

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

**UM PASSEIO COM TÂNATOS:  
A FICCIONALIZAÇÃO DA MORTE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

Porto Alegre

2017

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

**UM PASSEIO COM TÂNATOS:  
A FICCIONALIZAÇÃO DA MORTE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2017

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

**UM PASSEIO COM TÂNATOS:  
A FICCIONALIZAÇÃO DA MORTE NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 18 de janeiro de 2017

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Kohlrausch (PUCRS/Orientadora)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo (UNIPAMPA)

Porto Alegre

2017

Dedico esta dissertação a todos que  
me acompanharam até o final.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Regina, por ter me acolhido na pós-graduação, pela confiança em meu trabalho, por ter me concedido liberdade para trilhar os meus caminhos de pesquisa, pelos livros emprestados, por toda ajuda, amizade e gentileza.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de incentivo que permitiu que eu cursasse o mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, por todo aprendizado e por ter me acolhido.

À minha colega e amiga Cássia, por ter me hospedado em sua casa durante o ano de 2016, por ser uma amiga incrível, por ter me confortado nos dias sombrios, por todo incentivo, afeto, carinho e, sobretudo, por toda ajuda que ela me deu.

Às professoras Maria Eunice e Zíla, por aceitarem avaliar o meu trabalho.

Às minhas professoras da graduação, Lúcia, Miriam e Zíla, por me incentivarem a seguir estudando.

À professora Lúcia, especialmente, que também é minha amiga, por toda ajuda que vem me dando, por toda amizade e por todo carinho.

À minha mãe, por todo amor, carinho e tudo que ela fez por mim desde que nasci. Agradeço por ela ter me dado de presente, quando eu era pequeno, os livros do Harry Potter que fizeram eu descobrir e me apaixonar pelo mundo da literatura.

À minha tia Suzana, por todo amor, incentivo e pelos longos telefonemas quando estávamos com saudade.

À minha avó Noeli e à minha tia Renata, por toda ajuda e por todo incentivo.

À minha amiga Cristiane, por estar sempre me ouvindo, por me confortar e aconselhar nos momentos difíceis, por estar sempre presente e por estar constantemente devanando e sonhando comigo.

À minha amiga Fabiana, por sempre me acompanhar, ouvir, confortar e por toda compreensão e todo afeto

À minha amiga Manuela, por sonhar os meus sonhos comigo, por voar tão alto e me levar junto, por compartilhar da minha vontade de viver e, principalmente, por me escutar.

Ao Lázaro, pela amizade, pelo carinho e por me fazer rir da vida.

À Lygia Fagundes Telles, por ter escrito narrativas tão fascinantes.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação.

Por fim, agradeço a Deus, por tudo.

“Hamlet não tem razão: há muito mais coisas nos reinos da morte do que na morada terrestre.”

Edgar Morin

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a ficcionalização e a representação da morte nos contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Partindo da ideia de que a perspectiva da finitude sempre amedrontou o ser humano, analisou-se como a morte vai se desdobrando e variando em diferentes contos de diferentes obras da trajetória literária de Telles. Assim sendo, a escritora em questão escreve e reescreve a morte de diferentes formas em suas narrativas, mostrando diversas faces desta questão, buscando, também, aprofundar a compreensão deste grande enigma atemporal que persegue o homem desde os primórdios até os dias de hoje. Verificou-se que nos contos estudados, existem dois tipos de abordagens da morte que são retratadas: a morte do outro e a morte de si mesmo. Além disso, discutiu-se como a fruição estética da literatura pode apaziguar e auxiliar as pessoas na busca por compreensão e aceitação da morte. Devido à complexidade do tema da morte, fez-se necessário, no desenrolar da pesquisa, adentrar teorias e conceitos de outras disciplinas, tais como: antropologia, filosofia, história das mentalidades, psicologia, psicanálise e sociologia. Sobretudo, Lygia Fagundes Telles, ao ficcionalizar a finitude, procura penetrar e aprofundar os mistérios da existência humana, convocando seus leitores a embarcarem em narrativas onde morte e vida parecem se amalgamar.

**Palavras-chave:** Literatura. Morte. Ficcionalização. Contos de Lygia Fagundes Telles.

## ABSTRACT

This dissertation presents a study about the fictionalization and the representation of death in the short stories of the Brazilian writer Lygia Fagundes Telles. Starting from the idea that the perspective of finitude has always threatened the human beings, it was analyzed how death unfolds and varies in different short stories from different works of Telles' literary trajectory. Therefore, the aforementioned writer writes and rewrites death in different ways in her narratives, showing diverse aspects of this matter, also seeking to deepen the comprehension of the biggest enigma of all times, the one that chases the mankind since the beginnings until nowadays. It was verified that in the studied short stories there are two kinds of approaches to death that are portrayed: the death of the other and the death of oneself. Besides, it was discussed how the aesthetic fruition of literature can pacify and help people in the searching for comprehension and acceptance of death. Due to complexity of death's matter, it was necessary to get into theories and concepts of other subjects, such as: anthropology, philosophy, history of mentalities, psychology, psychoanalysis and sociology. Mainly, Lygia Fagundes Telles, while fictionalizing the finitude, seeks to immerse and get into the mysteries of human existence, calling her readers to embark on narratives where death and life seem to be amalgamated.

**Keywords:** Literature. Death. Fictionalization. Short Stories of Lygia Fagundes Telles.

## SUMÁRIO

<b>1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>11</b>
<b>2. LITERATURA E MORTE.....</b>	<b>19</b>
2.1-Reflexões sobre a morte e o morrer.....	20
2.2-Literatura e morte.....	38
2.3-Adentrando o universo da morte nos contos de Lygia Fagundes Telles.....	45
<b>3. O LUTO, A MEMÓRIA E A SAUDADE: A MORTE DO OUTRO.....</b>	<b>51</b>
3.1-O luto e a saudade.....	52
3.2-Tânatos e Eros.....	62
3.3-A morte de outros escritores.....	71
3.4-A inevitabilidade da morte.....	77
<b>4. OS MISTÉRIOS E OS MEDOS DA PRÓPRIA MORTE.....</b>	<b>86</b>
4.1-O suicídio.....	87
4.2-O medo da morte.....	99
4.3-A morte não é o fim.....	108
4.4-Quando a morte é um personagem.....	116
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>132</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>139</b>

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nesta dissertação apresentamos um estudo sobre a ficcionalização da morte nos contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Partindo do pressuposto no qual a morte é indissociável da vida e que sua inevitabilidade assombra e angustia o ser humano desde épocas remotas, refletimos sobre a relação entre literatura e morte articulando conceitos de vários autores e áreas, tais como antropologia, filosofia, história das mentalidades, psicologia, psicanálise e sociologia com elementos das teorias literárias. O seguinte questionamento norteou o nosso estudo: como a morte é ficcionalizada e representada na contística de Lygia Fagundes Telles?

Todo ser humano, em algum momento da sua vida, ainda que de maneiras distintas, toma consciência de sua condição finita e abisma-se com isso. A morte nos amedronta porque é enigmática, porque implica um não ser. E, portanto, quando tentamos circunscrevê-la, fazemos sempre relacionando a mesma com a vida. Desse modo, a morte parece ser o mistério dos mistérios, pois não podemos entendê-la plenamente. A literatura nunca deixou a morte de lado. Mudam-se os tempos e mudam-se as vontades, como disse Luiz Vaz de Camões, no entanto, por mais que novos temas e novas ideias sejam retratados nas obras literárias, questões antigas sempre acabam retornando, ainda que com novas roupagens. Na ficção contemporânea, notamos que a morte também é retratada e discutida. No panorama da literatura brasileira, a morte faz parte das obras de diversos escritores. Em especial, observamos que a finitude humana é um dos temas que perpassa grande parte dos contos de Lygia Fagundes Telles.

