O enredo de uma narrativa, em linhas gerais, desencadeia-se com base em um conflito.

É o conflito que possibilita, quase sempre a divisão do enredo em partes: introdução (ou apresentação, descrição), desenvolvimento (ou complicação), clímax (ou momento de maior

tensão) e conclusão (desfecho ou ajuste final). No entanto, nem sempre todas as partes são incluídas, pois, por exemplo, ao se tratar de um conto de teor mais intimista, o clímax, possivelmente, não venha ser utilizado.

Além disso, a construção composicional varia de um a outro conto, pelo fato de quando construídos pelos escritores, há de se considerar o conjunto de fatores em que os textos são produzidos como o contexto histórico, as condições de produção, etc. Neste sentido, as análises dos contos “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” e “A Confissão de Leontina” terão como alicerces o conteúdo temático e a construção composicional, para fins de elucidação de como se materializam esses elementos nos gêneros literários. A título de elucidação, em relação ao conteúdo temático, construção composicional e estilo, tomemos como modelo um dos contos de Lygia Fagundes Telles.

O conto “Suicídio na Granja” (2000) revela, por meio da voz da narradora em primeira pessoa, a amizade entre um ganso e um galo. Viviam inseparáveis. Até que um dia o ganso foi para a panela. Mas, como diz a narradora “Para que prosseguir, de que vale os detalhes?” (TELLES, 2018, p. 469). De forma sucinta o conto foi apresentado.

Antes, porém, a narradora inicia-o com o primeiro parágrafo trazendo-nos informações sobre situações de despedida relacionada ao suicídio: cartas, telefonemas, gestos, ou até mesmo o silêncio de alguém sem ao menos nos deixar um bilhete. Na sequência, o modo em que o trecho nos é apresentado surge por meio da argumentação, pelo fato de que a narradora-personagem expõe reflexões diretamente ligadas ao tema:

[...] Suicídio por justa causa e sem causa alguma e aí estaria o que podemos chamar de vocação, a simples vontade de atender ao chamado que vem lá das profundezas e se instala e prevalece. Pois não existe a vocação para o piano, para o futebol, para o teatro. Ai!...para a política. Com a mesma força (evitei a palavra paixão) a vocação para a morte. Quando justificada pode virar uma conformação, Tinha seus motivos! Diz o próximo bem informado. Mas e aquele suicídio que (aparentemente) não tem nenhuma explicação? A morte obscura, que segue veredas indevassáveis na sua breve ou longa trajetória [...] (TELLES, 2018, p. 466)

Pode-se notar que o conteúdo temático é sobre a morte; entretanto, importante reforçar que a morte abordada nesse texto não é das mais emblemáticas, sob o ponto de vista do sofrimento, das tragédias humanas, mas, sob a perspectiva da narradora num contexto pitoresco, de família, além do fato da morte retratada trata-se ser de uma ave doméstica inserida num galinheiro.

Logo após, a narradora nos deixa a par de revelações resgatadas no passado: situações vivenciadas no período de sua juventude, comportamento típico do pai quando este fuma

charuto, episódio de um Coronel que se suicida. Tudo isso com minúcias de detalhes, ou seja, um parágrafo descritivo.

Sobre a construção composicional, percebe-se que a autora opta por apresentar o universo da personagem que resgata as lembranças de seu passado, trazendo o leitor para o presente, incluindo nessas passagens falas de seu pai, de um imaginário diálogo entre um galo e um ganso brancos ocorrendo, deste modo, o fluxo de consciência, por meio das digressões da moça:

[...] Eu os observava enquanto trocavam pequenos gestos [...] Hum! olha aqui esta minhoca, sirva-se à vontade, vamos, é sua! dizia o galo a recuar de banda [...] E o ganso tranquilo, [...], Sirva-se você primeiro, agora é a sua vez! (TELLES, 2018, p. 468)

E assim, a narradora nos insere no espaço, isto é, na granja onde ocorre as particularidades dos bichos. Em outras palavras, antes da história principal, outras surgiram para que se fizesse o encaixe, o entrelaçamento de ideias que se organizam em direção ao desfecho e, conseqüentemente, ao entendimento da história.

Por fim, o estilo que pode ser entendido como intersecção de ambas, agregando e articulando; apresenta-se a singularidade de cada autor, a partir dos objetos sobre os quais ele fala (escreve) e o seu modo de escolher as palavras.

Para Bakhtin, referentes ao estilo, estão a estrutura sintática do texto, os tipos de palavras empregadas e o tipo de léxico utilizado. Pode ser entendido como a língua utilizada: se formal e rebuscada ou se informal e acessível.

O estilo, na concepção bakhtiniana, só pode ser compreendido em sua relação com o gênero no qual se concretiza. Nessa perspectiva, o filósofo russo afirma que, na literatura de ficção, o estilo individual integra-se ao próprio enunciado, pois “os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos da individualidade”. (BAKHTIN 2010, p. 265). Além disso, é a individualidade expressa na junção dos dois itens acima que possibilita a criação da persona literária.

Assim, na obra *Estética da Criação Verbal* o autor define o estilo como indissociável do gênero no qual se realiza, mas há apontamentos naquela obra que auxiliam na compreensão sociológica da linguagem proposta pelo autor.

Na visão bakhtiniana, os gêneros literários foram mais estudados, porque forneciam, grosso modo, mais possibilidades de investigação, considerando a diversidade e especificidades dos gêneros sob os limites da literatura. E é por meio dessa vertente que a pesquisa se aplica

porque se relaciona com os tipos de enunciados concretos secundários³ que se liga à literatura. É desses enunciados que, segundo Bakhtin:

os pesquisadores extraem os fatos linguísticos de que necessitam. Uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos vários tipos de enunciados em particular (primários e secundários), ou seja, dos diversos gêneros do discurso, é indispensável para qualquer estudo, seja qual for a sua orientação específica. (BAKHTIN, 2010, p. 282)

Então, é pertinente saber como articular os três elementos numa leitura de um texto literário. Na realidade, os três elementos estão imbricados, porque quando se trata da temática na perspectiva bakhtiniana, o tema (conteúdo temático) é sempre aquilo que fala o texto, porém dentro de um contexto de produção. Assim, o romance, o poema, o conto e o momento em que foi produzido, quem produziu, quando foi publicado, para quem foi publicado, o momento histórico, os acontecimentos da época todos esses elementos, no qual chamamos de extraverbal, da dimensão social do gênero ou elementos extraverbais, influenciam no conteúdo temático do texto, influenciam no tema, ou seja, implicam na necessidade de dizer.

O autor só escreve o que escreve influenciado pelo momento, pelo contexto, pela situação em que vive. Então, o autor traz esses elementos para dentro do texto. Esse é o conteúdo temático. É aquilo que o texto diz na relação com o momento histórico, na relação com o contexto com a relação com todos esses elementos que estão no extraverbal em que o texto se situa, ao que Bakhtin denomina como cronotopo, que, em linhas gerais, é responsável pela demonstração dos acontecimentos: o espaço, o tempo e os participantes em ação.

Assim, é possível analisar o conteúdo temático no texto na relação que ele estabelece com o estilo e com a construção composicional. O estilo é marcado no texto pelas marcas linguísticas, a maneira do autor escrever, como ele organiza o texto, ou como se reporta ao leitor, a seleção que faz das palavras, a organização das sentenças. Tudo isso é estilo. E esse estilo, por sua vez, é, de certa forma, determinado pelo gênero. E o gênero revela para nós por meio da construção composicional, porque a construção composicional é a estrutura, o formato do gênero. É o modelo que o gênero tem. Por exemplo, o formato de um poema, de uma crônica, de um conto é variável, isto é, não é padrão. Então, dentro desses formatos do gênero é possível usar esse ou aquele recurso estilístico para organizar o texto que, por sua vez, vai de uma certa forma refletir no próprio conteúdo temático do texto.

³ A saber: Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano. (BAKHTIN, 2010, p. 281)

Tomemos como exemplo a fábula. Quando lemos uma história que se inicia da seguinte forma “Era uma vez um leão que estava dormindo, quando um ratinho se pôs a passear pelas suas costas...”. Quando o autor opta por escolher a palavra “ratinho” ao invés de “rato”, temos um diminutivo analisado sob o ponto de vista do estilo. Entretanto, é um diminutivo que vem para mostrar a pequenez do rato, como também a sensibilidade dele, o quanto é frágil, a fragilidade dele perante o leão, etc. Então, a escolha pelo diminutivo não é aleatória, não é apenas gramatical, mas sim estilística. E ao fazer essa análise, faz-se, também, uma análise do conteúdo temático do texto. Estamos, de certa forma, refletindo sobre o conteúdo do texto a partir do modo de dizer do autor, da escolha lexical dele. Assim, os três elementos permanecem imbricados, amarrados. Ou seja, um afeta o outro diretamente.

Deste modo, o contexto de produção, por exemplo, está diretamente ligado ao conteúdo temático, conforme Bakhtin explica: de que o autor se utiliza de elementos textuais, escolhas lexicais, seleção da época em que se passa a história para, assim, moldurar sua produção.

Ampliando o conceito, ele nos põe a par de que “o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo.” (BAKHTIN, 2010, p. 209), isto é, o contexto e a consciência desse contexto por parte do autor. Além disso, é válido pensar que as informações inseridas ao texto podem auxiliar os que leem a compreender o ambiente quando estes não conseguem estabelecer uma interação adequada em determinadas condições de produção.

Outro elemento que se estabelece no gênero conto é a temática que, em linhas gerais é a ideia principal em torno do qual ocorre o desenrolar da história; pode ser reconhecido pelo título, por exemplo. No entanto, a ideia de título é subjetiva uma vez que a persuasão pela palavra-chave inserida na expressão inicial que introduz a história, não corresponde totalmente à narrativa e sim, é apenas um chamariz para situar o leitor àquela exposição de informações. Não se deve confundir tema⁴ com assunto, conforme nos auxilia Gancho (1995) quando diz que “*assunto* é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo.” (GANCHO, 1995, p. 23). Como forma de exemplificar a questão do tema, o conto de Lygia Fagundes Telles intitulado “A Janela” (1970), o leitor desatento não percebe de imediato que o enredo se passa numa casa de prostituição. O diálogo principal é voltado para dois personagens: o cliente e a profissional.

⁴ Tema é um termo de grande riqueza sugestiva que não se confunde com ‘assunto’: pode-se falar de um dado assunto e ter outro tema; logo, tema é o tópico do discurso como um todo.” (SOBRAL, 2009, p. 173).

A janela que chama a atenção no título está exposta, indicando que a história é sobre um homem desorientado, repetindo em toda a narrativa que, através da janela havia uma roseira, que seu filho morreu naquele quarto, ou seja, aparentemente um diálogo comum como em muitos contos da escritora. Ocorre que a roseira surge, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão como uma “imagem prenha decisiva para a construção de todo o arcabouço literário, até em suas mínimas reverberações”. (GALVÃO, 2018, p. 736). Neste caso, a distinção que se faz, aqui, entre dois elementos do gênero é que o conteúdo temático é o que está sendo dito no texto. A loucura é o tema, mas ao invés de chamar o conto de “A Loucura”, cria-se uma metáfora para que se torne símbolo, graças à construção verbal. Símbolo este que, na construção composicional, torna-se frequente na narrativa.

No caso de “A Janela”, a palavra “roseira” é usada repetidas vezes como forma de reforçar a loucura que envolve a personagem masculina da história. Neste sentido e, como já dito, a escolha é intencional para que a imagem seja um concentrado de sentidos, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua.

Deste modo, sendo o tema do conto a loucura, expressão essa que não tem relação de aproximação com o título do conto, possibilita ao leitor à construção de sentidos concentrada na imagem onde se resume o que o conto quer revelar, bem como “O Espartilho” (1991) que também funciona nessa premissa, pois “remete à repressão presidida pela avó que não dispensa essa peça de vestuário” (GALVÃO, 2018, 737).

Como os três elementos na teoria bakhtiniana são indissolúvelmente ligados, é válido lembrar que o segmento estilo faz parte da tríade da composição do(s) gênero(s).

E, mesmo que este elemento se divirja em sua concepção na visão dos críticos, todos, a princípio, concordam de que o estilo é definido como a maneira individual, própria, particular de como cada escritor escreve e/ou desenvolve suas produções textuais.

Além disso, “o estilo costuma atrair nossa atenção para o escritor, para o artifício da construção autoral e, portanto, para a marca pessoal do autor.” (WOOD, 2012, p. 20). Neste aspecto pode-se concordar com Viktor Vinogradov quando afirma que “a tarefa de conhecer o estilo individual do escritor e sua organização estética deve preceder toda pesquisa histórica” (VINOGRADOV, 1922 In: TODOROV, 2013, P. 123).

Sendo assim e conforme as informações elencadas, entende-se que para um trabalho de investigação em relação aos gêneros – e em específico o gênero conto – deve-se considerar os três elementos indissociáveis ao que Bakhtin denomina como conteúdo temático, construção composicional e estilo como eixos norteadores que auxiliam na extração de dados.

Portanto, não se pode refletir sobre o proveito da língua sem abordar o gênero, o enunciado, o texto e sobre os elementos que estão imbricados, porque, nas palavras do filósofo russo, “nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2010, p. 268).

2.3 A junção dos *Fragments de um discurso amoroso* aos contos de Lygia

A abordagem relacionada à subseção destacada alia-se aos escritos do autor Roland Barthes (1988). Em sua obra intitulada *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes traz elementos que, em sua concepção, fornecem interpretações que possam contribuir para um entendimento do que seja esse discurso amoroso.

Tais elementos são extraídos de outros autores para que a ênfase dada ao sentimento do amor possa ser vista sob várias questões. Dessarte, *Fragments de um discurso amoroso* intenta ser uma espécie de enciclopédia sentimental, na qual o sujeito amoroso, sendo a peça fundamental da obra, está sob as variadas formas que o sentimento do amor promove.

O discurso amoroso é o retrato do “eu” e, como direciona o próprio escritor, oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala.

A composição do sujeito apaixonado em *Fragments de um discurso amoroso* não é uniforme, isto é, concebido por uma única perspectiva. Ele é composto sob várias figuras linguísticas cuja função está em “montar” um sujeito que se forma com pedaços de origem diversa. Tais origens derivam de livros, de leituras insistentes ou ocasionais, de conversas de amigos, de memórias e da própria vida de Roland Barthes.

Paralelamente, Barthes explica que tais pensamentos, diálogos, evocações não são garantias concretas para sustentar os verbetes escolhidos e empregados na composição de sua obra para, assim, criar um compêndio literário-amoroso materializado por meio de um discurso heterogêneo ante as inúmeras variações que o sentimento amoroso apresenta. Assim ele explica que:

As referências dadas assim não são de autoridade, mas de amizade: não invoco garantias, lembro apenas, por uma espécie de saudação dada de passagem, o que seduziu, convenceu, o que deu por um instante a satisfação de compreender [...] Deixou-se portanto esses lembretes de leituras, de escuta, no estado quase sempre incerto, inacabado, que convém a um discurso cuja

instância não é outra senão a memória de lugares (livros, encontros) onde tal coisa foi lida, dita, ouvida. (BARTHES, 1988, p. 5)

Neste sentido, a junção dos fragmentos que se faz aqui, se apoia na metáfora da “colcha de retalhos”, mas não no sentido de sobras, de aproveitar o que poderia ser jogado fora, e sim, na ideia de absorver os fragmentos de outros autores utilizados por Barthes em sua obra e acrescentá-los nas análises dos contos “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” e “A Confissão de Leontina” com o objetivo de produzir uma unidade de sentidos aos textos.

Por exemplo, as duas personagens dos contos oferecem uma gama de possibilidades sob alguns aspectos (social, psicológico, ideológico), inclusive o sentimental.

Sob esse viés, o *Fragments de um discurso amoroso* (FDA)⁵ pode contribuir na caracterização dos personagens dos contos e no que eles vivenciam em maior ou menor grau; no entanto os fragmentos inseridos nas análises não afirmam categoricamente que se tratam sobre as situações vividas pelas personagens em questão, mas aproximam, em certa medida, o que elas podem sentir, viver, fazer, etc.

Além disso, ao tecer os fragmentos aos contos, pode-se fazer associações, pelo fato da junção, que será feita por meio dos discursos de FDA, ter alguma relação com o texto posto em análise, pois, conforme Barthes lembra na introdução de sua publicação: “o que foi possível dizer aqui sobre a espera, a angústia, a lembrança é apenas um modesto suplemento oferecido ao leitor para que dele se aproprie, acrescente, suprima e passe adiante: ao redor da figura, os participantes [...]” (BARTHES, 1988, p. 2). E complementa dizendo que o livro é uma cooperativa: “Leitores e Enamorados Reunidos”

Deste modo, o FDA incorpora às análises outros olhares aliados aos três elementos indissociáveis, ao qual Bakhtin denomina como conteúdo temático, construção composicional e estilo, que fazem parte da tríade do gênero, possibilitando maior compreensão no que diz respeito aos contos e seus respectivos enredos.

⁵ Doravante, a sigla FDA refere-se à obra *Fragments de um Discurso Amoroso*

3 ANÁLISE DOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Nesta seção será feita uma aproximação dos conceitos de Bakhtin e a visão amorosa de Barthes em dois exemplos de contos da Lygia. Tais conceitos serão incluídos nas análises, a fim de entendermos como os elementos indissociáveis do gênero discursivo (conteúdo temático, estilo e construção composicional) se aplicam aos contos selecionados, uma vez que, conforme Bakhtin (2010) aponta, não podem ser analisados separadamente, ou seja, de forma independente do todo enunciado, porque a eliminação de um desses elementos desvaloriza a real natureza do enunciado.

Também serão feitas duas análises dos contos de Lygia Fagundes Telles: “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” (1977) e “A Confissão de Leontina” (1991) respectivamente. Ambas as histórias trazem em seus enredos personagens femininas. Uma delas é em terceira pessoa e a outra em primeira pessoa. No primeiro conto, a heroína é apresentada pelo narrador, já no segundo é a própria narradora-personagem quem conduz toda a história. Assim, essas representantes, nas análises, são apreciadas na narrativa, sob o aspecto social, dialógico e psicológico.

Desta forma, nesta pesquisa, há a inclusão do comportamento dessas mulheres: a primeira, sem nome, e a segunda que leva o nome ao título respectivamente e, também, a inserção de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, para o entendimento da dualidade do amor obsessivo em “Pomba Enamorada” e o amor reflexivo em “A Confissão de Leontina”. Outros fatores também serão apontados referentes às partes constituintes de uma narrativa, sobretudo, o foco narrativo e o tipo de linguagem empregado nos dois contos mencionados.

Inicialmente, a personagem do conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” apresenta-se numa composição de mulher que perde a razão em busca de um amor não correspondido. Essa busca incessante transforma seu sentimento num amor obsessivo, fazendo com que ela ponha algumas tentativas em ação na ideia de conquistar Antenor, o objeto amado, porém sem êxito.

Num outro ambiente, Leontina – a personagem do segundo conto – relata toda sua trajetória até chegar na prisão, local onde se encontra no início da narrativa. Ela expressa seus sentimentos a uma interlocutora desconhecida, externa seu amor numa perspectiva reflexiva, pois seu sentimento é transmitido, sobretudo a seu Primo Pedro, porém, sem se obter devolutiva do parente. Revela, também, seu amor a Rogério, o primeiro homem de sua vida.

A Pedro, manifesta um amor fraterno, genuíno. A Rogério, um amor mais contido, mas com a força com que o sentimento é concebido ou concedido pela ingênua personagem.

3.1 “Pomba Enamorada ou Uma história de amor”: O rio de palavras em um amor obsessivo

Quando lemos uma história da escritora Lygia Fagundes Telles somos levados a uma atmosfera ficcional cujos elementos como tensão, mistério, humor, podem ser encontrados. O que podemos ter, a princípio, é a sensação de estranhamento oriunda de uma tensão que suas ficções podem causar. Isso se explica pelo fato de que, sendo ficcionista, a escritora utiliza destes recursos elencados acima para compor suas obras.

Dadas as informações iniciais, o suspense sempre é adotado nos contos de Lygia Fagundes Telles, mas não como gênero de ficção policial. O suspense, no caso, é a tensão, é a busca por desvendar não apenas o enredo, mas aquela existência que se dá a revelar, por meio do percurso que o narrador sugere. É o que esperamos com o que pode ocorrer com a heroína de “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, personagem central deste conto.

Em um primeiro momento, temos a composição de uma mulher sem muita vaidade e que, no caminhar da história, circula pelas ruas da zona leste de São Paulo em busca de Antenor, o homem que poderia ser seu “príncipe encantado”, pois um dia foi coroada princesa do Baile da Primavera no Clube São Paulo Chique. Ele, por sua vez diz a ela meia dúzia de palavras fazendo com que a pobre moça passasse a nutrir verdadeira obsessão ao sujeito.

Mas, o que se tem, inicialmente, é de que a história já começa a partir de um evento, uma ação propriamente dita: um homem retira uma mulher para dançar; e a partir deste segmento as sequências das ações se estabelecem. Para contribuir com a reflexão, Tomachévski atribui a este tipo de introdução como um início *abrupto*, em suas palavras, o escritor diz que “a narrativa começa pela ação em curso de desenvolvimento e só mais tarde o autor nos faz conhecer a situação inicial dos heróis” (TOMACHEVSKI, 1925. In: TODOROV, 2013, p. 319).

Sobre a personagem central ser feminina, sabe-se, na concepção de Volóchinov que por trás de toda representação há um viés ideológico, seja por corpo físico ou objeto de consumo, ambos são denominados signos ou símbolos ideológicos, porque todo corpo físico passa a ser percebido como símbolo. E toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. (VOLÓCHINOV, 2006, p. 29). Sendo assim, a escritora

brasileira adota em suas produções literárias a figura da mulher, a imagem feminina que compõe a grande maioria de seus textos.

Deste modo, as criações de Lygia Fagundes Telles, cujas imagens femininas são inseridas, justifica-se não só pelo viés ideológico da representação da mulher, mas também pelo seu protagonismo em suas contradições.

Justifica-se, também, parafraseando as palavras da escritora em “Mulher, Mulheres”, em *Durante Aquele Estranho Chá* (2002) pelo fato de que por muito tempo a mulher se viu guardada, escondida, invisível, reprimida e ainda assim sob suspeita.

E, possivelmente, por conta dessa opressão, desses preconceitos acabou por desenvolver nela um sentido perceptivo, uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação. Assim, tal como a fênix que renasce das cinzas, a mulher surge em suas inúmeras narrativas como protagonistas, independente dos tipos sociais que frequentam as histórias – de prostitutas a atrizes, de ricas a miseráveis, de adolescentes a idosas – cada uma delas sendo apresentada ao leitor por meio de sua linguagem característica.

A história de PE tem como personagem central uma mulher trabalhadora, funcionária de um salão de beleza. Entretanto, seu nome, bem como suas características não são reveladas. O delineamento que se tem sobre a *persona* deste conto não se sabe. Sabe-se, porém, que tinha um “sorriso meio de lado, para esconder a falha do canino esquerdo [...]” (PE, 2018 P. 199).

Ao que parece, essa caracterização física contém uma espécie de significado. É uma falha, um defeito, que ela tenta ocultar, para se tornar mais bonita aos olhos de quem a vê, ou, em certa medida, menos feia. E isso funciona como um tique, pois mesmo ao final, já com a falha do dente preenchida, o risinho torto permanece.

É salutar saber que “chamamos *características* de um personagem o sistema de motivos que lhe esteja indissolúvelmente ligado. Num sentido mais restrito, entendemos por *característica* os motivos que definem a psique do personagem, seu caráter.” (TOMACHEVSKI, 1925. In: TODOROV, p. 340).

Por esse prisma do caráter e considerando a formulação das ações e pensamentos da protagonista, esta age para satisfazer suas necessidades, não se importando com o que Antenor sente e deseja. Ao contrário. Quer estar ao lado de seu amado a qualquer custo, mesmo que o esforço em conquistá-lo custe a liberdade dele, que, por sua vez, profere xingamentos a ela.

Esses palavrões servem de contraponto irônico à sentimentalidade do malsucedido e solitário sonho da cabeleireira. Ou seja, a personagem não se limita apenas à sua caracterização externa ou interna.

Antes, porém, o perfil psicológico nos ajuda a entender a justificativa da personagem em correr atrás de seu amado. A heroína permitiu-se viver a oportunidade de que lhe surgiu. Decidiu, com seus subterfúgios (afinal tinha uns trocados para comprar os ingressos para o Baile das Hortênsias), viver seu destino sem pensar no amanhã, ainda que iludida, pois seu pretendente não lhe deu qualquer resquício de esperança em namorá-la. Em oposição, queria lhe ver pelas costas, afugentando-a, desprezando-a, tratando-lhe mal. Deste modo, pode-se inferir que PE seja inconsequente, sonhadora, obstinada e até mesmo ingênua aos moldes de Macabéa em *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector.

Fazendo um paralelo com a obra de Barthes, os verbetes de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, podem, de certa maneira, associar-se aos contos a serem analisados. Neste caso, “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”.

Temos então, a ajudante de cabeleireira que é arrebatada pela figura viril de Antenor que procura ser cortês com a dama num evento de festa de salão. Esse comportamento educado do rapaz, inclusive dizendo palavras tais como “Você é que devia ser a rainha porque a rainha é uma bela bosta.” (PE, 1977, p. 199) é o suficiente para que a pobre moça adquira um sentimento de “querer-possuir” este homem.

Paradoxalmente, Antenor foi educado por sua cortesia com PE, mas usando xingamentos, palavras deseducadas e descortesias proferidas a ela. Ainda assim, manifesta-se à moça o desejo de querer possuí-lo. Querer-possuir trata-se de um dos itens de FDA.

Na história, tem-se a imagem central da figura feminina. Essa mulher, por meio do gesto de um homem que a retirou para ser sua *partner*, determina que este que a escolheu para uma valsa será seu grande amor. A partir deste movimento, se inicia sua jornada para conquistar seu par romântico. Ocorre que PE, de acordo com o termo que lhe cabe, ainda está intocada. Neste caso, justifica-se suas imprudências ao encontro do que supunha ser sua felicidade: Antenor.

Um dos verbetes que pode ser feito na história de “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” que está em consonância com FDA é a “declaração”.

Não restam dúvidas de que a protagonista se declara ao seu pretendente. Tal declaração se materializa por meio de seus atos, de suas manifestações comportamentais que deixam claras suas intenções a Antenor. É importante observar que o sentimento que dedica a ele não é correspondido. Entretanto, a declaração não é dita no conto por meio de palavras amorosas, declarações românticas ou próximas disso e, sim, por meio de suas ações. Ou seja, a declaração é uma expressão que precisa ser externalizada, mas em “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” esta confissão não é explícita, clara, objetiva, porém, exposta por meio de suas

investidas, ainda que equivocadas. Neste sentido, Barthes, em FDA, contribui dizendo que a declaração é:

Propensão do sujeito apaixonado a alimentar o seu amado, fartamente, com contida emoção, do seu amor, dele, de si, deles: a declaração não diz respeito à confissão do amor mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa. (BARTHES, 1988, p. 64)

Ainda sob o aspecto da declaração, que não é clara, mas subentendida, a personagem se utiliza de estratégias para a manifestação deste amor ao seu possível pretendente, como, por exemplo, ao “telefonar várias vezes só para ouvir a voz dele” (PE, 1977, p. 200), quando “começou pra ele um suéter de tricô verde, linha dupla” isso sem deixar de pedir ao Rôni, seu amigo, que “telefonasse disfarçando a voz, como se fosse o locutor do programa *Intimidade no Ar*, para avisar que em tal e tal horário nobre Pomba Enamorada tinha lhe dedicado um bolero especial” (PE, 1977, P. 201), contribuindo, deste modo, ao que Barthes se refere no verbete “declaração” de que esta não é proferida, mas sugerida sob diversas formas de se declarar ao outro.

E o discurso amoroso também se dilui nos dilemas por que a personagem decide passar. Esses dilemas podem ser analisados sob a perspectiva do “drama” em Barthes.

Antes, é válido destacar que a personagem não possui um nome e apresenta-se a Antenor sob um pseudônimo subscrito às cartas enviadas a ele porque “Assinou Pomba Enamorada”. (PE, 1997, p. 201) ou pela sigla quando “escreveu no papel de seda do pacote um P.E. bem grande (tinha esquecido de assinar o cartão)” (PE, 1997, p. 205).

Então, põe-se em destaque o primeiro e único enlace de Pomba Enamorada com Antenor. O envolvimento do par se deu pela aproximação dele. Um simples convite para dançar acrescentou um tempero dramático à história, porque, segundo Barthes, o enamorado é um drama.

A verve dramática pode ser transmitida pelas ações da personagem durante a narrativa. Ou seja, o encantamento por aquele homem se estendeu a um amor obsessivo, mas aquele instante do convite era único. Poderia, para ela, ser congelado, esculpado, emoldurado sob o ponto de vista da recordação, visto que o “acontecimento” amoroso, para Barthes, é a declaração de nossa própria lenda local. E essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado) é o discurso amoroso.

E o drama estende-se às inúmeras tentativas de conquista empenhadas a seu amado. Uma delas pode-se perceber quando “Ela foi à Igreja dos Enforcados, acendeu sete velas para as almas mais aflitas e começou a Novena Milagrosa em louvor de Santo Antônio, isso depois

de telefonar várias vezes só para ouvir a voz dele.” (PE. 1977, p. 200). Assim, esse trecho possibilita uma breve análise do conteúdo temático em Lygia, uma vez que mostra o que o sujeito amoroso é capaz de fazer em nome do amor, motivo pelo qual leva a personagem a envolver-se em algumas tramas, fazendo com que o sentimento que dedica ao outro seja exacerbado, obsessivo.

Em linhas gerais, a personagem ao ir à igreja, possivelmente está aflita, desesperada porque julga que naquele espaço seu pedido levado ao céu será atendido. Pomba Enamorada não acendeu uma vela, mas sete. O signo “sete” pode ser aplicado como ênfase ao desejo de obter o ser amado. Uma cera não seria suficiente, mas sete teria mais poder. Essa vela seria acesa em prol das almas aflitas. A ajudante de cabeleireira seria uma dessas. E a novena, tradicionalmente, é feita em grupos de orações sob o pretexto de um bem maior: particular ou coletivo. No caso de Pomba Enamorada o intuito é que os santos atendam seu desejo: o homem impossível.