Esta escritora, nascida em São Paulo, em 1923, possui uma extensa produção literária, tendo publicado seu primeiro livro em 1938 e o último, com textos inéditos, em 2007. À vista disso, a posição de Telles no cenário de nossa literatura é singular, isso porque poucos escritores conseguiram estender sua produção literária (que consta essencialmente de contos e romances) por mais de seis décadas. Em 2005, a autora foi galardoada com o Prêmio Camões e, em 2016, foi indicada ao Prêmio Nobel de literatura. Além disso, Telles participou de eventos importantes da história e da cultura de nosso país, e do mundo ocidental de forma geral, pois vivenciou e escreveu sobre momentos emblemáticos, tais como: a Segunda Grande Guerra e a Ditadura Militar Brasileira.

Tratando-se de contos, Telles publicou os seguintes livros com contos inéditos: *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949), *Histórias do desencontro* (1958), *Histórias escolhidas* (1961), *O jardim selvagem* (1965), *Antes do baile verde* (1970), *Seminário dos ratos* (1977), *Filhos pródigos* (1978), *A estrutura da bolha de sabão* (1991), *A noite escura e mais eu* (1995), *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração de nuvens* (2007)<sup>1</sup>. Além desses livros, inúmeros contos da autora foram incluídos e agrupados em várias antologias, algumas foram feitas pela própria escritora (por exemplo, as antologias *Meus contos preferidos*, *Meus contos esquecidos* e a mais recente *Um coração ardente*) e outras por editores e pesquisadores (como, por exemplo, *Mistérios*)<sup>2</sup>. É interessante observarmos que os dois primeiros livros, *Porão e sobrado* e *Praia viva*, nunca foram editados novamente, nem mesmo nenhum conto deles. Já *O cacto vermelho*, *Histórias do desencontro* e *Histórias escolhidas*, depois da primeira edição, nunca mais foram republicados enquanto obras completas, mas alguns de seus contos foram reescritos e relançados em outros livros posteriores da autora. No que tange à produção romanesca, Telles escreveu as seguintes obras: *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989). Além de romances e contos, a autora também publicou uma obra híbrida de ficção memorialística, *A disciplina do amor* (1980) e um livro que reúne crônicas, publicadas no jornal *Última Hora*, a partir de uma viagem à China, nos anos sessenta, intitulado *Passaporte para a China* (2011).

Lygia Fagundes Telles já escreveu mais de cem contos e sua obra pode ser lida como uma permanente indagação poética sobre os recônditos da alma humana. Indo até o âmago das contradições e dos emaranhados das emoções, a autora construiu seres ficcionais emblemáticos que vivenciam situações envolventes. Ao vasculhar os sentimentos e a vida interior de seus personagens, a escritora mostra criaturas cingidas, deparando-se com situações incógnitas e problemas insolúveis. Assim, descortina-se a

---

<sup>1</sup> Colocamos entre parênteses apenas a data em que os livros foram publicados pela primeira vez, a maioria deles foram republicados posteriormente muitas vezes.

<sup>2</sup> Ao longo de sua trajetória literária, Telles apresenta uma peculiaridade: a cada nova reedição de seus livros, faz uma revisão cuidadosa nos textos. Às vezes troca algumas palavras por sinônimos, muda a pontuação e transforma as frases, em outras ocasiões ela altera expressões, reduz parágrafos e elimina redundâncias. Desse modo, a escritora altera pequenas questões de linguagem e de estruturas sintáticas que visam ao aprimoramento do texto. Outra característica dessa ficcionista é reagrupar contos de diferentes épocas e obras e lançar novas obras e antologias, às vezes essas reedições são acrescidas de contos inéditos. Por isso, nesta dissertação, tomaremos para análise a última versão dos contos revisados por Telles.

morte, a fragilidade e a transitoriedade dos seres humanos e das coisas em seus contos. Tristezas antigas, paixões que nunca morrem, mistérios, fantasias, lembranças, devaneios, relacionamentos afetivos conturbados, incompreensão, impossibilidade de comunicação e a desconcertante condição efêmera dos seres são a matéria de seus contos.

Acima de tudo, a ficção de Lygia Fagundes Telles desvela o que existe de contraditório nos seres humanos, vasculhando os mistérios da existência. Dessa forma, imiscuem-se múltiplas perspectivas à compreensão de uma história. A ficcionista atinge em seus contos uma atmosfera singular que nos faz viajar entre o sonho e a vida acordada, perscrutando essa coisa inexplicável que somos nós. Falando da morte, Telles também mostra a vida, com muitos dos seus contrassensos. Na prosa da escritora em questão, a morte, junto com outros temas, é (re)escrita e trabalhada sob diferentes nuances, retratando, então, diversos anseios e questionamentos dos seres humanos diante de seu inexorável fim. Ao consultarmos a fortuna crítica da autora, notamos que as pesquisas e os estudos existentes ainda não consideraram especificamente a problemática da morte e seus desdobramentos na contística lygiana. Esta consulta centrou-se nos repositórios de dissertações e teses das universidades brasileiras e no banco de dissertações e teses da CAPES, tendo como critério buscar dissertações, livros e teses sobre a produção contística da escritora. Nessa busca, constatamos que o tema da morte ainda não foi considerado com exclusividade em nenhum estudo, no entanto, em alguns destes estudos, como veremos, os pesquisadores salientam a necessidade de se explorar a morte na obra de Telles, tendo em vista a sua importância no contexto ficcional da mesma.

Alguns dos estudos que consultamos foram os seguintes: *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia* (2004), de Berenice Sica Lamas (tese de doutorado, posteriormente publicada em livro); *Esquecimento e Lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2008), de Suênio Campos de Lucena (tese de doutorado); *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985), de Vera Maria Tietzmann Silva (dissertação de mestrado, posteriormente publicada em livro); *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), de Vera Maria Tietzmann Silva (livro com um estudo sobre a literatura de Telles); *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2010), de Lorena Sales dos Santos (dissertação de mestrado), entre outros.

Na tese *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia* (2004), Berenice Sica Lamas discorre que “a busca de identidade, de afetividade e de

compreensão do significado da morte estão presentes em toda ficção da escritora, através de narrativas de escrita ágil, densa.” (LAMAS, 2004, p.15). Em decorrência disso, os contos da ficcionista buscam representar os anseios e as angústias dos seres humanos em relação à finitude. A pesquisadora explana que a morte e o medo da morte são duas constantes na contística lygiana que devem ser exploradas: “O questionamento em torno da vida e da morte, apoiado pela questão da temporalidade, constitui-se em um de seus grandes núcleos temáticos.” (LAMAS, 2004, p.258). Lamas, ainda, completa que “Vida e morte são inseparáveis, tanto no mundo real quanto na literatura de Lygia Fagundes Telles.” (LAMAS, 2004, p.262). Ao abordar a problemática inquietante e atemporal do ser humano diante de sua condição finita “os contos de Lygia Fagundes Telles atingem a situação fulcral do ser humano, recriando em nível ficcional: o contato da pessoa com a noção da própria mortalidade, instalando-se aí uma nova relação/reorganização da mesma com sua finitude.” (LAMAS, 2004, p.261). A autora aponta que existem aspectos da contística lygiana que ainda não foram contemplados e merecem serem pesquisados.