Pomba Enamorada ao querer-possuir, determina, por si só, que Antenor lhe deve tudo aquilo que ela precisa, de modo que dedica toda sua atenção em torno dele. Barthes colabora com esse entendimento acerca do querer-possuir orientando de que:

Ao compreender que as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado, o sujeito decide abandonar a partir de então todo “querer-possuir” a respeito dele. (BARTHES, 1988, p. 163)

Barthes coloca aqui uma espécie de conscientização, como se ao perceber que as dificuldades de amar o outro estão ligadas ao desejo de querer possuí-lo (ter posse do outro), de modo que o sujeito passará a não-querer-possuir, como forma de libertar-se e, então, talvez viver realmente esse amor. Algo que PE não consegue. Ela tenta “libertar” Antenor, por exemplo, quando ele se casa e ela, tentando libertar-se, envia um presente de casamento. Mas comete uma atitude insana e toma veneno para morrer.

Outra abordagem relevante em FDA, e que pode, também, servir como base de análise ao conto é o “suicídio”.

Sabe-se, grosso modo, que o ato de se suicidar é motivado por questões sociais, psicológicas, emocionais e mesmo sentimentais. Deste modo, numa tentativa desesperada de chamar atenção do amado, a personagem quando chegou em casa bebeu soda cáustica. Barthes escreve que “é frequente a vontade de se suicidar no terreno amoroso: uma coisa à toa a provoca” (BARTHES, 1988, p. 185). A fagulha estaria na tarde que foi ver o amado na saída da oficina, porém não conseguiu vê-lo “porque (soube através de Gilvan, um chofer de praça

muito bonzinho, amigo de Antenor) nessa tarde ele se casava com uma despedida íntima depois do religioso, no São Paulo Chique” (PE, 1991, p. 203).

Neste sentido, para Pomba Enamorada, o desejo de provocar seu suicídio poderia comover o homem desejado. Daí a ideia de obsessão que o suicídio, por meio do amor, poderia causar, pois sua estratégia atingiria agressivamente seu objeto amado. Ocorre que, para Antenor, o efeito surgiu ao contrário, porque ela

Escreveu-lhe um bilhete contando que quase tinha morrido mas se arrependia do gesto transloucado que lhe causara uma queimadura no queixo e outra na perna [...] e que a perdoasse por tudo o que aconteceu. Seria melhor que ela tivesse morrido porque assim parava de encher o saco, Antenor teria dito quando recebeu o bilhete que picou em mil pedaços [...] (PE, 1977, p. 203)

Por esta razão, percebe-se, até aqui, as possibilidades de interpretação através das escolhas lexicais aliadas ao estilo da escritora. Ademais, o conteúdo temático central do texto é o amor. Logo, por estarem imbricados, são os elementos indissociáveis do gênero que possibilitam tais associações aliadas ao conto.

Considerando que a situação que consiste em atribuir uma tarefa ao herói é característica do gênero conto, segundo Tomachésvski (2013, p. 314), a expectativa que se tem em torno da ajudante de cabeleireira ao lermos sua trajetória é de que esta terá o tão final feliz almejado, pois executa, de acordo com o texto, algumas tarefas a fim de convencer Antenor a olhá-la com encantamento: foi à procura dele em seu trabalho na zona leste de São Paulo, telefonou várias vezes para ouvir sua voz, entrou na Igreja dos Enforcados para acender velas e começar uma novena em prol do relacionamento entre eles, convidou-o a ir numa sessão de cinema, ainda que numa tentativa frustrada, escreveu-lhe “catorze cartas”, foi em uma mãe-de-santo, entre outros esforços.

Relacionando ao verbete “cartas” em FDA, Roland Barthes aponta que para o enamorado, a carta não tem valor estratégico. Ele associa a carta ao campo sentimental cujas emoções depositadas ao papel transfere ao outro uma relação que se fixa às duas imagens: o eu e o outro. No caso do conto, Pomba Enamorada e seu amado, que, no pensamento dela, ele – Antenor – está em toda parte.

Então, dessas catorze cartas, “nove sob inspiração romântica e as demais calcadas no livro *Correspondência Erótica*, de Glenda Edwin [...]” (PE, 1977, p. 200), Barthes contribui dizendo que as cartas de amor esperam sua resposta, impondo, implicitamente, ao outro que responda. Ao mesmo tempo diz que as cartas de amor são expressivas, cheias de vontade de significar o desejo.

Há de se fazer um adendo em relação às correspondências eróticas. Tratam-se de meios de entretenimento utilizados como referências a fim de servir de inspiração à escrita, uma vez que a personagem não exhibe um perfil de sensualidade.

E assim, Pomba Enamorada fez, porém na hora de mandá-las, rasgou as eróticas, foram só as outras. Válido acrescentar de que Barthes exemplifica que a carta é a figura que “visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)” (BARTHES, 1988, p. 32). Ou seja, o que Pomba Enamorada escreve não é o que realmente sente, e sim pelo poder de persuasão em encantar Antenor com as palavras escolhidas e postas à folha de papel.

Neste sentido, Lygia escolhe, intencionalmente, um número que possa realçar a quantidade expressiva de cartas enviadas, com o intuito de mostrar o empenho ao qual a mulher se dispôs em dedicar-se àquele homem, sem o que, conforme Barthes, a imagem dele se altera, se torna outra.

Além disso, a simbologia da carta está em representar mais um elemento do qual a personagem recorre a fim de esgotar todas as possibilidades em favor de sua conquista, considerando que a palavra escrita já antevê a resposta que será dada. E, como precaução, no sentido de não pôr em xeque sua pureza, rasga as cartas eróticas para manter, sobretudo, a essência de mulher decente, virgem, casta.

Associando ao verbete “espera” em FDA, o sentimento de esperança encontrado em Pomba Enamorada, coloca em xeque questões amorosas que podemos encontrar no sujeito, em linhas gerais. Por exemplo, ao esperar algo ou alguém, se projeta nesse objeto todo o peso da expectativa.

Em relação ao conto específico, a personagem espera seu amado em todo o percurso da narrativa. Espera uma resposta, palavras gentis, um convite, um pedido de namoro, um telefonema. Deste modo, podemos inferir que a personagem mantém sempre acesa a esperança de ser feliz ao lado do homem que projetou em ser seu.

Esperança, porque ela sabia que Antenor “não podia namorar com ninguém, estava comprometido, se um dia me der na telha EU MESMO TELEFONO, certo? Ela que espere. Esperou.” (PE, 1991, p. 200-201). Logo, o que podemos ter, em princípio, é que a espera da mulher é subjetiva, isto é, não havia o que ou quem esperar, uma vez que o homem não havia dado expectativa.

Dessa forma, Barthes auxilia dizendo que “o ser que espero não é real [...] eu o recio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio.” (BARTHES, 1988, p. 95)

Ou seja, a heroína tenta com todas as suas forças despertar algum interesse de seu desejado. Assim, sua narrativa é construída, de modo que com todos esses esforços, sempre há uma possível esperança de que PE pode ter “Uma História de Amor” – expressão destacada como a segunda parte do título do conto.

Outro ponto pertinente a ser mencionado está relacionado ao tipo de linguagem adotada, isto é, o discurso indireto livre faz parte integralmente do texto. Analisando, pode-se perceber, nitidamente, de que não há travessões. Mas, não só isso. Não há, também, a divisão de parágrafos cujas sequências de ações ocorrem num fluxo ininterrupto, possibilitando, assim, que as vozes se mesquem. Por esse motivo os recursos gráficos que são utilizados para estes fins e que possibilitam as separações dessas vozes outras, em PE desaparece.

Daí que, apoiando-se na máxima de Júlio Cortázar ao se referir que o romance sempre ganha por ponto e o conto por nocaute, pode-se incluir nesta modalidade do boxe o conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, pelo fato de ter um diferencial entre os outros tantos da escritora.

E, considerando que tenha sido publicado nos anos 70, a ideia de fluxo de pensamento já havia sido elaborada por James Joyce na obra *Ulysses* em 1921. Clarice Lispector que, embora não tenha feito em parágrafo único, também produziu fluxos de pensamento desde a década de 1950. E, em sua forma de escrever, Lygia Fagundes Telles ressignifica a estrutura textual clássica em seu modo de apresentar este conto, visto que produz, em um único parágrafo, todos os fluxos de pensamentos existentes na narrativa.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, texto de Volóchinov, escrito no âmbito dos estudos do Círculo de Bakhtin, orienta que os esquemas exprimem uma tendência à apreensão ativa do discurso de outrem. Cada esquema recria à sua maneira a enunciação, dando-lhe assim uma orientação particular, específica. (VOLOCHINOV, 2006, p. 161).

Desse modo, a escritora em seu ofício transmite as vozes ditas na história por meio das personagens, porque “toda a atividade verbal consiste, então, em distribuir a “palavra de outrem” e a “palavra que parece ser a de outrem”. (VOLOCHÍNOV, 2006, p. 200).

Vozes essas que, podem ter servido de referências em suas criações literárias, por meio de suas vivências, seu círculo social, sua memória afetiva. As vozes das avós que são predominantes em seus textos, das mulheres que, por muito tempo ficaram reclusas em seus

lares e igrejas, possibilitando à Lygia desenvolver de forma extraordinária seu sentido de percepção, da intuição da mulher e vozes das numerosas pessoas que conheceu, porém, é importante destacar que torna-se complexo estabelecer categoricamente quem é o outro de quem Lygia capta as palavras, uma vez que, conforme pontua Bakhtin, “na relação criadora com a língua não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra há vozes às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, e vozes mais próximas, que soam concomitantemente” (BAKHTIN, 2010, p. 330). Em consonância ao conceito de que Bakhtin pontua, Costa-Hübes contribui dizendo que:

Ao mesmo tempo em que a palavra é selecionada em um repertório de signos para servir à interação, ela carrega em si muitas vozes, revelando, dessa forma, o diálogo que travamos com outros discursos ao renunciarmos os já ditos. (COSTA-HÜBES In: NASCIMENTO & ROJO, 2014, p. 25)

Por isso, a importância da palavra selecionada e construída que, aplicada ao texto tem a finalidade de mostrar o que precisa ser dito, escrito, explicado ao sujeito quando, ao ler o enunciado, possa, em certa medida, interpretar, compreender, refletir às coisas em seu redor, ainda que minimamente.

Dando continuidade ao objetivo da pesquisa em direção à análise dos contos, há outros segmentos que acrescentam à pesquisa informações extras a título de enriquecimento e acréscimo para possíveis desdobramentos que os contos podem oferecer.

Dois dos elementos que auxiliam na construção de sentidos em uma narrativa são incluídos em PE: espaço e tempo. Este com variações entre um e outro local e aquele de maneira implícita, pois aos olhos do leitor não se percebe quando acontece a história, porém, o período que o personagem levou para chegar em seu desfecho.

No caso do conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, os espaços variam entre um lugar e outro. Ora o personagem central situa-se no salão de beleza onde trabalha, ora na oficina de Antenor. Num momento encontra-se na Igreja dos Enforcados, noutra numa mãe-de-santo. Em uma passagem do conto ela está num hospital, em outra encontra-se em casa, já casada. Esses espaços estabelecem uma conexão com a movimentação do personagem central. E se reflete no tempo, que, por sua vez, torna-se cronológico, uma vez que, subitamente, passam-se trinta anos na vida da heroína.

Por isso, podemos inferir que o tempo não se condiciona à história como uma regra determinada em uma hora específica do relógio. Ocorrem, entretanto, indicações sutis por meio das escolhas lexicais ou até mesmo pelas informações contidas no enredo.

Essas alternâncias surgem em maior ou menor escala tendo em vista a linearidade do texto. Por exemplo, em algumas histórias, o leitor não é informado em qual período do dia ocorrem os fatos. A título de exemplo, o conto “Você não acha que esfriou?” (1995), de Lygia Fagundes Telles, expõe em seu *corpus* um diálogo entre dois amantes. Ele, aparentemente solteiro. Ela, casada e com filho.

Os indícios que se tem em relação ao tempo neste conto são subjetivos, isto é, não há informação concreta de quando se passa a história. O leitor, por meio das pistas encontradas pode supor que se passa à tarde, pois ela promete levar seu filho ao zoológico e que teria tempo para o passeio. Outra informação relacionada ao tempo que se encontra na narrativa é de que o marido inventou uma ceia para antecipar a celebração de aniversário dela. Ou seja, o tempo cronológico não é mensurado no conto por não haver importância para a inclusão deste elemento. Obviamente e, como foi dito, o tempo é exposto quando o criador assim o deseja descrevê-lo em cena.

De volta ao conto *Pomba Enamorada* e, de acordo com as pistas explícitas ao texto, a personagem central passa por alguns conflitos.

Pela exposição de fatos, o conto expõe muitos momentos e a cada um desses apresenta-se os episódios vividos pela personagem. Dentre eles, destaca-se o dia em que ela decide cercar Antenor para irem ao cinema juntos num dia chuvoso. Ele, contrariado e furioso pelo fato de que seu time perdeu e amaldiçoando até a chuva proferindo palavrões, segura a pobre moça pelo braço, a conduz até o ponto de ônibus e diz que “não queria namorar com ela porque estava namorando com outra, Me tire da cabeça, pelo amor de Deus, PELO AMOR DE DEUS!” (PE, 1991, p. 201). Ou seja, nesse pequeno trecho há uma passagem de tempo: “no dia seguinte, alegando cólicas fortíssimas, saiu mais cedo [...]” e o conflito quando “ele enfiou o pé até o tornozelo numa poça funda, duas vezes repetiu. Essa filha da puta de chuva e empurrou-a para o ônibus [...]” (PE, 1991, p. 201).

Em contrapartida, a narrativa avança e em uma larga passagem de tempo, de modo que, nesta análise, não se pode deixar de destacar que as ações se passam, minimamente, no decorrer de trinta anos, pois em poucas páginas encontramos a auxiliar de cabelereira passar de moça que dança em bailes para mulher casada, com filhos e netos.

Interessante mencionar que no decorrer da narrativa a mulher atravessa por alguns percalços em busca de sua felicidade. Assim, a expectativa que se cria em torno deste personagem para que tenha algum regozijo em sua trajetória final é vencida. Contudo, questionamentos relativos à sua história de amor surgirão, porque não se sabe se ela viveu a

contento seu romance idealizado. Sabe-se, porém, que vive uma fantasia projetada na figura de Antenor. Ela se separa de seu mundo real em função das peripécias e desventuras em torno de seu amor, considerando que as pistas do texto revelam que as tentativas para sua conquista foram fracassadas.

De outro modo, Pomba Enamorada casa-se com Gilvan após inúmeras tentativas de conquistas fracassadas, mesmo que em seus pensamentos, inicialmente não havia uma substituição que preenchesse a ausência do outro. Entretanto, por ser amigo próximo de Antenor, o personagem de Gilvan, pela dedicação empenhada à Pomba Enamorada quando esta se encontra no hospital após a tentativa do suicídio, pode, em certa medida, ter se tornado uma segunda opção para a ajudante de cabeleireira, no que diz respeito à posição de homem que ocupa seu coração, no lugar de Antenor – homem pelo qual ela se dedicou sentimentalmente. Todavia, nada compensa àquela perda, nem mesmo o casamento.

Então, por meio dos dizeres no texto, consegue-se delinear um perfil psicológico de Pomba Enamorada. Numa vertente, ela torna-se um ser neurótico por viver aquilo que não lhe pertence, no sentido de que não haveria chances na concretização desse amor.