Suênio Campos de Lucena, autor da tese *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2007), também diz que a morte é um tema que precisa ser explorado na obra de Lygia Fagundes Telles. Ele reitera que a literatura da escritora paulista como um todo precisa ser mais estudada. Com uma produção literária extensa e densa, Lygia Fagundes Telles é dona de uma obra expressiva, tendo recebido inúmeros prêmios e sendo traduzida para cerca de quinze países:

Mas, a despeito de certa popularidade junto ao público-leitor que garante a alguns de seus livros tiragens sucessivas, impressiona a pouca quantidade de estudos acadêmicos sobre eles. Como a crítica literária, até o momento, não formulou propriamente uma interpretação sobre o conjunto de sua obra (talvez por ela estar em pleno processo), restrita no mais das vezes a perfis e resenhas jornalísticos, é importante reconhecer que ainda há muito a se discutir sobre a sua ficção e testemunho, lacuna que pode ser preenchida com trabalhos que consigam ampliar sua representatividade na literatura brasileira. (LUCENA, 2007, p.11)

Segundo o pesquisador, a morte avulta como questão importante nos contos de Telles: temas como solidão, loucura, morte, choque de gerações e a mudança de costumes são algumas marcas da ficcionista.

Vera Maria Tietzmann Silva, em sua dissertação *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985), entende que Telles pertence “à classe dos escritores ‘do mundo’. Sua prosa não se circunscreve aos estreitos limites do aqui e do agora, mas transcende-os.” (SILVA, 1985, p.15). Por conseguinte, seus temas são universais, tais como: amor, morte, solidão, loucura. Em alguns contos, “nem sempre pertence à morte o destaque maior, contudo pressente-se a sua presença, como uma sombra, estendendo-se sobre o destino dos personagens, paciente mas implacável.” (SILVA, 1985, p.162), dessa forma, a autora sugere a necessidade de outros estudos. Esta mesma pesquisadora, em seu livro *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), recupera a fortuna crítica de Telles, elencando artigos, ensaios, dissertações e teses que foram produzidas sobre a literatura lygiana. Ao observarmos essas pesquisas catalogadas pela autora, percebemos que a morte não foi um aspecto estudado com exclusividade por nenhuma delas. Silva, do mesmo modo que Lucena (2007) e Lamas (2004), também salienta que ainda existem muitos elementos da prolífica literatura de Telles que ainda não foram analisados e necessitam serem estudados. A autora reitera que o tema da morte, inspirando deslumbramento e horror, é uma constante na obra lygiana:

Lygia Fagundes Telles é hoje, sem dúvida, uma das vozes femininas mais importantes da Literatura Brasileira. Seus contos e romances tratam da realidade do mundo contemporâneo no que ela tem de mais permanente, a alma humana. Encontros e desencontros amorosos, o rompimento das barreiras do mundo infantil, as fronteiras entre a sanidade e a loucura, os mistérios que cercam a morte são alguns dos temas que sempre retornam na obra desta escritora. (SILVA, 2009, p.77).

Telles, em sua literatura, do mesmo modo que Edgar Allan Poe, é fascinada com a questão dos limites e das fronteiras que separam a vida e a morte, completa Silva.

Na mesma linha que os pesquisadores citados antes, Lorena Sales dos Santos, em sua dissertação *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2010), pontua, que “Lygia Fagundes Telles não recebe ainda uma atenção constante da crítica: encontrando-se, de fato, poucos trabalhos sobre a sua obra.” (SANTOS, 2010, p. 58). Em função da recorrência do tema da morte, e da ausência de estudos sobre ele na obra de Telles, é que propomos esta dissertação, visando suprir este hiato crítico e fomentar novas investigações. Assim sendo, realizamos nosso estudo sobre este aspecto da ficção lygiana tencionando aumentar as possibilidades de leitura da prosa de Telles. Além disso,

notamos que a literatura da ficcionista ainda não é plenamente conhecida, portanto, pretendemos com este trabalho ensinar visibilidade e despertar mais interesse para a obra desta importante escritora.

Ao longo desta dissertação, debatemos que, nos dias de hoje, a morte tornou-se um interdito, socialmente parece ser indesejável falar sobre ela, devendo a mesma ser esquecida. Entretanto, encobrir a inevitabilidade da morte não faz com que ela deixe de existir. Acreditamos que pensar na morte nos faz refletir, paradoxalmente, sobre a vida, oportunizando questionamentos em torno da existência. Também por isso justificamos nossa pesquisa, pois, como deslinda Philippe Ariès, em seu estudo *História da morte no ocidente* (2003), o que na verdade é mórbido não é falar sobre a morte, mas sim nada expressar a seu respeito, ninguém está tão neurótico como os que acham ser uma neurose refletir sobre seu próprio fim. Escrever sobre um tema como este, tão vasto e problemático, com todos os seus tabus, faz com que possamos cometer alguns deslizes diante de sua imensidão, pois a morte, à semelhança da vida, é complexa. Como afirma Maria Júlia Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano* (1992), somos mortais e isso não é uma opção, é uma certeza, portanto, aí está a incompletude em dissertar sobre a morte. Refletir e escrever sobre a finitude humana pode parecer pretensioso e soberbo, contudo, “talvez seja uma forma de lidar com um grande medo. Ler, pensar, coletar informações e, finalmente, transmitir algumas dessas reflexões pode ser uma forma de desafiar a morte.” (KOVÁCS, 1992 p.11). Por isso, além da problemática da ficcionalização da morte nos contos lygianos, outra questão, ainda que de forma periférica, perpassa nosso estudo: pode a literatura auxiliar-nos na aceitação e compreensão de nossa finitude?

Selecionamos e analisamos, no total, dezenove contos de diferentes livros e de diferentes momentos do projeto literário de Lygia Fagundes Telles. Nosso estudo não abarca a totalidade dos contos de Telles que falam sobre a morte. Devido a extensão de nosso trabalho, escolhemos contos de diferentes épocas e diferentes obras para mostrar, no todo, como a morte é uma constante na literatura lygiana. Nossa hipótese aponta que dos contos de Telles que ficcionalizam a finitude humana, podemos identificar dois tipos de abordagens da morte: contos que representam a “morte do outro” e contos que ficcionalizam a “morte de si mesmo”. Em função disso, selecionamos para análise contos que foram publicados entre 1949 e 2007, conforme segue: “A estrela branca” (1949), “A

fuga” (1958), “A mão no ombro” (1977), “A rosa verde” (1995), “Anão de jardim” (1995), “Antes do baile verde” (1965), “Apenas um saxofone” (1968), “Boa noite, Maria” (1995), “Dolly”(1995), “Então, adeus” (2002), “Lua crescente em Amsterdã” (1977), “O encontro” (1958), “O muro” (1981), “O noivo” (1961), “O suicídio da Leocádia” (1949), “Que se chama solidão” (2000), “Solo de clarineta” (2007), “Suicídio na granja” (2000) e “Uma branca sombra pálida” (1995). Utilizamos para análise os contos em suas últimas versões revisadas pela autora que fazem parte dos seguintes livros: *A estrutura da bolha de sabão* (“A fuga”), *A noite escura e mais eu* (“A rosa verde”, “Anão de jardim”, “Boa noite, Maria”, “Dolly”, “Uma branca sombra pálida”), *Antes do baile verde* (“Antes do baile verde”, “Apenas um saxofone”), *Conspiração das nuvens* (“Solo de clarineta”), *Durante aquele estranho chá* (“Então, adeus”), *Invenção e memória* (“Que se chama solidão”, “Suicídio na granja”), *Mistérios* (“O muro”), *O cacto vermelho* (“O suicídio da Leocádia”), *Seminário dos ratos* (“A mão no ombro”, “Lua crescente em Amsterdã”) e *Um coração ardente* (“A estrela branca”, “O encontro”, “O noivo”). Alguns desses contos foram publicados várias vezes em diferentes livros, citamos acima apenas a data da primeira publicação.