Por outro lado, e aliado ao verbete “desrealidade” em FDA, há uma loucura impregnada em Pomba Enamorada que se materializa por ela se distanciar de sua própria realidade, isto é, sua vida se estabelece em função de seu pretendente. Nesse viés, as ações da protagonista beiram à loucura, tendo em vista ao que Barthes explica que “É, no entanto, no estado amoroso que alguns sujeitos razoáveis percebem de repente que a loucura está presente, possível, bem próxima: uma loucura na qual o próprio amor cairia” (BARTHES, 2009, p. 294)

Neste caso, a dúvida que paira é, se de fato Pomba Enamorada foi feliz. A julgar pelas palavras da escritora concedida na entrevista já mencionada que ecoam até os dias atuais “nós temos que ser felizes nessa efemeridade na nossa condição humana”, deste modo e em sua condição sofredora a personagem se arriscou ao encontro de seu objeto de desejo. Lygia Fagundes Telles também explica que, em sua composição, as personagens criam vida, tornam-se independentes, tem vida própria ainda sob a tutela do criador.

Em relação ao espaço, pode-se complementar que seja, também, a categoria que situa o leitor em quais locais as personagens se localizam. De qualquer modo, a gama de possibilidades é inesgotável. Como esses espaços são descritos em uma história depende do tipo de gênero. Aos contos, são utilizados como referência para aquele que lê, visualizar onde a história se estabelece. Em linhas gerais, sabe-se que a importância deste elemento tem a função, também, de fixar uma interação com as personagens situando-as às ações da narrativa, seja na influência

de suas atitudes, pensamentos ou emoções, seja vivenciando eventuais mudanças provocadas por elas.

Do mesmo modo, a movimentação ocorre em PE, visto que a heroína transita por exatos nove lugares. A saber: o clube São Paulo Chique, a oficina de Antenor, a igreja dos Enforcados, o salão de beleza, o ônibus, sua própria casa, inclusive depois de casada, a loja de departamentos Mappin, o hospital onde ficou internada e a estação rodoviária. Ou seja, em cada espaço citado, espera-se, em certa medida, uma construção de movimento na imaginação por parte de quem lê sobre essa transitoriedade da personagem.

Os espaços aqui elencados intencionalmente incluídos no enredo contribuem na construção de sentidos à narrativa, porque influenciam diretamente no deslocamento do personagem de um lugar a outro, de modo que são através desses locais que se percebe, por exemplo, o desespero da mulher ao adentrar à Igreja dos Enforcados ou ir atrás de Antenor em sua oficina, além do fato da demonstração das relações sociais estabelecidas no conto entre a protagonista e as secundárias. Para legitimar tal observação, Santos e Oliveira dizem que:

quando concebemos um determinante ente – seja humano ou não, animado ou inanimado –, criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de *situá-lo*, atribuímos ao *ser* um certo *estar*. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um *espaço* para o ser. Poderíamos dizer, em uma definição bastante genérica, que o espaço é esse conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67)

Sobre a linguagem estabelecida no conto, é encontrada de forma simples e acessível, entretanto, em uma estrutura bem construída aos moldes lygianos. A linguagem usual, isto é, tipicamente utilizada nos ambientes suburbanos encontra-se neste texto.

E a história por se passar num ambiente cujas personagens são oriundas de uma camada social popular, tais trechos podem se aproximar do que se considera como linguagem informal.

Por exemplo, em “e estava quente pra danar”, (PE, 1977, p.199) “numa hora dessas dava uma ligada, tá?” (PE, 1977, p.200) “tinha que cravar três vezes a ponta de uma tesoura de aço no peito do ingrato e dizer, fulano, fulano [...]” (PE, 1977, p. 202). É claro que, inseridos ao texto, ou melhor, no conto, tais trechos estão sob a condição de se aproximar da fala coloquial das personagens deste conto. E, através do repertório lexical utilizados pela escritora, os indícios que se tem é de que essas personagens são tipicamente populares reconhecidas pela linguagem prosaica que as carregam.

Assim, espaços populares como salão de beleza, oficina ou centros espíritas exigem, de certa forma palavras próximas do cotidiano, como gírias, por exemplo, a fim de que a linguagem

utilizada esteja mais próxima da usual com o objetivo de que seja parcial ou totalmente próxima da realidade.

Para tanto, expressões como palavrões e xingamentos aparecem nas falas de Antenor numa espécie de reforçar a caracterização de sua persona. E essa caracterização verbal é reforçada pelas grosserias proferidas à personagem central. Ocorre que, para dar força a esta personagem masculina, a escritora opta por inserir termos e expressões que são usados em certos contextos reais para, assim, dar conta de se aproximar da verossimilhança.

Isso se deve, possivelmente, ao fato de que Pomba Enamorada projeta em Antenor um amor incondicional, um sentimento que supera qualquer agressão verbal que a transfere a uma condição de exaltação de si própria. Em FDA, Barthes, no verbete “anulação”, pontua que é uma “lufada de linguagem sob o volume do amor em si; por uma perversão amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto” (BARTHES, 1988, p. 23).

Ou seja, há uma construção em dois níveis: o que a personagem atribui como objeto desse amor, no caso, ela ama o amor que sente por Antenor, como idealização. Afinal, e o que é exposto na narrativa, antes do Baile da Primavera não houve um homem a quem ela pudesse entregar uma devoção exclusiva, fazendo com que renunciasse de sua natureza em prol do outro, do ser amado; e o Antenor enquanto pessoa, “real”, que não apenas não corresponde à idealização de PE, como também repele qualquer tentativa de enquadrar-se nela. Ele por sua vez, em nenhuma hipótese, alimenta o sentimento atribuído à sua pessoa, efetuando assim uma espécie de jogo de perseguição no qual a caça (ele) está sempre fugindo do caçador (ela).

Em outras palavras, o amor que a cabeleireira sente pelo mecânico é superior ao que sente pela figura do homem. Quer dizer, o ser amado nada mais é que sua projeção. E a maneira com a qual supervaloriza seu sentimento por meio de suas trapalhadas ações faz com que o outro transfira a ela toda a gama de expressões de baixo calão. Expressões essas que possibilitam mapear o perfil de Antenor.

Assim, expressões tais como “[...] a rainha é uma bela bosta [...]” (PE, 2018, p. 199), “[...] Mas, ninguém tem esse endereço, porra [...]” (PE, 2018, p. 200) ou “[...] não queria ouvir nenhum bolero do caralho [...]” (PE, 2018, p. 201) podem, em certa medida, causar estranheza, uma vez que as palavras emitidas num tom da agressividade, por si só, tem a força que lhe cabe: a força da diminuição, do constrangimento, da tristeza, de todos os sentimentos que fazem o sujeito sofrer por amor ou pela dor.

Por esse motivo, na condição de enaltecer o amor que nutre por ele, Pomba Enamorada sofre por imaginá-lo excluído do sentimento que o próprio suscitou. Assim, sente-se culpada e

reprova a ideia de abandoná-lo, preferindo, desta forma, vivenciar e sofrer com as explosões que esse falso romance pode provocar.

Concomitantemente, ainda que sem palavras de baixo calão, há palavras ditas pela personagem Rôni oriundas do linguajar popular onde ficam subentendida a conotação sexual que sugerem situações nas quais encontram-se uma ligeira malícia, como “[...] se ele é de Touro você tem que dar logo [...]” (PE, 2018, p. 201). Portanto, há duas representações de perfis na configuração de linguagem coloquial. De um lado, o Antenor, que fala palavrões por ser um homem bruto e explosivo. Do outro, o Rôni, mais sutil nas sugestões e insinuações.

E pelo fato de que nenhum enunciado se estabelece fora das relações sociais e do diálogo com vozes de outrem, as peculiaridades da situação de interação dos sujeitos nos orientam a perceber as seleções lexicais intencionalmente incluídas na construção do enunciado de acordo com o gênero pretendido. No caso do gênero conto, no qual os sujeitos se encontram, dadas as condições de produção e aliados às especificidades dos espaços sociais e da interação, os três elementos indissociáveis do gênero do discurso são determinantes neste contexto para serem analisados.

As escolhas lexicais vão ao encontro do que Bakhtin (2010, p. 287) aponta como “fluxo verbal” que está relacionado com a comunicação entre os interlocutores. Deste modo, a fala entre as personagens naquele contexto suburbano deve refletir a forma típica do diálogo comum desses participantes.

A autora descreve a personagem central como uma mulher tipicamente urbana, funcionária de um salão de beleza inserida num contexto, cujas personagens apresentam uma linguagem com um cunho mais popular, não rebuscado, conferindo uma verossimilhança ao texto.

Além disso, seu círculo afetivo mostra que personagens outras utilizam de vocábulos grosseiros – e aliado ao gênero primário (as conversas informais), conforme a teoria bakhtiana, e aplicados ao conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, a escritora insere os termos e expressões, tais como palavrões, comumente utilizados nos diálogos das pessoas comuns, para, assim, chegar à nossa realidade.

O estilo individual de fala está mais presente no gênero literário, porque cabe ao autor reproduzir os diálogos do cotidiano. Logo, o estilo adotado por Lygia Fagundes Telles neste conto específico está em consonância com a linguagem coloquial dos sujeitos, porque reflete a individualidade de quem fala.

Neste sentido, o estudo do enunciado, em sua qualidade de unidade real da comunicação verbal, também deve permitir compreender melhor a natureza das unidades da língua (da língua como sistema): as palavras e as orações. (BAKHTIN, 2010, p. 288).

Encadeando as ideias em relação aos três elementos no conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, na construção composicional mesmo que não seja uma regra, não há um epílogo, como também não há uma antecipação acerca do desfecho da história, que possa auxiliar o leitor neste conto, pois as narrativas variam entre uma e outra. Entretanto, ante à mostra de alguns dados extraídos do texto, este tipo de introdução poderia não ser fundamental, tendo em vista o conto se estruturar em um parágrafo.

Reforça-se aqui que, pelo fato de o conto se estruturar num parágrafo, as passagens do tempo são aceleradas, de modo que, entre uma frase e outra há um período extenso de vida. Essa constatação é percebida em alguns trechos do conto, como, por exemplo em:

[...] Gilvan, Gilvan, você foi minha salvação, ela soluçou na noite de núpcias [...] Quando engravidou, mandou-lhe um postal [...] (ele morava agora em Piracicaba com a mulher e as gêmeas) [...]. No dia em que Gilvanzinho fez três anos, de lenço na boca (estava enjoando por demais nessa segunda gravidez) [...] No noivado de sua caçula Maria Aparecida [...] mas no domingo marcado deixou a neta com a comadre [...] (PE, 1977, p. 203-204)

E neste único parágrafo aliado à construção composicional, Lygia, no conto, mescla as vozes dos falantes numa linha muito tênue em que se faça um jogo de leitura preciso por conta das separações dessas vozes que, ora a palavra está na pessoa do narrador, ora nas vozes dos personagens propriamente ditos.

E a construção composicional diz respeito “às formas das distintas enunciações, dos atos de falas isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos [...]” (VOLOCHINOV, 2006, p. 127). Assim, o trecho selecionado mostra o jogo de vozes que se mesclam inseridos na estrutura textual deste conto em particular:

O silêncio do outro lado foi tão profundo que o Rôni deu-lhe depressa uma segunda dose, Beba, meu bem, que você está quase desmaiando. Acho que caiu a linha, ela sussurrou apoiando-se na mesa, meio tonta. Senta, meu bem, deixa eu ligar pra você [...] e além disso (a voz foi engrossando) não podia namorar com ninguém, estava comprometido, se um dia me der na telha, EU MESMO TELEFONO, certo? (PE, 1977, p. 200)

Percebe-se, nitidamente, a participação de quatro vozes que interagem entre si ininterruptamente sem cortes bruscos ou vozes intercaladas. Contudo, é o estilo em Lygia em consonância à construção composicional adotada que possibilita este tipo de organização de enunciados fazendo com que o conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” chame a

atenção por ser diferenciado em sua estrutura composicional ou como Costa-Hübes diz que são “os elementos que organizam estruturalmente o enunciado, mas que não se resumem em formas rígidas, pois todo gênero se revela dentro de uma dimensão fluida e dinâmica, tendo em vista o próprio estilo que autor pode lhe conferir nos limites estáveis do contexto” (COSTA-HÜBES In: NASCIMENTO & ROJO, 2014, p. 561)

Interessante notar que o “estranhamento” também se dá na forma em que o conto nos é apresentado, isto é, em um parágrafo apenas. O que se pode compreender, neste sentido, é que a questão da divisão das partes do enredo não encontramos em PE de modo segmentado, pelo fato de que sua estrutura textual tem, inicialmente, a função de prender, de fixar a atenção do leitor em busca do que vai acontecer sucessivamente.

As ações em PE ocorrem de forma acelerada, de modo que ao lê-las, a constante movimentação existente na narrativa nos transfere, em certa medida, a uma película cinematográfica, conforme Cortázar (1993, p. 151) aponta de que o conto se deixa comparar analogicamente com o cinema, porque nele a captação de uma realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante elementos parciais, cumulativos que não excluem uma síntese do “clímax”.

A comparação que se faz a uma película cinematográfica está relacionada ao modo como a história é narrada. A narração é conduzida sob a perspectiva do narrador em terceira pessoa que conta a história e transmite as falas das personagens numa linha muito tênue entre ele – o narrador – e os participantes da história, além de as ações serem aceleradas, permitindo, de um período a outro, a mudança de cenário.

E, ao comparar este conto a uma película cinematográfica seria pelo fato de como se o narrador fosse o diretor estando presente em todas cenas; daí a impressão de que se tem alguém por trás da câmera que seleciona e combina, pela montagem, as imagens dos espaços mostradas e as falas ditas.

Ou seja, toda a gama de informações contidas ao texto permitiria a um bom roteirista a produção de um filme com todos elementos possíveis que o gênero poderia transmitir através da câmera porque:

No cinema não há registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. (LEITE, 2002, p. 63)

Então, o diferencial em “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” é que tudo acontece absolutamente ali, naquele único parágrafo: o futuro da mulher, questões pontuais do dia a dia, sua peregrinação em conquistar seu amor platônico entre outros fatos, de modo que aplicados em um roteiro de filme e as ações sendo dinâmicas, permitem, em certo ponto, ao leitor fazer este tipo de analogia: de que este conto poderia ser aplicado ao cinema.

Quanto ao conteúdo temático desta narrativa, o próprio título sugere sobre o que se trata o conto, porém, pode haver uma quebra de expectativa, visto que o título é altamente irônico porque o amor não se realiza; ele se projeta nas ações da protagonista, então é uma história de amor, sem o amor realizado; entretanto, pode-se inferir, por meio do título ou parte dele, que há alguma simbologia prescrita na expressão “Pomba Enamorada”, por exemplo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, (1989), em seu Dicionário de Símbolos, o signo “pomba” simboliza pureza, referindo-se à pureza do amor, mas por complementaridade se associa ao amor carnal e aos instintos sexuais, além de estar associada à imagem de Afrodite e Eros, simbolizando a realização amorosa e dos desejos dos amantes. Neste sentido, torna-se válido analisar de que a escritora singulariza a palavra, o termo “pomba” com suas significações para compor o tema desta história.

Na história da literatura, outras narrativas estão disponíveis como modelo para exemplificar quais ciladas o amor pode promover. Camões no soneto “Busque amor novas artes, novo engenho” escrevia que o amor é “um não sei quê, que nasce não sei onde, vem não sei como, e dói não sei porquê” (CAMÕES, s/d). O amor doentio que Medeia mantinha por Jasão fez com esta matasse os próprios filhos por vingança.

Dadas as proporções, o amor que PE mantinha pelo mecânico fez com que ela insistisse em suas tentativas arbitrárias para justificar sua possível conquista. Assim, pode-se definir que o tema principal do conto seja o amor: um amor impossível, unilateral, solitário, mas com toda a premissa de que as investidas dadas poderiam ter um resultado positivo a favor da personagem central.