Para realizar a análise dos contos, esta dissertação compõe-se de cinco capítulos. Este primeiro capítulo de apresentação é seguido pelo segundo, onde debruçamo-nos sobre a relação entre o ser humano, a morte e a literatura. Mostramos, no segundo capítulo, como a morte foi pensada e retratada através dos tempos no mundo ocidental e exploramos teorias que conjecturam a morte e seus arredores. No terceiro capítulo, analisamos contos em que o tema da morte se desdobra nas questões do luto, da saudade, da angústia, das memórias das mortes de outros escritores, da indiferença e da relação entre o amor e a morte. Posteriormente, no quarto capítulo, analisamos contos em que a morte é ficcionalizada a partir do medo, da negação, do suicídio, das tentativas de fuga e das lembranças. Além disso, em alguns textos analisados no quarto capítulo, a morte é vista como uma passagem e, em outros, a morte é um personagem. Por fim, apresentamos, no quinto capítulo, uma recuperação do que compôs o estudo e as considerações que encerram nosso trabalho e, posteriormente, nossas referências teóricas e audiovisuais.

Convém, antes de seguir adiante, reiterar que a morte envolve tantos saberes e tantos questionamentos que foi necessário, durante nossa pesquisa, nos aventurarmos por

várias áreas do conhecimento humano, estabelecendo diálogos. Glennys Howarth e Oliver Leaman, em *Enciclopédia da morte e da arte de morrer* (2004), comentam que:

A morte é um dos poucos aspectos da vida verdadeiramente interdisciplinares, e a sua importância estende-se a toda humanidade. Nesse sentido, todos temos muito a aprender com os escritos pessoais, profissionais e acadêmicos sobre o assunto. Com efeito, quanto maior for o leque de abordagens, maior será também o nosso conhecimento relativo às questões da mortalidade. (HOWARTH e LEAMAN, 2004, p. 14)

Tendo em vista esta necessidade de múltiplas abordagens, tecemos diálogos com diferentes áreas do conhecimento (antropologia, história das mentalidades, psicologia, psicanálise, filosofia etc) sem, no entanto, perder de vista o caráter literário de nosso estudo. Falar e refletir sobre a morte é instigante e provocante, pois ela fascina e estarrece, simultaneamente, deste modo, nosso estudo se aventura pelas umbrosas terras da “indesejada das gentes” que um dia vai encontrar a todos nós.

## 2. LITERATURA E MORTE

“Desculpem, mas se morre. Morreu o grande Guimarães Rosa, morreu meu belo Carlito, filho de meus amigos Lucinda e Justino Martins, morreu meu querido cunhado, o embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Mozart Gurgel Valente, morreu o filho do Dr. Neves Manta, morreu uma menina de 13 anos do meu edifício deixando a mãe tonta, morreu o meu tonitruante amigo Marino Besouchet. Desculpem, mas se morre.”

Clarice Lispector

“Dizemos a morte para simplificar, mas há quase tantas mortes quanto pessoas.”

Marcel Proust

## 2.1- Reflexões sobre a morte e o morrer

Morte (do latim *mors*): óbito, falecimento, passamento, cessação completa da vida e da existência, extinção, falta de existência ou ausência definitiva de alguma coisa. Estas são algumas palavras utilizadas para definir o processo irreversível de interrupção das atividades biológicas necessárias à caracterização e manutenção da existência em um sistema outrora classificado como vivo. Os processos que seguem à morte geralmente são os que levam à decomposição dos sistemas. Embora tenhamos uma definição para o substantivo “morte”, a incógnita permanece. O que é a morte? O que é morrer? A morte é definitiva? Existe uma outra vida após a morte? A morte é o fim do fim ou é uma passagem? Desde tempos imemoriais, o ser humano, quando toma consciência de sua existência, começa a se debater com o mistério da morte. Ela parece ser o enigma dos enigmas, pois nunca temos certezas definitivas sobre a mesma, no entanto, a única convicção irrevogável que podemos ter sobre a vida é a morte.

Não conseguimos entender a morte porque ela significa uma não existência (pelo menos neste mundo, para as crenças religiosas), algo que já não é, portanto, acabamos sempre pensando a mesma em relação à vida, deste modo, a morte parece algo incognoscível e inapreensível. A morte acontece na matéria e na não matéria, há a morte que é palpável e física e há a morte que é metafísica e abstrata. O mistério da morte imiscui-se ao racional e ao irracional, ao sensorial, ao material, ao abstrato, ao psíquico, ao linguístico, ao emocional. Compreendê-lo em sua amplitude foge da nossa capacidade humana. Acima de tudo, a morte é perpassada pela incerteza e pelo medo do desconhecido. Diante dela, temos a consciência de todas as nossas fraquezas, limitações e fragilidades, por isto, a morte é desalentadora. Ela aniquila nossa autoconfiança humana e denota nossa insignificância e efemeridade. Além disso, e quem sabe ainda mais doloroso, irremediavelmente, temos que lidar com a morte dos que amamos, a morte do outro.

Quando pensamos na morte, imaginamos ela em um futuro distante e remoto, não cogitamos que a morte também significa o nosso passado, cada dia que passa morremos um pouco, cada dia passado a morte já subjugou um pouco de nós. Encarar a possibilidade da morte é como mirar um abismo escuro, sem saber o que nos espera no fim. Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), lembra que “a espécie humana é a única para a

qual a morte está presente durante toda a vida, a única que faz acompanhar a morte de ritos fúnebres, a única que crê na sobrevivência ou no renascimento dos mortos.” (MORIN, 1970, p.13). Talvez, saber de nossa morte é o que torna a existência humana bela e trágica ao mesmo tempo. Ao longo dos tempos, escritores, filósofos, teólogos, cientistas, psicólogos, religiosos, sociólogos, médicos, entre outros, buscaram elucidar e compreender a morte, lançando diferentes questionamentos. Se não podemos nunca, pelo menos enquanto estivermos vivos, compreender totalmente a “indesejada das gentes”, neste trabalho, nos propomos a analisar a sua ficcionalização na literatura, refletindo sobre nossa finitude. Para alguns, pode parecer desolador pensar sobre a morte, apesar disso, ponderamos que pensar nela nos faz questionar a vida, alterando nossas percepções sobre a existência e as pessoas, como escreveu Morin: “o caminho da morte deve levar-nos mais fundo na vida, como o caminho da vida nos deve levar mais fundo na morte.” (MORIN, 1970, p.11).

Mircea Eliade, em “As mitologias da morte: uma introdução” (1979), indica que, desde as culturas e mitologias primitivas até os dias atuais, os seres humanos lutam para compreender o mistério da morte e tentar alcançar seu significado. Para as culturas antigas, a existência da morte era relacionada a algum acidente sombrio que aconteceu nos primórdios da humanidade e da criação do mundo. Nesta perspectiva, os homens destas civilizações acreditavam que os seus ancestrais não conheciam a morte, o fato das pessoas começarem a morrer foi um acaso ou um acidente ocorrido nos tempos primordiais. O cristianismo explica a existência da morte a partir de uma transgressão feita pelo homem das leis divinas: Adão e Eva comeram do fruto proibido, por isso, foram expulsos do paraíso e relegados à condição de mortais. Entretanto, esta ideia não é recorrente em outras culturas e religiões, são mais comuns os mitos que justificam a mortalidade em razão de atos perversos cometidos por seres demoníacos. Estas são explicações encontradas nas tribos australianas e em certas mitologias dos povos da Ásia, Sibéria e América do Norte, segundo Eliade.

As culturas antigas também explicavam a morte em função de acidentes absurdos, opções erradas feitas pelos ancestrais míticos ou situações negligentes, como ilustram numerosas narrativas. Na África, por exemplo, temos a história dos dois mensageiros e do recado que não chegou. Deus enviou um camaleão aos ancestrais portando um recado, neste recado dizia que eles seriam imortais. Ao mesmo tempo, Deus enviou um lagarto

com o recado de que eles morreriam, o camaleão, no meio do caminho, parou e descansou, por isto, o lagarto chegou primeiro e entregou sua mensagem. E porque ele entregou a mensagem, a morte entrou no mundo. Em um mito da Melanésia, conta-se que, nos tempos primordiais, à medida que as pessoas iam envelhecendo, iam perdendo suas peles (tal como ocorre com as cobras), voltando, assim, a serem jovens. Contudo, certa vez, uma mulher velha não foi reconhecida pelo filho quando chegou em casa rejuvenescida, ao ver o filho assustado, a mulher vestiu a pele velha novamente e, desde então, os homens tornaram-se mortais.