Vale acrescentar que este conto apresenta em todo seu conjunto textual várias ações, e todas giram em torno de uma heroína às avessas, distante da missão de dar e ser bom exemplo para aqueles ao redor. Ela está em busca de seus próprios interesses e, por conta disso, sofre desapontamentos em sua vida. Então, se por um lado Pomba Enamorada representa a força feminina na configuração de ir à luta em busca de seu ideal (o homem idealizado), ou representa o poder no sentido de enfrentar os perigos à espreita representados pela grosseria, ignorância,

estupidez de Antenor, pelo outro lado representa a fraqueza. E isso se explica, de acordo com que Barthes pontua, porque:

As razões para a fraqueza do sujeito amoroso seriam, portanto, o fato de ele não poder encontrar saídas fora de sua condição (contrariamente ao herói que é grande porque traído pela própria coragem, etc.), o fato de não querer ser forte, pois a força poderia enfraquecer sua devoção ao ser amado, e a recusa do controle: ele é por isso assimilado a figuras da fraqueza (feminilidade, criança, sujeito sonhador, idiota) ou ainda culturalmente desvalorizado (BARTHES, 2009, p. 318)

Como já vimos, o conteúdo temático trata-se do tema, isto é, sobre o que se pretende dizer em relação à história, entretanto, outros temas são abordados minimamente: a relação de amizade entre os amigos Pomba Enamorada e Rôni, sendo este o incentivador para que a protagonista não desistisse de seu objetivo em conquistar Antenor.

Além disso, Rôni, na condição de amigo, é incluído à narrativa a fim de, em princípio, representar uma personagem mensageira e receptora em uma mesma proporção, no sentido de que fala, aconselha, estimulando a amiga na busca desse amor desesperado. Do mesmo modo, a personagem a ouve numa atribuição de que seja o conselheira que Pomba Enamorada a escolhe como sua confidente.

Outro tema pode estar associado à loucura aliada às ações da personagem central tanto na busca incessante pelo homem amado, quanto à prática do suicídio causada pelas ininterruptas investidas a ele que, conseqüentemente, foram todas sem sucesso; a raiva manifestada por Antenor, visto que o próprio era o alvo pretendido de Pomba Enamorada e, por essa razão, o sentimento aflorava com intensidade na medida em que se sentia pressionado, acuado, perseguido pela heroína, entre outras questões, mas o amor é a temática central do texto pois é através dele que PE torna-se passional, deixando a emoção envolvê-la em detrimento da razão.

Aliado a duas questões acima citadas, o FDA aborda dois verbetes que, associados ao conto, possibilitam e ampliam a explicação sobre as temáticas sendo que uma se correlaciona com a outra. O primeiro verbeito intitula-se como “louco”. E, lançada a proposição, a justificativa pode dar conta de atender a reflexão que Barthes pontua quando diz que “achamos que todo enamorado é louco. Mas, podemos imaginar um louco enamorado?”. (BARTHES, 1988, p. 144)

Pode-se considerar que a loucura retratada no conto se refere às impetuosidades da personagem pelo fato de que ela toma atitudes sem medir as conseqüências, que vão se sucedendo em ritmo acelerado.

O modo como Pomba Enamorada conduz suas ações deixaria qualquer sujeito, minimamente assustado, com medo, etc. No caso de Antenor, este profere a ela todo infortúnio de agressões verbais. Ocorre que a mulher não se intimida, não se dá por vencida. Ao que parece, quanto mais há humilhação, mais combustível para a moça o homem dá.

O que nos transfere a um comportamento de loucura da personagem, diz respeito à sua obsessão pelo homem na figura de Antenor. Essa perseguição exacerbada mata todo e qualquer resquício de uma possível relação amorosa que ela poderia ter. E isso acontece porque, segundo Barthes no verbete “louco” “É entretanto no estado amoroso que certos sujeitos razoáveis adivinham de repente que a loucura existe, é possível, está bem próxima: uma loucura na qual o próprio amor naufragaria”. (BARTHES, 1988, p. 144)

Outro verbete incluído em FDA é a “indução” que se associa à relação de amizade entre a ajudante de cabeleireira e Rôni. Este, por sua vez aumenta as labaredas da heroína, induzindo a pobre moça a continuar sua peregrinação em busca de seu objetivo: a conquista do ser amado.

Rôni, por meio de suas falas, induz ainda mais PE que, de certa forma, acredita ingenuamente sempre haver chances de que Antenor a veja com os olhos de amor. Assim, nos trechos: “Em voz baixa, amarrada (assim do tipo de voz dos mafiosos do cinema, a gente sente uma *coisa*, diria o Rôni mais tarde, revirando os olhos)” ou em “Porque agora, querida, a barra é o sexo, se ele (que voz maravilhosa!) é Touro, você tem que dar logo, os de Touro falam muito na lua, nos barquinhos, mas gostam mesmo é de trepar” (PE, 1977, p. 200-201); pode-se perceber que Rôni, consciente ou inconsciente, estimula, potencializa ainda mais o desejo daquela mulher. E Pomba Enamorada, por indução, acredita, porque, conforme Barthes (1988) “Esse “contágio afetivo”, essa indução, parte dos outros, da linguagem, dos livros, dos amigos: nenhum amor é original” e complementa dizendo que “O ser amado é desejado porque um outro ou outros mostram ao sujeito que ele é desejável: por mais especial que seja, o desejo amoroso é descoberto por indução (BARTHES, 1988, p. 128).

Por esta causa, suas ações são justificáveis, pelo fato de que é através do amor que surge a obsessão. Deste modo, não é possível condená-la em sua insensatez, porque conforme aponta Tomachévski (1925) “o tema da obra literária é habitualmente colorido pela emoção, evoca, pois, um sentimento de indignação ou de simpatia e sempre evocará um juízo de valor” (TOMACHÉVSKI, 1925. In: TODOROV, 2013, p. 309). Há de se concordar com Tomachévski, tendo como referência a personagem do conto em análise, pois a protagonista escreve sua própria trajetória com todos os tropeços e atropelos dados.

Pomba Enamorada não pensa sobre suas ações e o ser amoroso se torna inconsequente por criar expectativas positivas sobre o outro. Por exemplo, a personagem acredita que suas investidas terá um resultado efetivo, ou seja, em algum momento Antenor poderia ceder; no entanto, a vida oferece outro rumo para ela. Éric Marty, referenciando Barthes em FDA mostra uma outra diretriz que pode estar em consonância com o dito acima. Ele diz que:

Barthes acrescenta que o discurso amoroso “acompanha essa história [a história de amor] sem nunca a conhecer”, como se o amante perdesse a essência de seu ser a partir do momento em que o representasse a si mesmo na forma de uma narrativa, de uma história, como se o amante fosse cego, ignorando a trama, o roteiro no qual os outros lhe assistem evoluir. (MARTHY, 2009, p. 276)

E, ainda que seja ficcional e que não seja um sentimento unânime, isto é, de sensibilização com a heroína, em alguns trechos do conto pode-se ter alguma empatia com sua figura.

Por exemplo, nos trechos “Chovia tanto que quando chegou já estava esbagaçada e com o cílio postigo só no olho esquerdo, o do direito já tinha se perdido no aguaceiro” ou em “dormiu banhada em lágrimas [...] o retratinho de Antenor, três por quatro [...]” (PE, p. 201-202).

Lygia Fagundes Telles em seu estilo ao selecionar o léxico humaniza a personagem numa possível tentativa de que haja uma empatia para que ela tenha uma história de amor após muitas ciladas que o sentimento amoroso dela foi capaz de causar.

Temos, pois, neste conto e em sua totalidade, que o conteúdo temático abrange o amor. Paralelamente, há outros dizeres incluídos na narrativa, as interações entre os sujeitos contribuem para o todo, ou seja, os diálogos, o contexto; a cidade de São Paulo e sua movimentação, justificando uma possível razão pelo fato de o conto ter a configuração de ser acelerado, cujas pessoas são/estão apressadas em suas particularidades; o Baile da Primavera sendo o contexto onde tudo se inicia; o salão de beleza em cujo diálogos entre a personagem e Rôni se materializam; e os espaços sociais, alguns já citados como a Igreja dos Enforcados e o próprio clube São Paulo Chique em que a referência é sempre citada, por exemplo.

Em consonância ao explícito já inserido inicialmente, o título do conto contribui para uma possível suposição, isto é, até que ponto o desejo dela não foi realizado. Concretamente, não, mas a sua meta era na idealização, no enamoramento, no ato de amar o amor, não necessariamente realizar o amor carnal.

Como em todos os contos da escritora, encontra-se uma gradação formal formando um *continuum* até escapar para fora da ficção. Destarte, Lygia Fagundes Telles traz nesta obra a figura de uma mulher sem instrução e a transforma em protagonista. No entanto, embora

Walnice Nogueira Galvão a descreva como “uma mulher iletrada”, (GALVÃO, 2018, p. 73), pode-se deduzir que a personagem não seja caracterizada desta forma, pelo fato de saber ler, pois escreveu algumas cartas elaboradas para Antenor.

Além disso, a composição estrutural do texto chama a atenção em sua forma. A escritora também aplica à história, personagens outras tipicamente populares que, aparentemente, muito se aproximam da realidade.

E, sendo escrito em 1977, o conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor” continua sendo fortemente marcado à memória pelo seu tema, pelos elementos incluídos e pela intensidade das ações tal qual a história nos é apresentada. Então, ecoa a voz de Tomachévski (1925):

quanto mais importante é o tema, mais durável o interesse, mais garantida é a vitalidade da obra [...] podendo chegar aos interesses universais (os problemas do amor, da morte), que, continuam os mesmos ao longo de toda a história humana”. (TOMACHÉVISKI, 1925. In: TODOROV, 2013, p. 308)

Temos então a construção de sentidos em torno do conto supracitado. Enumerou-se aqui não só os elementos constitutivos da narrativa, bem como os três elementos o qual Bakhtin pontua serem indissociáveis no gênero do discurso. Todavia, a investigação dedicada ao conto tem o propósito de ampliar as possibilidades de sentidos que a obra é capaz de traduzir.

Na próxima seção, iremos analisar outro conto de Lygia Fagundes Telles que traz em seu enredo outra figura feminina. Os apontamentos estarão em consonância com o primeiro analisado no que diz respeito às referências principais – Mikhail Bakhtin e Roland Barthes, porém com variações nos tópicos, isto é, não seguindo a mesma sequência dos elementos analisados.

3.2 Análise de “A Confissão de Leontina”: a prisão de si mesma num amor reflexivo

Comparando “A Confissão de Leontina” à “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, notam-se discretas nuances de similaridade e de diferenças entre estes dois contos.

Ambas as histórias possuem como protagonistas personagens femininas, cujos círculos sociais não pertencem a uma camada mais emergente, elitizada, pois, embora os dois contos apresentem espaços populares urbanos da cidade de São Paulo, o conto “A Confissão de Leontina”, inicialmente, mostra a protagonista em um campo rural.

E, as duas personagens iniciam suas trajetórias intocadas, porém no decorrer da narrativa a pureza é deixada para trás, visto que passam a conhecer outros pares masculinos.

Elas também não só carregam consigo amores não concretizados em maior ou menor grau, como também experimentam alguns dissabores em suas trajetórias.

A diferença entre esses amores está na intensidade como são projetados. O sentimento amoroso que se materializa no conto “A Confissão de Leontina” surge de maneira intimista, menos torrente de certa forma, considerando que os episódios vividos pela protagonista são narrados pela própria de modo gradual, isto é, há toda uma gama de informações, de elementos extras antes da revelação final.

E pela configuração de seu perfil, Leontina não apresenta grandes picos de emoções ou explosões passionais, tendo em vista o modo pelo qual o enredo é conduzido que será mostrado no percurso da análise.

Contudo, bem como o processo anterior, o objetivo desta análise não se limita em comparar as duas histórias, mas em extrair os elementos que fazem parte do gênero narrativo, como também informações outras que possam acrescentar à pesquisa possíveis desdobramentos acerca do conto em questão. Tais informações e desdobramentos, referem-se aos elementos indissociáveis do gênero do discurso classificados como conteúdo temático, construção composicional e estilo, além da inserção de fragmentos do discurso amoroso, tal qual a obra de Roland Barthes a fim de ampliar os sentidos dos dizeres já incluídos na narrativa.

Em termos de similaridade, temos neste conto outra mulher materializada na figura de Leontina. Em contrapartida, aquela não possuía identidade, ao passo que esta não somente possui um nome, como toda uma trajetória que passamos a conhecer.

A princípio temos uma protagonista que inicia a história contando a uma anônima mulher o porquê de estar ali, naquela cela de cadeia. E, pelo fato deste conto ser um dos mais longos de Lygia Fagundes Telles, a personagem explica sua trajetória desde a infância até os dias de mulher formada. Narra a convivência que teve com sua mãe, com o primo Pedro e a irmãzinha Luiza a quem perdeu muito cedo para a morte. Para cada um desses personagens tem lembranças boas e ruins.

Ela também passa por percalços com outras secundárias sobre os quais teve que sobreviver, como os tempos em que morou com Dona Gertrudes que, pelas palavras de Leontina, “só faltava me espetar com o garfo. E nem me pagava porque mal sei ler e por isso meu pagamento era a comida e uns vestidos que ela mesmo fazia com as sobras que guardava numa arca”. (CL, 1991, p. 314).

E os episódios são materializados por meio dessas lembranças, pois outras personagens são adicionadas à história abrindo assim outras janelas dentro do enredo, demonstrando outras

vivências tal qual a chegada de Rogério, o primeiro homem de sua vida; a amizade que cultivou com Rubi, sua amiga que a alertava contra os perigos da noite; a vida profissional que manteve como dançarina e os contratempos do cargo, entre outras pequenas partes do texto em que evocava uma possível relação amistosa com o primo Pedro que sempre a rejeitou no decorrer da história dela. Todos os episódios narrados pela protagonista culminam para o entendimento do que seria a confissão de Leontina.

A palavra “confissão”, direciona para os indícios que se tem no enredo. A história aponta que possa trazer algum suspense, pois, inicialmente, não se sabe que confissão é essa, tampouco a temática abordada neste conto.

E o suspense se estabelece em toda narrativa, porque relaciona-se à própria confissão do personagem que se estende por toda a história, visto que é através das passagens dos episódios que se tem o desfecho final revelador, ou seja, a confissão propriamente dita, que responde o fato de Leontina está na cadeia fica no ar em todo o enredo com a intenção de prender o leitor ao suspense.

A princípio, o que se pode defender, parcialmente, em relação ao conteúdo temático nesta narrativa relaciona-se ao sofrimento de uma mulher que narra suas dificuldades para sobreviver desde sua tenra idade e as agruras que fazem parte da história desta personagem central sob as perspectivas sociais ao qual ela está inserida, sobretudo o ambiente familiar e amoroso.

Deste modo, em meio às suas inúmeras criaturas, a escritora transfere para este conto a vida de uma mulher sofrida, porém resignada em sua condição social de mulher pobre e iletrada, que sai do meio rural a caminho da cidade grande – São Paulo – em busca de seu primo Pedro que estudou, formou-se em medicina e atua como médico na Santa Casa. Este, a renega, a desdenha desde os tempos de criança e na cidade grande não é diferente. E, ainda no ambiente rural, Leontina é ajudada pelo padre a trabalhar como doméstica e acaba sendo maltratada pela patroa. Isso depois de perder sua irmãzinha com retardo mental e sua pobre mãe trabalhadeira.