Eliade recupera, também, o mito indonésio da pedra e da banana. No começo dos tempos, o céu estava mais próximo da terra e o criador oferecia presentes aos homens através de uma corda. Um dia, ele desceu uma pedra e os homens a rejeitaram dizendo que não tinham nada a ver com ela. Os homens pediram outra coisa, Deus concordou e, posteriormente, enviou aos mortais uma banana, que foi aceita. No entanto, assim que isso aconteceu, os ancestrais ouviram uma voz dizendo que por terem escolhido a banana, a vida dos seres humanos seria efêmera como a dela. Quando a bananeira dá cachos, a árvore-mãe acaba morrendo. Por isso, os homens seriam como ela, morreriam e seus filhos tomariam os seus lugares, caso tivessem escolhido a pedra tudo seria diferente. O mito indonésio simboliza a dialética misteriosa entre matéria e espírito que perpassa a condição humana, diz Eliade. A pedra, ao mesmo tempo que significa indestrutibilidade, significa inércia e imobilidade, enquanto que a vida normalmente é caracterizada pela liberdade e pelo movimento, ou seja, mais próxima da banana. Portanto, a noção da morte torna-se constituinte da condição humana porque é a experiência da finitude que torna possível a noção de espírito, em síntese, “qualquer que tenha sido a causa da primeira morte, ela fez o homem conscientizar-se de sua condição específica, deu-lhe sua própria humanidade.” (ELIADE, 1970, p.43). Na ótica de Eliade, as explicações para a morte são geralmente absurdas porque a morte é absurda. A perspectiva da morte desnorteia o homem desde sempre, fazendo-o procurar explicações e sentidos dos mais diversos tipos. Na maioria desses mitos, como, por exemplo, no do camaleão e do lagarto, Eliade salienta que há uma concepção teológica do verbo. Deus não podia voltar atrás porque o pronunciamento de suas palavras determinava a realidade.

A morte, em certas culturas e sociedades antigas, era temida e odiada como é hoje, mas para outras ela era uma espécie de dádiva, pois a partir dela o homem conscientizava-

se de sua dualidade entre corpo e espírito e caminhava para uma eternidade humanizada. Portanto, muitas sociedades antigas interpretavam a morte não como um fim, mas sim como o começo de uma nova existência e de uma certa plenitude. No mundo ocidental contemporâneo, percebemos a permanência de algumas destas suposições. Seguindo esta divisão ontológica do homem entre alma e corpo, as culturas primitivas começaram a realizar rituais funerários. Assim, a morte era uma espécie de iniciação, pois qualquer iniciação implica uma morte simbólica seguida de um renascimento ou uma ressurreição: “qualquer passagem de um modo de ser para outro implica, necessariamente, em um ato simbólico de morte. Tem-se que morrer para a condição anterior a fim de renascer em um estado novo, superior.” (ELIADE, 1979, p.46).

Em algumas culturas, cristalizou-se a ideia de que somente os que forem devidamente iniciados em certos rituais conseguirão, depois de mortos, passarem para a outra dimensão corretamente. Na cultura grega, todos os mortos tinham que levar uma moeda para Caronte, o barqueiro do Hades, se quisessem atravessar o rio que divide o mundo dos mortos do mundo dos vivos. Também, atualmente, em quase todas as sociedades e culturas incide a ideia de que os mortos continuam de alguma forma vivos:

A convicção quase universal de que os mortos estão simultaneamente presentes na terra e no mundo espiritual é altamente significativa. Ela revela a esperança secreta de que, apesar de todos os sinais contrários, os mortos podem, de algum modo, interferir no mundo dos vivos. Conforme já observamos, o advento da morte faz do homem um ser espiritual e, reciprocamente, o processo de espiritualização é compreendido e expresso através de símbolos e metáforas da vida. Isto faz-nos lembrar da expressão recíproca dos atos mais importantes da vida em termos de morte e vice-versa; por exemplo, o casamento visto como morte, a morte vista como nascimento e daí por diante. (ELIADE, 1979, p. 48)

Evidentemente, como podemos observar, várias religiões, ainda que de formas muito distintas, oferecem uma compreensão para o significado da morte e um sentido para o que acontece com os mortos. Além disso, muitos atos e rituais estabelecidos no mundo ocidental cristão, repousam numa, nem sempre evidente, dialética de vida e morte, como por exemplo, o casamento e o batismo. Morte e vida são aproximadas de forma contraditória e, ao mesmo tempo, complementar nos domínios religiosos e, também, na vida cotidiana. Em última análise, “esse processo paradoxal revela uma nostalgia e talvez uma esperança secreta de se alcançar um nível de significação em que vida e morte, corpo

e espírito sejam aspectos ou estágios dialéticos de uma realidade última. ” (ELIADE, 1979, p. 49). Esta convicção, *coincidentia oppositorum*, de que haveria um modo de conciliar vida e morte e demais contrários persiste até o século XXI. Em síntese, percebemos uma expressão paradoxal em termos recíprocos dos símbolos e metáforas de vida e morte <sup>3</sup>.

Como é sabido, a cultura grega criou e fixou vários paradigmas e mitos que ressoaram em nossa civilização ao longo dos tempos, alguns deles persistindo até a contemporaneidade. Na época dos gregos, os homens procuravam formas de lidar e achar sentidos para a morte, ou para o motivo pelo qual temos que morrer, também através dos mitos e das narrativas. Segundo a mitologia grega, no princípio era o Caos, que significava o vazio absoluto, o nada anterior à criação, guardando semelhança com o gênesis bíblico. Conforme os pressupostos de Junito de Sousa Brandão, em *Mitologia Grega* (1986, p.185), do Caos grego, dotado de grande energia produtiva, saíram Géia, Tártaro e Eros. Géia é a terra, Tártaro é o que está embaixo da terra, entranhado nas profundezas, e Eros é a personificação do amor e da própria vida. Ulteriormente, Caos gerou também Érebo, Nix, Éter e Hemera. Nix é a representação e a personificação da noite, é a deusa que percorre o céu, coberta por um longo manto sombrio, sobre um carro puxado por quatro cavalos negros. Ela, por sua vez, gerou Moro, Tânatos, Hipnos, Momo, Hespérides, Queres, as Moiras, Nêmesis, Gueras e Éris.

Tânatos<sup>4</sup> é a personificação da própria morte, que na mitologia grega está ligada a um sentido de passagem e expiação, tem “coração de ferro e entranhas de bronze, é o gênio masculino alado que personifica a morte.” (BRANDÃO, 1986, p.226). Na iconografia e nas artes em geral, Tânatos é representado por “um túmulo, uma personagem armada com uma foice, um gênio alado, dois jovens, um preto, outro branco, um esqueleto, um cavaleiro, uma dança macabra, uma serpente, um animal psicopompo, como o cavalo, o cão...” (BRANDÃO, 1986, p.227). Tânatos enseja a condição finita e

---

<sup>3</sup> Posteriormente, veremos que esta perspectiva de abolir e conciliar os contrários e romper os limites entre vida e morte, corpo e espírito, é uma das características da literatura fantástica, sendo que o fantástico faz parte de alguns textos de Lygia Fagundes Telles. Além disso, a questão dos limites e dos contrários (vida x morte, sanidade x loucura, amor desamor) são uma constante na literatura lygiana.