Já na metrópole, e por força das circunstâncias, torna-se empregada de um salão de dança, tendo que se submeter aos desvios de conduta de tantos homens frequentadores do local até conhecer um senhor que a presenteia com um vestido bordado em troca de favores sexuais. Por não aceitar a condição imposta, o homem a obriga a ceder às investidas. Ela, por sua vez o acerta com um instrumento qualquer para se defender e o mata. Tal episódio é revelado e faz com que a moça vá para prisão. Lá é torturada e sente-se desamparada. Descobre a contragosto ser criminosa e aguarda seu julgamento com passividade sem ser perdoada pelo seu crime.

No interior da história outros pequenos eventos se sobrepõem ao mote central. E, na medida que a narrativa se desenvolve os episódios vividos pela protagonista e por outras personagens precisam ser contados, explicados, explanados. Tudo precisa ser dito por ela a uma desconhecida, possivelmente companheira de prisão. E, conforme Leontina profere “Vou agora contar tudo especialmente pra senhora que se não pode ajudar pelo menos não fica me atormentando como fazem os outros” (CL, 1991, p. 313). As palavras, o discurso são transmitidos pela força de sua voz.

Percebe-se, em certa medida, o contentamento em Leontina pelo tom, pela forma que transmite a história, do modo como conversa com seu interlocutor, transmitindo à sua ouvinte toda a trajetória pela qual passou desde os tempos de criança: as dificuldades que passou junto à mãe tendo que auxiliá-la nos afazeres domésticos, a morte do pai que não conheceu, além de episódios outros vividos na cidade paulista e o motivo pelo qual chegou até àquela prisão.

Neste sentido, os temas são abordados no decorrer da narrativa porque a obra literária é dotada de unidade quando é construída a partir de um tema único que se desvela ao longo da obra, conforme pontua Tomachésvski (2013 [1925] p. 305), mas não são transmitidos por ela com raiva, entretanto numa entoação suave, por vezes simplória, porque por meio das pistas somos levados a crer de que a heroína apresenta ser uma pessoa humilde em sua composição a julgar pelo tratamento dado à outra prisioneira a quem trata por “senhora”.

Ademais, ao tema central, surge, também, o elemento suspense que é retomado neste conto imbuído de outras revelações que emergem do passado e contadas por essa mulher que se encontra em uma situação que, possivelmente, seja irreversível.

Considerando a questão de a personagem ser de origem humilde pelo fato de que sua “casa ficava perto da vila e vivia caindo aos pedaços” ou porque sua “mãe vivia lavando roupa na beira da lagoa” ou até mesmo porque “até a lenha do fogo era eu que catava no mato.” (CL, 1991, p. 314-315), o conteúdo temático abordado reflete na realidade na qual ela se insere, ou seja, tudo está em consonância ao tema: o discurso, o ambiente, os sujeitos em ação.

No caso da personagem, esta se dirige a um interlocutor. No entanto, durante a narrativa há outras participações secundárias que giram em torno da protagonista. Participações que acrescentam ao enredo outros episódios pelos quais a heroína passa. Há o caso de quando apanhou de Pedro, seu primo. Este, em outras ocasiões, já a renegara, fingindo que não a conhecia. Há o episódio do amor, do sexo, da alegria em sua vida quando conhece Rogério. E também as experiências vividas como dançarinas de aluguel com Rubi, que, mais tarde veio a ser sua colega de quarto e única amiga; a que indicou ela para trabalhar no salão de dança de

seu Arnaldo; a que tomava as dores da outra em razão dos danos emocionais causados por Pedro; a que ensinou a protagonista ser mais esperta com os homens, entre outros personagens que perpassam pela vida de Leontina.

Deste modo, os sentidos das unidades pertencentes da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala), todavia, o discurso de Leontina não se trata de assuntos e sim de temas, conforme afirma Volochinov (2006 [1929]) que todas as formas tipificadas do discurso, aliadas às condições de produção, as formas e aos tipos de comunicação verbal, derivam tanto as formas como os temas nos atos de fala.

Assim, o discurso da personagem é eivado de vozes outras, que contribuem na construção de sentidos em sua trajetória. A voz de sua mãe quando esta dizia que prometeu à irmã na hora da morte que ia cuidar de Pedro melhor que de Leontina. A voz de Rogério quando o mesmo dizia que não era o homem ideal e que se a largasse estaria lhe fazendo um favor porque ela era pra casar e não perder tempo com um camarada maluco como ele. E voz também de Rubi que a orientava dizendo que era um trabalho como qualquer outro ter que dançar por obrigação e não pra se divertir, entre outros conselhos.

Ao conteúdo temático pode-se incluir a desigualdade entre o gênero masculino e feminino, a representação desta mulher nos espaços em que se insere e ao que ela é submetida diante das circunstâncias que lhe foram impostas.

O estilo adotado pela escritora nos transfere, num primeiro momento, a um espaço geográfico interiorano, cuja ambientação, embora não descrita, percebe-se, por meio dos indícios lexicais, ser situada no campo, porque sua irmãzinha de seis anos “vivia com a mão suja de terra [...] Queria só ficar esgravatando o chão para descobrir minhocas.” (CL, 1991, p. 314), ou “Quando tinha flor no campo eu colhia as mais bonitas e botava dentro de uma garrafinha” (CL, 1991, p. 317) e pelo fato de que o vilarejo onde se encontra a heroína não parece ser populoso. Já numa segunda parte do conto, Lygia nos leva à uma ambientação citadina, ou seja, no grande centro da cidade, especificamente São Paulo, onde Leontina conheceu uma confeitaria cheia de espelhos e luzes e foi levada por Rogério a um hotel que “ficava numa ruinha estreita cheirando a café porque tinha na esquina um armazém de café” (CL, 1991 p 324-325). Pela sua experiência como contista, Lygia Fagundes Telles faz com que as escolhas lexicais se encaixem, de modo que estejam em harmonia no conjunto textual.

Desta maneira, o processo de pesquisa é acurado com o objetivo de tornar a busca da escritora particularizada e específica com a finalidade de aproximar àquela realidade próxima

de quem lê. Neste sentido, a relação que Lygia tem com as palavras está em consonância ao que Bakhtin pontua quando diz que:

O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para torna-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida; podemos defini-lo como o conjunto de procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo, e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra, cuja natureza deve, naturalmente, ser conhecida para se compreender essa própria relação. (BAKHTIN, 2010, p. 208-209)

Outro ponto relevante a se destacar neste conto é que a forma com que Lygia conduz o texto, as expressões que insere na narrativa tornam-no realista, no sentido de que o enredo apresenta passagens recorrentes em relação aos sofrimentos e tristezas pelas quais Leontina passou e descritas em sua voz. Então, frases como “O errado não é ficar dando mas dar pra pobre como você dá” (CL, 2018, p. 316), “[...] nem com homem eu tinha achado graça imagine com mulher.” ou até mesmo “Era uma fita de alma do outro mundo misturada com gente viva que só aparecia pelada ou então na cama” (CL, 2018, p. 329) surgem como um efeito dramático na trajetória da heroína, considerando o fato que sua biografia gira em torno de alguns episódios infelizes.

O conto “A Confissão de Leontina” entra na categoria de um dos mais longos da escritora e seu enredo descreve as adversidades pelas quais a personagem passa em sua existência. No decorrer da narrativa muito se percebe (ou se sente) certa resignação na fala de Leontina, visto que Lygia insere em CL passagens no texto, onde mostra extrema sensibilidade ao expor a via-crúcis da personagem, revelando que mesmo com sofrimento, Leontina é capaz de mostrar encantamento, emoção na e pela vida.

Isso ocorre, por exemplo, no trecho: “[...] por mais que ele me faça eu sei que vou continuar gostando igual porque não se arranca o bem-querer do coração. [...]” (CL, 2018, p. 317) bem como em “Me deu então uma bruta calma quando vi uma estrelinha verde brilhando lá longe. Imaginei que aquela bem que podia ser minha mãe. Então fechei os olhos e pedi que ela tomasse conta de Pedro. E que também olhasse um pouco por mim.” (CL, 2018, p. 324). No primeiro exemplo, referia-se ao primo que não nutria por ela um sentimento de gratidão, no segundo à sua mãe presente em sua vida até os 12 anos.

Já no trecho a seguir está relacionado ao pai que morreu antes dela nascer, porém se refere a ele com saudosismo subjetivo, pois não o conhecia. Por esse motivo, pode-se perceber que há demonstração de sensibilidade também em:

[...] Então imaginava que era lindo e bom e podia escolher a cara que devia ter quando me deitava na beira da lagoa e de tardinha ficava olhando o sol no meio das nuvens. Me representava então ver meu pai feito um deus desaparecendo detrás da montanha com sua capa de nuvem num carro de ouro. (CL, 2018, p. 317)

Assim sendo, embora o texto seja relativamente melancólico, o que chama atenção neste conto são as escolhas lexicais que a escritora insere, fazendo com que o texto se torne expressivo, tanto pelo uso de termos empregados encontrados no dito popular, quanto pelo sentimento amoroso manifestado nas digressões da personagem central.

O que se percebe, no decorrer da história, é que Leontina é apaixonada pela vida, vive-a intensamente, independente dos percalços. Para ela viver vale a pena, e no seu caso, sobreviver já é uma vitória.

E como figura simbólica que representa a paixão, seus sentimentos e emoções são transmitidos aos seus: parentes, amigos, amores. E seu sentimento amoroso manifesta-se de acordo com as ocorrências vividas por ela.

Pode-se considerar que a personagem se torna um ser angustiado devido às suas perdas. Perde a cachorra Tita, a irmazinha Luzia e sua mãe. E todas essas mortes tem uma representação simbólica marcante, fazendo com que Leontina associe a morte do animal de estimação com a da representante daquela família até então. Com a perda de sua mãe, Leontina deixa de tê-la como pilar familiar e a partir da despedida da mulher a menina-moça passa a ser responsável pela irmãzinha e seu primo.

E o sentimento de angústia torna-se mais pesaroso, uma vez que vê sua mãe partir e nada faz para impedir. Descobre que sua mãe foi encontrada morta como a cachorra Tita que sai pela estrada numa direção só, quando se lê em:

[...] No dia seguinte foi encontrada morta naquelas bandas pra onde estava olhando. Com minha mãe foi igual. Antes de sair ficou sem saber se ia ou não. Olhou pra mim. Olhou pra Luzia. Olhou comprido pro Pedro. Depois olhou de novo a estrada franzindo a testa que nem a Tita. Parecida mesmo com a Tita medindo o caminho que ia fazer. Senti um aperto forte no coração. Não vai mãe eu quis dizer. Mas ela já tinha pegado a estrada com seu passinho ligeiro [...] (CL, 1991, p. 318).

Em seguida perde a irmãzinha Luzia, que se afogou quando procurava minhoca. Na sequência, Pedro, que a deixa sozinha para tentar a sorte em São Paulo. Então, ela diz que “Foi

assim que perdi minha irmãzinha que era linda como os anjos pintados no teto da igreja. Mais umas semanas e perdi Pedro” (CL, 1991, p. 321). Assim, a possível culpa que carrega é alimentada e cresce dentro de si, porque segundo Barthes no verbete “angústia” em FDA:

O mesmo, parece, se passa com a angústia do amor: ela é o temor de um luto que já ocorreu, desde a origem do amor, desde o momento em que fiquei encantado. Seria preciso que alguém pudesse me dizer: “Não fique mais angustiado, você já o (a) perdeu”. (BARTHES, 1988, p. 22)

Logo, a paixão que mantém pela vida reflete nos sentimentos que nutre pelos seus próximos. E Barthes complementa dizendo que “o sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de *angústia*.” (BARTHES, 1988, p. 22)

Essa angústia externada por Leontina também se transfere em outro verbete em FDA – a “ausência”. A ausência de outros se torna frequente em sua vida pregressa, além das perdas anteriores. Há a ausência do pai que nunca conheceu e a de Rogério que de quando em vez mencionava sua partida. Paralelamente, temos Barthes que expõe sobre esse sentimento, mas que a própria Leontina poderia ser esse sujeito do FDA ao dizer que “Às vezes consigo suportar a ausência. Sou então “normal”, me igualo à maneira pela qual “todo mundo” suporta a partida de um “ente querido” [...]” (BARTHES, 1988, p. 28) ao se referir ao pai num sentimento saudosista, puramente de ausência.

Já em Rogério, há uma outra vertente. A vertente do amor, do prazer, do sexo. Usando de metáfora, ele é um divisor de águas na vida de Leontina. Resgata-a quando esta encontra-se sozinha na estação, sem referência. O homem torna-se o “porto seguro” dela. A propósito, Rogério é marinheiro e como tal não tem residência fixa, alertando-a, sempre, que a qualquer momento poderia ir embora. No conto encontra-se assim:

[...] desde já me avisava que não ia prometer nada. Nunca enganei nenhuma mulher ele avisou. Sou livre mas não vá ficar alegre com isso porque casar não caso mesmo. Meu compromisso é outro. Nunca esquento o rabo em parte alguma ele disse [...] Chega uma hora me mando pro mar e adeus. Está bem assim? (CL, 1991, p. 325)

Leontina não estaria em posição de exigir nada em troca e sim, apenas receber os cuidados aos quais Rogério se propôs ajudar. Ao que parece, pelas pistas acerca do texto, o homem não tinha o que desabonasse sua conduta. Por outro lado, estava presente, mas ausente do mesmo modo porque quando foi embora para sempre deixou um bilhete dizendo “que ele tinha que seguir viagem porque tinha sido chamado e essa era uma viagem comprida. Achava

melhor então se despedir de mim [...]” (CL, 1991, p. 328). Em consonância com FDA, Barthes pontua que:

A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que amo.” (BARTHES, 1988, p. 27)

O sentimento que transfere a Rogério é envolto de gratidão, de carinho. Leontina projeta nesse homem ser o seu próprio salvador. Por essa razão, ao se submeter sexualmente a ele, não o faz pelo desejo em si, mas numa condição de subserviência, numa espécie de ter que servi-lo, porém sem a configuração de violência. Apenas para satisfazê-lo porque “fazia amor tudo direitinho pra deixar ele contente mas sempre com uma tristeza que não sei até hoje explicar [...] e ia com cara de boi indo pro matadouro” (CL, 1991, p. 326-327).

Todavia, Leontina mantinha por Rogério uma esperança de que poderia ser feliz em sua companhia. A essência do personagem é de pureza. E como tal, necessita de cuidado, de atenção. Em acordo à ideia acrescentada, Barthes esclarece, em relação ao verbete “ternura” em FDA que:

Não se tem apenas carência de ternura, mas também de ser terno com o outro: estamos encerrados numa bondade mútua, somos reciprocamente maternais: voltamos à raiz de toda relação, lá onde se juntam carência e desejo. O gesto terno diz: me pede qualquer coisa que possa adormecer teu corpo, mas não esquece que te desejo pouco, ligeiramente, sem querer possuir nada imediatamente. (BARTHES, 1988, p. 190)

Temos que, Leontina, por força das circunstâncias, tem a missão de cuidar dos seus entes: a irmã Luzia e o primo Pedro. Por manter a continuidade em manter a promessa de sua mãe, dedica-se em excesso com o primo, mas fracassa nos cuidados com a irmãzinha com retardo mental provocado “desde o dia em caiu do colo de Pedro e bateu com a cabeça no pé da mesa.” (CL, 1991, p. 315).

E sua convivência com o rapaz torna-se por ser unilateral, isto é, a preocupação com o jovem parte sempre de Leontina por mantê-lo bem tratado. Pedro, em contrapartida, por toda a narrativa projeta em si uma ascensão social da qual a prima não poderia participar. Leontina, por sua vez, não reserva desejos impróprios, diminutos ao primo, pelo fato de que em sua essência não lhe cabe pensamentos que possam prejudicar a caminhada do parente.

Em outras palavras, Leontina tem boas intenções e o verbete “coração” em FDA é capaz de associar-se à ideia formulada. “Essa palavra vale por todas as espécies de movimentos e de

desejos, mas o que é constante, é que o coração se constitui em objeto de dom – seja ignorado, seja rejeitado.” (BARTHES, 1988, p. 67).

E é o dom de querer bem transbordado na personagem que se associa ao *Fragmento do Discurso Amoroso* como se ela dissesse que “o coração é o que resta de mim, uma vez tirado todo o espírito que me atribuem e que não quero; o coração é o que *me* resta [...]” (BARTHES, 1988, p. 60), confirmando a razão pela qual exerça a bondade frequentemente.

E, em se tratando da figura central há de se considerar nesta análise outro elemento representativo da narrativa: o personagem.

Em consonância ao elemento anterior, consegue-se não só perceber as características externas de Leontina, como também compreender seu perfil interno, pois, pelas pistas fornecidas no conto, podemos delinear, grosso modo, sua composição sob o aspecto físico e psicológico.

Em relação às qualidades visíveis da personagem, o texto nos mostra de que se trata de uma moça jovem, “a pele era clarinha. E a boca muito bem-feita sim senhora e com todos os dentes. [...] cabelos louro louro. Mas louro de verdade e anelado sem ser de permanente” (CL, 1991, p. 324), cabelos encacheados “Esse seu cabelo encacheado é igual ao cabelo de São João do Carneirinho [...]” (CL, 1991, p. 324), magra “Ainda sou magra mas naquele tempo era mais magra ainda” (CL, 1991, p. 326) e sobrancelhas arqueadas “minhas sobrancelhas eram tão arqueadas como as asas das gaiivotas” (CL, 1991, p. 327).

Já quanto às questões internas de Leontina, pode-se inferir de que seja uma criatura resiliente, tendo em vista as condições adversas que a vida lhe impusera, pois desde sua pouca idade – 12 anos – já obtivera grandes responsabilidades, como ajudar sua mãe nos afazeres domésticos ou cuidar de sua irmãzinha. Também nutria por Pedro, seu primo, sentimento de amizade, de uma possível admiração pelo fato de falar com candura ao se referir a ele.

Entretanto, o sentimento que mantinha pelo primo é disposto em um só lado, isto é, parte somente dela. Neste sentido, a menina-moça, sem a referência materna presente, projeta no primo uma possível relação de convivência e amizade. E todo investimento dedicado a ele torna-se em vão, pois o jovem não inclui Leontina em seus projetos de vida, mas a ilude quando, em clima de despedida, diz para ela “Não pense que estou te abandonando ouviu bem? Eu não ia fazer uma coisa dessas. [...] Vou na frente e quando der jeito mando te chamar [...]” (CL, 1991, p. 321).

Já em São Paulo, a personagem continua sua busca em rever o primo, porém sem sucesso, porque ao conhecer Rogério, falou sobre o paradeiro de Pedro “e na vontade que tinha

de encontrar com ele apesar de não ter recebido até agora nenhuma carta naqueles quatro anos.” (CL, 1991, p. 323).

Na realidade, apesar da rejeição do primo para com ela, Leontina não enxerga dessa forma. Como já mencionado, ela cria uma expectativa de poder revê-lo e, quem sabe, até abraçá-lo. Em consonância ao explícito, Barthes contribui com o verbete “abraço” de FDA dizendo que:

Durante um certo tempo, que na verdade acabou, desarrumou, alguma coisa deu certo; fiquei transbordando (todos os meus desejos abolidos pela plenitude da sua satisfação): o transbordamento existe e vou querer fazê-lo voltar: através de todos os meandros da história amorosa, teimarei em querer reencontrar, renovar, a contradição – a contração de dois abraços (BARTHES, 1988, p. 12)

Ou seja, pela explanação dada e contribuição assertiva de Roland Barthes, pode-se supor de que na personagem há um transbordamento do sentimento de amor diluído em sua essência, que se materializa em forma de resignação, de resiliência.

O termo resignar significa submeter-se sem revolta a; conformar-se. E segundo essa significação, a resignação em Leontina está em aceitar as conjunturas que lhe foram impostas.

Apanhou do primo, mas mesmo depois da partida de sua mãe permaneceu com suas responsabilidades acerca dele. E ainda que Rubi orienta a amiga sobre o primo, tentando fazê-la enxergar o caráter do rapaz e seu desdém, a protagonista o vê com olhos de amor, considerando o jovem como alguém querido por ela, o considera especial, um ser adorável. Mas, Pedro, ao que parece, sente vergonha de Leontina. De qualquer modo, Barthes sobre o verbete “adorável”, esclarece que:

Adorável! não abriga nenhuma qualidade, a não ser o *tudo* do afeto. Entretanto, ao mesmo tempo que *adorável* diz tudo, diz também o que falta ao tudo; quer designar esse lugar do outro onde meu desejo vem especialmente se fixar, mas esse lugar não é designável; nunca saberei nada; sobre ele minha linguagem vai sempre tatear e gaguejar para tentar dizê-lo, mas nunca poderá produzir nada além de uma palavra vazia, que é como o grau zero de todos os lugares onde se forma o desejo muito especial que tenho desse outro aí (e não de um outro) (BARTHES, 1988, p. 14)

Não obstante, apanhou na cadeia e mesmo assim dizia “não tem problema” quando as coisas não estavam a seu favor.

Embora o conto não mencioner o termo, pode-se dizer de que se tornou “prostituta” porque quando ganhou um vestido de um velho dizia que “já tinha aturado tantos sem vestido nem nada que um a mais ou um a menos não ia fazer diferença” (CL, 2018, p. 337).

Em toda a narrativa, Leontina, em seu perfil, não apresenta dom de malícia. Ao contrário. Ela se caracteriza como figura inocente e ingênua, que nas palavras de Walnice Nogueira se refere a uma “pobre coitada”, de modo que não adquiriu dotes de inteligência, porque relatava que “O caso é que eu não era mesmo muito esperta [...]” (CL, 2018, p. 338), tampouco tinha ambição porque já disse que dinheiro nunca lhe fazia frente (CL, 2018, p. 336).

Deste modo, pelas informações colhidas do texto, consegue-se configurar o perfil desta mulher que passa por caminhos tortuosos em busca de uma condição melhor na grande cidade de São Paulo, que se contenta com pouco e protagoniza os desencantos da vida por meio dos tristes episódios vividos por ela. Isso significa que a personagem se conserva à sua passividade, pois não externa suas indignações ao primo quando este é alheio à morte de Luzia entre outros episódios.

Além disso, releva as ofensas e desaforos proferidos a ela por Gertrudes, a mulher que a empregou. Também permite que sua felicidade se condiciona à de Pedro, submetendo-se a continuar cuidando dele quando este se formasse, porém, sua entrega a ele não é correspondida igualmente.

É ingênua por depositar confiança aos outros, sobretudo aos homens com quem estivera, e, do mesmo modo, agradecida pelas doses de alegria e prazer proporcionadas por Rogério a quem participara sua vida no decorrer da trajetória.

Leontina pode ser considerada uma heroína no sentido lato da palavra, pelo fato de ter enfrentado tantos percalços, muitos dissabores e, ainda assim, não se tornou amargurada, rancorosa, vingativa.

Diferentemente, ela se compadece de seus amores. Nesse seu compadecimento e por não ter malícia da vida, favorece ações arbitrárias de seu primo ao entregar todo o dinheiro da venda de sua casa para que ele começasse sua vida em São Paulo.

A protagonista, em sua ingenuidade, não só permitiu que Arnaldo se alojasse em seu quarto no hotel até o fim do pouco dinheiro restante, sabendo que ele “não era bonito que nem o Rogério e não tinha dinheiro nem pro cigarro. Disse que era artista de cinema [...]” (CL, 1991, p. 329), como também possibilitou as confusões causadas por Milani quando este se hospedou em seu quarto, além dele ter vendido uma pulseirinha deixada como sinal de representação do primeiro amor que tivera na cidade grande.

Não só por isso que Leontina manda que Milani sumisse para sempre, mas pelo fato de que “se punha a beber e bebia mesmo de não se aguentar de pé. Daí ficava ruim de gênio e

quebrava tudo que tinha em redor” (CL, 1991, p. 330). Ambos personagens são conhecidos em comum de Rogério, justificando o fato da aproximação dos dois à figura central do conto.

O compadecimento da personagem pode se associar ao FDA em “compaixão”, pelo fato de que “qualquer que seja a força do amor, isso não se produz: eu fico emocionado, angustiado, porque é horrível ver sofrer as pessoas que se ama, mas ao mesmo tempo, continuo seco, impermeável”. (BARTHES, 1988, p. 48)

E o amor reflexivo de Leontina em Pedro faz com que a personagem, de certa forma, se esqueça de si em razão do bem-estar e das boas aventuras na cidade grande do seu único parente. Ela gostaria de ter tido a mesma instrução escolar a que seu primo teve acesso, o mesmo tratamento em termos de cuidados, mas por obediência e resignação decide levar adiante a promessa de sua mãe à irmã dela, cujo sacrifício era cuidar do sobrinho. Esse amor fraterno que nutre por ele pode aliar-se, também, ao verbete “querer-possuir” em FDA.

É válido acrescentar um paralelo com o conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, cuja protagonista deseja possuir Antenor, alimenta o desejo de querer àquele homem. Ao passo que em “A Confissão de Leontina”, o querer-possuir da heroína não só se estende em ter uma situação melhor, como também em estar próxima a seu primo, em querer ajudá-lo e, também, em estreitar o laço afetivo familiar alimentado por ela, que, supunha ter sido deixado para trás, ainda que sem obter reciprocidade de algum sentimento que partisse do parente, pois como Leontina se refere no conto “É que ele se envergonhava da gente e com razão porque a verdade é que não era mesmo muito agradável mostrar pros colegas uma priminha tonta assim” (CL, 1991, 320).

Ou seja, ela se diminui para justificar a ascensão de Pedro. No entanto, são dois amores distintos. Em Pomba Enamorada um desejo passional, já em Confissão de Leontina, um desejo, um amor fraternal, ao que ela se refere como um “bem-querer”.

E ambas seguem suas histórias de querê-los sem externar que os amam profundamente, porque como menciona Barthes que “ao renunciar a todo *querer-possuir*, fico exaltado e encantado com a “boa imagem” que vou mostrar” (BARTHES, 1988, p. 164). E para reforçar o dito, complementa dizendo:

Que o Não-querer-possuir fique pois intrigado de desejo por esse movimento arriscado; na cabeça tenho *eu te amo*, mas eu prendo atrás dos lábios. Não profiro. Digo silenciosamente a quem não é mais ou não é ainda o outro: *me impeço de amar você*. (BARTHES, 1988, p. 164)

Antes, porém, é possível compreender o sentimento de Leontina em querer possuir aquilo que o outro obteve: o melhor tratamento, uma educação escolar ou uma possível

ascensão social cujas circunstâncias lhe tiraram. Neste sentido e em consonância a Barthes temos que:

O não-querer-possuir não está do lado da bondade, o N.Q.P. é vivo, seco: de um lado, não me oponho ao mundo sensorial, deixo o desejo circular em mim; de outro lado eu o apoio na “minha verdade”, minha verdade é amar absolutamente: sem o que me retiro, me disperso, como um grupo que desiste de “investir”. (BARTHES, 1988, p. 163)

De outro modo, Leontina sempre manteve esperanças de que sua situação poderia melhorar. E por meio de seu discurso, em certa medida, provoca no leitor sentimento de empatia, considerando o fato de que, conforme pontua Tomachevski (1925) “o herói é o personagem acompanhado pelo leitor com a maior atenção. O herói provoca compaixão, simpatia, alegria e tristeza no leitor.” (TOMACHEVSKI, 1925. In: TODOROV, 2013, p. 342).

Temos, pois, a representação do amor reflexivo de Leontina expresso a seu primo Pedro, do amor complacente ofertado a Rogério. Ambos amores analisados e significados sob a perspectiva do discurso amoroso em Roland Barthes. Não menos importante a isso e em consonância à pesquisa, outro elemento é destacado a fim de ampliar à análise do conto: o foco narrativo.

Quanto ao foco narrativo, Lygia Fagundes Telles apresenta um narrador em primeira pessoa representado na voz da personagem central da trama – a própria Leontina – numa representação humilde e com expressividade em sua fala, considerando o fato de elucidar com riqueza de minúcias toda sua história baseada nos fatos ocorridos em momentos distintos.

A narradora nos transfere a um tempo passado em seu período juvenil trazendo à tona todas as boas e más recordações de sua vida. Assim sendo, e em consonância ao que Barthes em seu *Fragmento do Discurso Amoroso* apresenta, as recordações da personagem podem se relacionar ao verbete “lembança” na representação do que, Leontina, também, poderia complementar quando diz que:

Desde o princípio as cenas tomam posição de lembrança, ávidas de representar um papel: frequentemente eu o sinto, eu o prevejo, no exato momento em que elas se formam. – Esse teatro do tempo é exatamente o oposto da procura do tempo perdido; porque me lembro pateticamente, pontualmente, e não filosoficamente, discursivamente: me lembro para ser infeliz/feliz – não para compreender (BARTHES, 1988, p. 141).

Ou seja, ela não compreende as coisas que acontecem em seu entorno, simplesmente as aceita e as vive. Deste modo, em todo tempo Leontina nos remete ao seu passado por meio de suas lembranças que, ao contá-las ao seu interlocutor transmite com sentimento de candura

quando, por exemplo, se refere à mãe ou ao pai desconhecido, bem como com doses de tristeza quando nos remete aos episódios em que teve de sobreviver e almejar dias melhores.

De modo que, ao se remeter a seu interlocutor na história, através de seu discurso, o leitor é conduzido diretamente a adentrar na vida íntima de Leontina pelas janelas que se abrem por meio de sua eloquência, passando, nestas fases, a entender o fio condutor do enredo, a encaixar os fatos que a levaram até ali onde se encontrava no início da narrativa.

Em um dos episódios de sua vida pregressa, Leontina descreve à outra mulher na prisão sua ida ao hospital para visitar sua colega Rubi e o encontro que teve com Pedro, todavia sem sucesso de uma possível relação amigável entre primos. É possível perceber a introdução de uma história dentro de outra quando lemos, por exemplo:

Mais tarde ela contou que uma noite ele veio conversar na enfermaria. Quis saber o que a gente fazia e mais isso e mais aquilo. Quando a Rubi disse que a gente era dançarina de aluguel ele ficou muito espantado e começou a rir ah ah ah. Quer dizer que tem homens que pagam só pra dançar com vocês? Mais ainda existe esse negócio? E achou graça porque não podia imaginar que justo eu que não sabia nem o que era uma valsa estivesse metida nisso. (CL, 1991, p. 316)

Neste trecho, percebe-se, nitidamente, que a fala de Pedro, suas sensações de risada e as impressões que tivera sobre a prima são transmitidas por Rubi, pois Leontina não se encontrava na enfermaria no momento da cena.