<sup>4</sup> Segundo Brandão “Tânatos, em grego Θάνατος (Thánatos), tem como raiz o indo-europeu dhuen, ‘dissipar-se, extinguir-se’. O sentido de ‘morrer’, ao que parece, é uma inovação do grego. O morrer, no caso, significa ocultar-se, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se éidolon, um como que retrato em sombras, um ‘corpo insubstancial’”.(BRANDÃO, 1986, p.225 – 226).

efêmera da vida humana. Em nossa época, no mundo ocidental, em geral, a morte é temida e odiada, mas nem sempre foi assim. Na mitologia grega, embora indesejada, ela evocava passagens, mudanças e transformações:

Nesse sentido, Tânatos contém um valor psicológico: extirpa as forças negativas e regressivas, ao mesmo tempo que libera e desperta as energias espirituais. Filho da Noite e irmão de *Hipno*, o Sono, possui como sua mãe e irmão o poder de regenerar. Quando se abate sobre um ser, se este orientou sua vida apenas num sentido material, animalesco, a Morte o lançará nas trevas; se, pelo contrário, deixou-se guiar pela bússola do espírito, ela mesma lhe abrirá as cortinas que conduzem aos campos da luz. Não há dúvida de que em todos os níveis da vida humana coexistem a morte e a vida, ou seja, uma tensão entre forças contrárias, mas Tânatos pode ser a condição de ultrapassagem de um nível para outro nível superior. Libertadora dos sofrimentos e preocupações, a Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para o reino do espírito, para a vida verdadeira: *mors ianua uitae*, a morte é a porta da vida. Em sentido esotérico, Tânatos simboliza a transformação profunda que experimenta o homem pelo efeito da iniciação: ‘O profano deve morrer, a fim de renascer para uma vida superior que lhe confere a iniciação. Se não se morre para o estado de imperfeição, não há como progredir na iniciação’”. (BRANDÃO, 1986, p. 227).

A morte, para os gregos, significava uma passagem para um outro mundo, o mundo dos mortos, ou mundo inferior, cujo deus era Hades. Com efeito, Tânatos era o deus que permitia uma expiação dos males deste mundo e uma passagem para uma nova forma de existência no mundo dos mortos.

Outro mito grego que se relaciona com a finitude humana é o das Moiras. As Moiras são a personificação do destino individual de todos os mortais, tal é o poder destas divindades fiandeiras, costureiras do destino humano, que nem os deuses se atrevem a transgredir suas leis. Os nomes das Moiras são Cloto, Láquesis e Átropos. Cloto é a Moira que agarra o fuso e vai puxando o fio da vida. Láquesis enrola o fio da vida e do destino e faz um sorteio dos nomes de quem deve morrer. Já Átropos, a implacável, é aquela que não volta atrás, o ofício dela é cortar o fio da vida. Em algumas versões do mito, do mesmo modo que Tânatos, as Moiras são filhas da noite (BRANDÃO, 1986). Segundo Hughes Liborel, no *Dicionário de mitos literários* (1997), ninguém, nem mesmo Zeus, sabe como, nem em qual lugar ocorre o trabalho das Moiras fiandeiras: “O fio do destino, como se vê, nasce do mistério.” (LIBOREL, 1997, p.375). Elas tomam parte voluntariamente na vida de cada um, de acordo com suas próprias motivações. Mesmo

para os gregos que acreditavam em outra vida após a morte, já notamos algo de inapreensível na percepção da finitude.

Steven Gallery, na *Enciclopédia da morte e da arte de morrer* (2004), refere que, em determinadas versões do mito, Tântatos trabalha junto com as Moiras e quando vai levar uma pessoa aparece acompanhado de espíritos:

O poder exercido por Tântatos está limitado aos mortais, pois os deuses, como são imortais, não sofrem a sua influência. Em virtude da sua posição, Tântatos é injuriado pelos mortais e rejeitado pelos imortais. Quando vem buscar alguém, é habitualmente acompanhado por espíritos funestos, “as parcas da morte”, conhecidas também como Ceres, ou cães do Hades, que devoram a vida. Tântatos tem de se submeter às três irmãs, chamadas Moiras, que tomam a decisão final sobre o destino humano: uma delas encontra-se sempre presente quando Tântatos aparece aos mortais. (GALLERY, 2004, p. 496).

Tântatos aparece representado na literatura e nas artes em geral de várias formas e seu gênero, normalmente, é masculino. Já as Moiras, ou Parcas, como também são chamadas, são divindades femininas. Ruth Guimarães complementa, no *Dicionário de mitologia grega* (1999), que em algumas histórias Tântatos era corporificado como a figura de uma criança negra, com os pés tortos, acariciado pela Noite, ou também como um ser de rosto desfigurado e emagrecido, coberto por um véu e com uma foice na mão.

Philippe Ariès, na sua *História da morte no ocidente* (2003), postula as atitudes do homem diante da morte desde a Idade Média até nossos dias. Partindo da ideia de que fugir da morte e tentar negá-la, através de interditos e silêncios, são as principais atitudes dos homens ocidentais contemporâneos, o historiador mostra que historicamente os homens e as mulheres não se comportaram sempre assim. Já existiram épocas em que a morte não foi tão temida, ao contrário, foi esperada e desejada, apenas a partir dos séculos XIX e XX a recusa e o pavor da morte invadiram grandes extensões da civilização ocidental.

No começo da Idade Média, e ainda antes, a morte era esperada, sobretudo, ela era uma cerimônia pública. Primeiramente, as pessoas eram advertidas: não se morria sem se ter tido tempo de saber que se ia morrer, excluindo apenas os casos de morte súbita. Quando alguém sentia que ia morrer, chamava familiares e amigos (incluindo crianças, que, ao contrário de hoje, não eram poupadas da morte) ao seu quarto para passar seus últimos momentos. Na primeira Idade Média, a morte era familiar, domesticada e

tratava-se de uma cerimônia pública organizada pelo próprio moribundo, que a presidia e conhecia o seu protocolo. Nesta época, parece que a morte era aceita, ao contrário de nossos dias nos quais lutamos, com aparatos médicos, até o fim. Porém, mesmo Ariès defendendo que a morte em outros tempos não era tão odiada, veremos, depois, que, de diferentes formas, a morte sempre amedrontou e angustiou o ser humano.

Soma-se a esse caráter de cerimônia pública, na Idade Média, a “simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos, de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos. Assim se morreu durante séculos ou milênios” (ARIÈS, 2003, p.35). O homem medieval, portanto, era condescendente com a morte, ela significava apenas a “resignação ao destino coletivo da espécie e pode se resumir na seguinte fórmula: *Et moriemur*: morremos todos.” (ARIÈS, 2003, p.64). Já na metade e no fim da Idade Média, é possível observarmos pequenas mudanças de mentalidades relativas à morte e ao morrer, ou seja, a partir dos séculos XI e XII, neste período, mudou-se a concepção cristã ocidental de juízo final. Anteriormente, acreditava-se que o juízo final ocorreria no fim dos tempos, todos os que morriam dormiam um longo sono de descanso até esse dia definitivo, o qual alteraria o mundo como o conhecemos. No outono da Idade Média, o juízo final foi situado no leito de morte, enquanto morria, cercado de amigos e familiares, somente o moribundo assistia a um julgamento no qual disputavam as forças do bem e do mal: “De um lado, a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos.” (ARIÈS, 2003, p.50). Neste juízo, o sujeito, em seu leito de morte, poderia se redimir dos pecados e alcançar o céu ou ceder as tentações e ser condenado ao inferno. Por esta época, criou-se também a ideia de que “cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre, de uma só vez.” (ARIÈS, 2003, p.53). Esta ideia de retrospectiva da vida no momento da morte acabou sendo amplamente difundida na cultura e no imaginário ocidental.