O fato é que, a personagem descreve, também, os episódios ocorridos pelas personagens secundárias. Em sua narração, pode-se saber como sua amiga Rubi lhe ensinou a ser mais esperta no salão de dança com os pares indesejáveis, saber sobre o episódio do amor e do sexo vivenciados com a presença de Rogério e, também, de quando apanhou de seu primo ou sobre sua mãe e as adversidades na lida.

Como já mencionado, ainda que sendo uma mulher de pouca instrução, Leontina necessita contar sua história. Aliás, se apropria com esmero dela, pois já a contou tantas vezes, mas ninguém quis acreditar-lhe. Neste sentido, pode-se confiar ao que ela discorre uma vez que “o narrador na primeira pessoa em geral é muito confiável [...], porque conta sua história numa posição de quem compreende o que já passou [...]” (WOOD, 2012, p. 18).

Paralelamente, temos na fala da narradora as vozes de outrem que se sobrepõem à sua, isto é, ao relatar os fatos à mulher que lhe ouve, Leontina se remete ao passado e traz à tona os fatos ocorridos, de modo que ao descrever as cenas de outrora, há uma breve sensação de que sua narrativa não está tão distante, pelo fato de como conduz sua forma de contar a história.

Essa linha tênue entre as vozes é perceptível, tendo em vista a construção da história pela qual a autora desenvolve. Lygia Fagundes Telles neste conto opta por inserir o discurso indireto livre permitindo, assim, que as personagens secundárias se sobressaem por meio da voz da personagem central, pois em todo tempo Leontina quem conta os episódios, independentemente de ser Pedro, Rubi, Rogério entre outros que se revelam por meio de suas falas.

É na voz da mulher que surgem vozes outras e, em consonância, outros episódios e a revelação final. Ela não entende de imediato o porquê de estar ali na cadeia narrando sua trajetória, tampouco o que a fez chegar naquele espaço e qual caminho que precisou passar para chegar naquela situação.

Contudo, cria a expectativa e revela o suspense somente nas partes finais do texto. Isso se deve à construção composicional da qual Lygia insere neste conto.

A construção composicional deste texto está no próprio desfecho que é apresentado no início do conto, quando se sabe, numa espécie de prólogo, que Leontina encontra-se na prisão, antecipando ao leitor, de certo modo, o final. E é aí que se pode perceber o movimento da construção textual, pelo fato de que, conforme a história é desenvolvida, a confissão dela emerge por meio das descobertas que são trazidas à luz, cabendo ao leitor à busca do desfecho.

Embora o enredo em “A Confissão de Leontina” pode trazer, por meio dos signos, revelações que surpreendem ao logo da narrativa, há uma tensão inerente à motivação da prisão, que vai se desvendando aos poucos. Nada é indicado inicialmente, porque não se sabe o que teria a mulher a declarar.

Na realidade, sabe-se de toda a verdade condizente em como a narradora-personagem conduz sua biografia. E, por meio das pistas inseridas ao texto, consegue-se delinear uma configuração inicial sobre os aspectos físicos e psicológicos desta mulher, que, ao contar sua história e do modo como conta, apesar dos tantos sofrimentos, consegue-se extrair doses de humor uma vez que por ser ingênua, torna-se atrapalhada, porque, analisando os fatos, a heroína encontrava-se distante de um dos locais no qual poderia ser exposta.

Ainda assim, volta à cena que a levou, inicialmente, ao local do crime, pois foi na loja de roupas onde tudo começou. Leontina conhece um homem que lhe dá um vestido de presente em trocas de favores sexuais.

Por não aceitar as condições impostas pelo homem que a violentava sem pudor, ela, para se defender, se levantou num salto completando à sua interlocutora que “quando ele me puxou de novo pelo cabelo e me sacudiu assentei o ferro na cabeça dele. [...] fui ficando com tanta

raiva que bati com vontade e só parei de bater em cima da direção.” (CL, 1991, p. 339). Porém, por sua falta de esperteza não esperava que a vendedora pudesse reconhecê-la.

A partir da indicação da testemunha, a heroína fica sem reação, imóvel à frente da vitrine da loja como se esperasse ser levada para prisão pelo policial que se encontrava à loja interrogando a vendedora.

Possivelmente este conto não se encaixaria na categoria policial pelo fato de que não há, em sua totalidade, nenhum problema a ser encoberto ou grandes mistérios a serem decifrados.

E a forma com que Lygia Fagundes Telles constrói a narrativa faz com que o leitor se sinta solidário, sensibilizado às ocorrências sofridas pela personagem central. E o diferencial nesse texto são os episódios pelos quais ela passa para conhecermos sua revelação principal. Afinal, ao fim e ao cabo, a confissão de Leontina é trazida ao leitor, porém não sem antes passar pelo caminho construído pela narradora.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos os contos, podemos chegar a duas conclusões que se relacionam aos dois teóricos mobilizados para as análises dos contos: Mikhail Bakhtin que contribui sobre o plano dos três elementos indissociáveis do gênero discursivo, no qual ele categoriza como conteúdo temático, construção composicional e estilo; e Roland Barthes que, por meio de sua obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, apresenta verbetes relativos ao sujeito enamorado servindo estas questões como suporte na inclusão das ações das personagens.

A primeira conclusão se estende à forma em que Lygia Fagundes escreve, a maneira como ela executa sua obra. A escritora dedica aos contos uma atenção de tal modo que o conto prenda a atenção do leitor e, pela prática do seu ofício, trabalha com as palavras, de modo que ao lê-las, o leitor, possivelmente, possa refletir sobre a temática ou, minimamente, se sinta intrigado com um ou outro enredo, porque, a julgar pela construção do texto, certamente, as histórias contadas por Lygia podem causar algum tipo de estranhamento, podendo deixar o leitor sem resposta na maioria dos contos.

Então, partindo da premissa deixada por Bakhtin de que a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas e inesgotáveis, podemos compreender que a construção composicional dos contos da escritora não se limita à uma estrutura fixa e/ou rígida aos moldes que o gênero conto, de modo geral, apresenta: introdução, desenvolvimento, clímax, desfecho.

Constata-se, que Lygia em todas suas formas de apresentar suas narrativas trazem-nas com novidade, isto é, sem se deixar repetir pelo tradicionalismo, visto que este, por muito tempo se estabilizou.

A construção composicional dos textos lygianos não só apresenta um narrador que se distancia ou se aproxima da narrativa, como também comenta as ações de fora ou adivinha os pensamentos dos personagens.

Nos dois textos apresentados houve bruscas passagens de tempo, também há o narrador que se confunde com o personagem numa linha tênue que se separa por meio das aspas, recurso recorrentemente utilizado pela escritora, além do diferencial em surpreender o leitor com a revelação final do enredo.

O que se depreende do conteúdo temático dos dois contos lygianos analisados é de que o sentimento do amor é trazido e ofertado pelas duas protagonistas, contudo não devolvidos com a mesma proporção, ou melhor, com proporção alguma. Antenor em “Pomba Enamorada

ou Uma História de Amor” rejeita o amor da cabelereira, foge dele, não nutre qualquer possibilidade de projetar nesse sentimento uma possível história de amor.

Em “A Confissão de Leontina”, Pedro sente vergonha de sua prima, não quer tê-la perto de si, engana-a, desdenha-a, mesmo ela tendo dedicado ao rapaz todo amor que possuía em prol dele ter o melhor tratamento ainda que acima dela. Ou seja, a esses dois contos, chega-se a uma constatação de que nem sempre o amor é recíproco e revela suas armadilhas.

Deste modo, o estilo em Lygia que, embora fragmentada em personagens e situações, mantém uma unidade que faz com que a escritora apresente em suas histórias inúmeras personagens que vivem todos os dilemas humanos. Neste sentido, as falas, os diálogos, os signos linguísticos que a escritora insere em seus contos se aproximam da realidade tal qual Lygia apresenta.

A segunda conclusão é o antagonismo que os dois textos apresentam. Em ambas histórias há de se destacar duas observações. No conto “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, Lygia torna o texto compreensível, utilizando recursos da ficção, sem deixar de ser verossímil que, ao lê-lo, pode-se, inconscientemente, perceber que poderia se tratar de uma história de alguém próximo a nós. É a vida imitando a arte ou vice-versa.

E os discursos amorosos desenvolvidos por Barthes, aliam-se e ampliam-se aos aspectos psicológicos da protagonista considerando que esta tem vida própria a julgar pelas palavras de Lygia Fagundes Telles ditas no programa de entrevistas *Roda Vida* da TV Cultura (1996) quando refere que “os escritores dão liberdade às suas criaturas até certo ponto, porque os personagens, como nós mesmos, criam força e, por essa razão querem tomar seu destino, sua direção.” Ou seja, por adquirir uma vida, Pomba Enamorada decide por desempenhar o papel de sujeito amoroso aproximando-se, de certa forma aos verbetes descritos em FDA.

Já no conto “A Confissão de Leontina” temos antagonismos significativos que entrelaçam entre si e que, em alguma medida, pode ter relevância na construção de sentidos da análise.

Temos a personagem de Leontina que, sendo honesta, solidária, ingênua, ou seja, tendo predicados que ajudam a configurá-la como um personagem bom-caráter, passa em toda a narrativa por muitas situações adversas. Tantas situações que a levam para a prisão.

Em contrapartida, ao personagem de Pedro, temos a esperteza, a mentira, o desdém à prima, fazendo com que este seja configurado como um mal elemento, ainda que bem instruído, estudado, formado em Medicina. Mas, seu lado humano esfria, ou seja, é insensível em relação

a alguma aproximação com Leontina, deixando a moça ao léu, sem qualquer tipo de compadecimento com sua existência.

Por fim, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes aproximou as duas personagens à obra no que se refere às questões comportamentais sentimentais.

As duas protagonizaram situações em que o amor esteve presente em maior ou menor grau e, também, sob duas vertentes. No caso de “Pomba Enamorada ou Uma História de Amor”, a personagem se projeta para um amor apaixonado, passional, louco e, por esse viés, comprova que, por estar cega de amores por Antenor, foi capaz de provocar loucuras em nome do desejo insano que nutria por ele.

Já em “A Confissão de Leontina” o amor é calmo, pois a personagem projeta a Pedro um sentimento de mansidão, de complacência e humildade pela forma como externa seu afeto ao primo. No caso de Leontina, esta não recebia nenhuma devolutiva emocional do parente e, ainda assim, não se torna rancorosa, amargurada pelo fato de que o amor está em sua essência.

Assim, Lygia Fagundes Telles, como escritora, opta por descrever os sentimentos humanos escondidos que habitam em nós. Ela revela, por meio de suas personagens, que todos somos suscetíveis a ações não habituais, comuns, naturais, sobretudo, mas que são possíveis de acontecer devido a verossimilhança adotada em seus textos. Aliada as ações, há os comportamentos que se diversificam entre uma personagem e outra.

Entre as duas personagens analisadas, Lygia Fagundes Telles comprova que, mesmo sob o manto da simplicidade, uma mulher foi capaz de enfrentar todos os obstáculos que obtivera na tentativa de uma conquista amorosa; a outra mata um homem em razão de sua legítima defesa, ainda que tivera que pagar o preço pelo cometido.

E Lygia Fagundes Telles, em sua forma de conduzir o texto, justificado as ações dos personagens, nos ensina a enxergar o outro em sua mais transparente condição humana.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓLES. *Poética* - Fundação Calouste Gulbenkian, nas oficinas da Imprensa de Coimbra, Lda. 2008.
- BAKHTIN, Michail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*: Trad. Bezerra P. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. – Editora Francisco Alves: 8ª edição – Rio de Janeiro, 1988.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. Editora Wmf Martins Fontes – São Paulo, 2012.
- CAMÕES, Luís Vaz de. – *Sonetos, de Luís de Camões* – Direção literária Dr. Álvaro da Júlio. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf>. Acesso em: 05/05/2022.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*; – São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. *Os gêneros discursivos como instrumentos para o ensino da língua portuguesa: perscrutando o método sociológico bakhtiniano como ancoragem para um encaminhamento didático-pedagógico*. In: NASCIMENTO, Elvira Lopes & ROJO, Roxane Helena Rodrigues. *Gênero de texto/discurso e os desafios da contemporaneidade* – Campinas, SP: Pontes Editora, 2014
- COSTA-HÜBES, Terezinha da Conceição. *A pesquisa em ciências humanas sob um viés bakhtiniano*. Revista Pesquisa Qualitativa. São Paulo (SP), v.5, n.9, p. 552-568, dez. 2017
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CUNHA, Gustavo Ximenes – “*A Estrutura composicional do discurso literário*”, p. 99-116. In: NASCIMENTO, Jarbas Vargas; TOMAZI, Micheline Mattedi; SODRÉ, Paulo Roberto. *Língua, literatura e ensino*. São Paulo: Blucher, 2015. ISBN: 978-85-8039-119-0, DOI 10.5151/9788580391190-0009.
- ANDRADE, Carlos Drummond – *José* – Companhia das Letras – 1ª ed. – São Paulo - SP, 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Notebook/Downloads/Carlos%20Drummond%20de%20andrade.%20Jos%C3%A9.pdf>. Acesso em: 09/12/2022
- GANCHO, Cândida V. *Como analisar narrativas*. São Paulo, Ática, 1995.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “*O olhar de uma mulher*”. In: TELLES, Lygia Fagundes - *Os contos* – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018. – 3ª reimpressão [2021].
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes – *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)* – São Paulo – Ed. Ática, 2002.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. In: BRAIT, Beth. (org). *Bakhtin: Conceito chave*. São Paulo: Contexto, 2005).
- MARTY, Éric. – *Roland Barthes, o ofício de escrever: ensaio/Éric Marty; tradução Daniela Cerdeira*. – Rio de Janeiro: DIFEL 2009. 384p.

- PORTELLA, Eduardo – *Melhores contos: Lygia Fagundes Telles* – São Paulo: Global, 2015. 13ª ed.
- RODA VIVA, Programa – TV Cultura – Lygia Fagundes Telles – exibido em 07/10/1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7GBr-JFDgAU> Último acesso em: 11/01/2023.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de Oliveira. *Sujeito, Tempo e Espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SOBRAL, Adail. Estética da Criação Verbal. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: dialogismo e polifonia. Brait, B. (org.). São Paulo: Contexto, 2009, p. 167-188.
- TELLES, Lygia Fagundes – *Os contos* – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018. – 3ª reimpressão [2021].
- TELLES, Lygia Fagundes Telles – “Mulher, Mulheres” in: *Durante aquele estranho chá – Memória e ficção* – Companhia das Letras – Nova edição revista pela autora – Posfácio de Alberto da Costa e Silva – São Paulo – SP, 2002-2010
- TODOROV, Tzvetan – *As estruturas narrativas* – São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. 2ª edição.
- TODOROV, Tzvetan – *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*; tradução Roberto Leal Ferreira. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura – textos dos formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- TOMACHEVSKI, B. *Temática*. Trecho do livro *Teorija literatury (Poetika)*. Leningrado, 1925, p. 132-64. In: TODOROV, T. *Teoria da Literatura*, 2010.
- VOLOCHÍNOV, Valentin. *A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas*. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019, 400 p.
- VOLOCHÍNOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução do francês por Michel Lahud e Yara F. Vieira. 12º ed. São Paulo: Hucitec, 2006 [1929].
- WACHOWICZ, Teresa Cristina. *Análise linguística nos gêneros textuais*. São Paulo: Saraiva, 2012.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. 1ª edição – São Paulo: Cosac Naify, 2012. 224pp.