Pouco a pouco, as práticas mortuárias foram mudando. Nos séculos XVIII e XIX a morte aparece relacionada a um sentido erótico e, no romantismo, a morte associa-se ao amor. No fim do romantismo, no século XIX, uma nova atitude surge no leito de morte: “uma nova paixão arrebatou a assistência. Ela é agitada pela emoção, chora, súplica e gesticula.” (ARIÈS, 2003, p.66). Até o século XVIII, a morte dizia respeito somente ao morto, somente a quem morria, mas no século seguinte esta concepção modificou-se. Segundo o historiador, esta expressão da dor indica uma nova intolerância com a

separação, mas “não é somente diante da cabeceira dos agonizantes e da lembrança dos desaparecidos que se fica perturbado. A simples ideia da morte comove.” (ARIÈS, 2003, P.67). O luto exacerbado do século XIX, mostra, nas palavras de Ariès, que a morte mais temida passou a ser a do outro, sendo este sentimento uma das origens do culto moderno dos túmulos e dos cemitérios. No século XIX, começou, também, a figurar o medo de ser enterrado vivo e a ameaça da morte aparente. Desse modo, até então “a sociedade intervinha com todas as suas forças para manter a tranquilizante familiaridade tradicional. O medo da morte aparente foi a primeira forma reconhecida e aceitável do medo da morte.” (ARIÈS, 2003, p.158). Embora já existissem há muitos séculos, no século XIX não era incomum a presença das carpideiras nos velórios e enterros.

Os mortos passaram a serem considerados bonitos, ainda no romantismo, no momento em que realmente começaram a aterrorizar os vivos: um medo tão poderoso e profundo que não era expresso claramente, somente através subtendidos. Portanto, começando, mais ou menos, na metade do século XIX e singularmente no século XX, “o silêncio que, a partir de então, se estende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incompreensível” (ARIÈS, 2003, p.159). No século XX, a morte, antes tão familiar e resignada, mostra-se inaudita a ponto de “se apagar e desaparecer. Torna-se vergonha e objeto de interdição.” (ARIÈS, 2003, p. 84). Uma das primeiras características desta inibição e deste impedimento diz respeito ao sujeito morredição. Ser sincero quanto à inevitável morte dele, isto é, falar a verdade, passa a ser desconcertante e desumano: “aqueles que cercam o moribundo tendem a poupá-lo e a ocultar-lhe a gravidade de seu estado.” (ARIÈS, 2003, p.84). O moribundo um dia acaba descobrindo a sua condição, mas, em muitos casos, ninguém tem a coragem de lhe dizer.

Em primeiro lugar, a omissão e a mentira são motivadas e justificadas pelo desejo de preservar e poupar o paciente doente do sofrimento e do conhecimento de seu fim. Seguindo esta ideia:

Chega, então, o momento em que não se tem mais necessidade de encenar, em que o moribundo realmente perdeu os sentidos e a consciência, continuando a respirar. E a família, esgotada pelo cansaço, assiste durante dias, por vezes semanas, aquilo que antigamente durava - embora de modo mais dramático e doloroso - algumas horas à cabeceira de uma pobre coisa espetada por tubos na boca, nariz, pulso... E a espera dura, dura, até que num belo dia ou numa bela noite a vida estanca quando menos se espera, quando já não há mais ninguém em volta. (ARIÈS, 2003, p.224).

Para Ariès, um traço característico de nosso tempo é evitar que a sociedade saiba e lembre que existe a morte, por isso o engodo para o enfermo. Os que cercam a pessoa em estado terminal (outros pacientes, familiares e amigos) não podem e não devem ser perturbados. Não podemos vivenciar emoções dramáticas e fortes causadas pelo surgimento da morte em plena vida feliz, porque em nossa sociedade admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentar ser, explica o historiador.

Se antes as pessoas morriam em casa, juntas de outras pessoas com quem mantinham diversas relações afetivas, hoje, na maior parte dos casos, elas morrem sozinhas em um hospital, pois no hospital prestam-se os cuidados médicos que já não se pode fornecer em casa<sup>5</sup>. A noção de que “hoje quase sempre se morre só” (ARIÈS,2003, p.233) é reiterada muitas vezes por Ariès. Finar-se é um acontecimento técnico ocasionado pelo término dos cuidados médicos, sendo que esta interrupção é decidida muito mais pelos profissionais da saúde do que propriamente pela família. A decisão da morte deixou de ser da família, que se encontra, normalmente, tão desinformada e exausta quanto o paciente, e passou a ser do médico e da equipe hospitalar, portanto, são eles os senhores e os donos da morte. À vista disso, os profissionais da saúde procuram obter do paciente uma morte aceitável, que possa ser tolerada pelos sobreviventes. Uma morte inaceitável é aquela que fomenta emoções excessivamente fortes, estas emoções devem ser suprimidas de qualquer forma, aponta Ariès. A comoção deve ser subtraída tanto no hospital quanto na sociedade de forma geral. Só podemos sofrer às escondidas, no particular.

Antes de tudo, é fundamental que a sociedade em geral (amigos, vizinhos, parentes, colegas, crianças) perceba e sinta a perda o mínimo possível, logo, as cerimônias de partida e os velórios devem ser discretos e evitar emoções exaltadas. Na ótica de Ariès, as manifestações de luto excessivo são condenadas, ou seja, por mais que o luto seja necessário, ele tem que parecer invisível, não “se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os outros dias. Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou má-educação, é

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, em “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), relaciona essa exclusão da morte da vida cotidiana com a extinção da atividade de contar histórias, pois é no momento da morte que o moribundo comunica e narra os seus conhecimentos para os que ficam.

mórbida.” (ARIÈS, 2003, p.87).<sup>6</sup> Se por muito tempo o principal interdito e cerceamento social foi o sexo, a partir do século XX, a morte o substituiu. Hoje as crianças são rapidamente iniciadas nos conceitos amorosos e sexuais, todavia, quando alguma delas pergunta sobre um ente falecido os adultos esquivam-se. Em resumo, já não são mais as crianças que são entregues pela cegonha, mas os mortos que desaparecem por entre as flores.

Em nosso hedonismo contemporâneo, a morte tornou-se inominável e virou um tabu, tudo se passa como se nós nunca fossemos morrer. Em tese, admitimos que podemos morrer, inclusive, alguns fazem seguros de vida para preservar economicamente seus familiares e asseguram que após a sua morte seus parentes fiquem em uma situação confortável. Contudo, no fundo, sentimo-nos imortais, este sentimento de imortalidade, para Sigmund Freud, como veremos, é constituinte da psique humana.

Para nossa surpresa, mesmo com todo este silenciamento, a morte não deixou de existir no mundo. O historiador lembra que, contraditoriamente, é muito arraigado na contemporaneidade o culto dos cemitérios, na ótica dele esta ambivalência é a outra face de uma mesma relação. Do mesmo modo que as pessoas negam e sobrepõem a morte, às vezes, de forma compensatória, visitam os túmulos de seus entes queridos, pois ali estão sozinhas e podem se expressar e sofrer com discrição. Ao mesmo tempo que, atualmente, a morte é negada, como entende Ariès, percebemos que existe uma certa banalização da mesma. Diariamente, constatamos que as guerras e as ondas de violência tornam a morte algo corriqueiro e cotidiano, especialmente se levarmos em conta a rapidez com que as informações são transmitidas nos dias de hoje.

Quando foi deflagrada a Primeira Grande Guerra, Freud, em um artigo intitulado “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1974), discutiu a questão dos sujeitos com a morte e com a guerra. Em nosso inconsciente, acreditamos todos que vamos viver para sempre:

De fato, é impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores. Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade. (FREUD, 1974, p. 327)

---

<sup>6</sup> Todas estas atitudes do ocidente em relação à morte não são homogêneas em todos os países, são apenas as características gerais.

Freud (que foi lido e citado por Ariès) fala que o homem tem uma tendência para pôr a morte de lado, banindo-a da vida. Pensamos que os outros podem morrer, mas nós viveremos para sempre. Só podemos ter experiências de morte com a morte dos outros. Enquanto estivermos vivos não poderemos nunca ter uma experiência concreta e individual de morte.

Quando se trata da morte de outras pessoas, ficamos abalados e evitamos falar dela. Também, quando nos deparamos com a morte de alguém que mantemos relações afetivas tentamos justificá-la:

Essa nossa sensibilidade não impede, naturalmente, a ocorrência de mortes; quando uma de fato acontece, ficamos sempre profundamente atingidos e é como se fôssemos muito abalados em nossas expectativas. Nosso hábito é dar ênfase à causação fortuita da morte - acidente, doença, infecção, idade avançada; dessa forma, traímos um esforço para reduzir a morte de uma necessidade para um fato fortuito. Grande número de mortes simultâneas nos atinge como algo extremamente terrível. Para com a pessoa que morreu, adotamos uma atitude especial - algo próximo da admiração por alguém que realizou uma tarefa muito difícil. (FREUD, 1974, p. 328)

Deixamos de criticar as pessoas que morreram, tendemos a negligenciar as suas ações negativas e acreditamos ser correto sublinhar tudo o que seja favorável à sua lembrança. Freud afirma que a consideração pelos mortos (que, evidentemente, não precisam mais dela) é mais importante para nós do que a consideração pelos vivos. E, assim, oscilando entre negação e aceitação, o ser humano vive a sua complexa relação com a morte.

Precisamos viver a vida e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, suportar (ou negar) a possibilidade de morte para seguirmos vivendo. Nosso narcisismo nos impele a acreditar que todos são sacrificáveis e substituíveis, menos nós. É este narcisismo que faz com que nas guerras os combatentes continuem lutando até serem atingidos por tiros. Em seu íntimo, o ser humano não acha que ele vai morrer, apenas sente pena daquele que está ao seu lado. Freud faz um trocadilho com o ditado que diz se queres a paz, prepara-te para a guerra: “Se queres suportar a vida, preparar-te para a morte.” (FREUD, 1974, p. 339). No recôndito de nosso ser, julgamo-nos imortais, talvez para nos proteger e nos preservar, criamos a ilusão de que somos tão necessários, únicos e insubstituíveis que se morrermos o mundo inteiro vai parar. Obviamente, esta ilusão não pode ser mantida o tempo todo, eventualmente percebemos nossa mortalidade e nossa falta de exclusividade para o

prossequimento da sociedade, então, aí surge o horror à morte. A morte do outro é também um dos aspectos mais problemáticos da finitude humana e a literatura, com frequência, retrata esta angustia de perder quem se ama. Freud diz que temos um “completo colapso quando a morte abate alguém que amamos – um progenitor ou um cônjuge, um irmão ou irmã, um filho ou um amigo íntimo.” (FREUD, 1974, p. 328). Parece que nada ampara o nosso desconsolo: nossas esperanças, nossos desejos e nossos prazeres “jazem no túmulo junto com essa pessoa amada, nada nos consola, nada preenche o vazio deixado pelo ente perdido.” (FREUD, 1974, p. 328).

Voltando a Mircea Eliade (1979), temos a proposição de que experimentamos ao longo de nossa existência diversas experiências de vida e morte, com a esperança de trespassar a morte. Falamos e divagamos sobre o mundo dos mortos na tentativa de tornar a morte cognoscível, pois para a morte ser representada psicologicamente ela precisa de signos da vida. Eliade sublinha que, em termos recíprocos de vida e morte, qualquer que seja a nossa concepção ou crença, estamos constantemente vivenciando modalidades de morte. Mais do que a confirmação da certeza biológica de que a morte está sempre presente na vida, estamos “consciente ou inconscientemente explorando os mundos imaginários da morte e incansavelmente inventando outros. Isso quer também dizer que estamos antecipando experiências de morte mesmo quando experimentamos as mais criadoras epifanias de vida.” (ELIADE, 1979, p. 49). Ademais, novas “terras-de-onde-não-mais-se-volta” e estradas de acesso a estes lugares estão sendo constantemente reveladas em nossas fantasias e devaneios, nas invenções das crianças e na imaginação dos escritores, pintores e cineastas. Não interessa se o significado destas terras do além e do mundo espiritual são compreensíveis, o que importa é a sondagem do mistério, a tentativa de penetrá-lo. O mitólogo cita como exemplo a brincadeira infantil do jogo da amarelinha, pois crianças brincam deste jogo sem perceber que, na verdade, tal brincadeira esconde o sentido de penetrar e regressar com segurança da morte. Brincando de amarelinha elas descem, simbolicamente, ao inferno, vão ao céu e, depois, voltam para terra.

Na perspectiva de Eliade, precisamos vivenciar pequenas e quase imperceptíveis experiências simbólicas de morte relacionadas à vida em nossas ações e nas atividades culturais, para, então, tornar a morte um pouco menos selvagem e um pouco mais suportável. Indo mais longe, o autor refere que vários gestos e ações de nosso cotidiano

estão relacionados, ainda que não percebamos, com modos e níveis de morte e vida. Assim, mitologias e geografias funerárias tornam-se partes integrantes da vida do homem moderno. Se para Freud e Ariès, estamos constantemente negando a morte, para Eliade diversas atividades e experiências revelam uma ânsia pelo desconhecido que a morte representa. Neste sentido, vida e morte se aglutinam:

Qualquer imersão no escuro ou irrupção de luz fazem-nos experimentar o que seja o encontro com a morte. O mesmo pode-se dizer de experiências como praticar alpinismo, voar, mergulhar na água, ou uma longa viagem ou descoberta de um país desconhecido, ou até um encontro significativo com estranhos. Cada uma dessas experiências evoca e reatualiza uma paisagem, uma figura ou um acontecimento desses universos imaginários conhecidos através das mitologias, do folclore, dos sonhos ou das fantasias individuais. (ELIADE, 1979, p.50)

Olhando pôr este ângulo, sempre estamos, ainda que não entremos em contato com a arte (onde esta relação é mais efetiva), vivendo situações simbólicas de pequenas mortes e pequenos renascimentos. Os universos imaginários da morte, do outro mundo, do que existe para lá, estão sempre nos influenciando “quer estejamos trabalhando ou pensando, descansando ou nos divertindo, dormindo ou sonhando ou até tentando em vão adormecer.” (ELIADE, 1979, p. 50).

O ser humano anseia estar simultaneamente vivendo sua vida e experimentando a imortalidade. Quando um pai ou uma mãe dão para seu respectivo filho ou filha o mesmo nome, estão pensando em prolongar suas existências de alguma forma, sob algum aspecto. Mesmo o homem ocidental contemporâneo, que, às vezes, ignora a religião e nega a morte, permanece envolvido pela dialética misteriosa que obcecava o homem dos tempos primitivos, evidentemente, a morte é “inconcebível se não a relacionarmos com uma nova forma de ser, de uma maneira ou de outra, seja como possa ser essa forma: uma pós-existência, um renascimento, uma reencarnação, imortalidade espiritual ou ressurreição do corpo.” (ELIADE, 1979, p. 51).

Mesmo que, em determinados momentos históricos, a morte não tenha sido tão odiada e temida, como mostra Philippe Ariès, ela sempre angustiou profundamente o ser humano. Edgar Morin, no já citado *O homem e a morte* (1970), diz que a morte nos é tão assustadora porque significa a perda de nossa individualidade. Buscamos ser únicos e especiais ao longo de toda nossa existência, pensamo-nos insubstituíveis, mas a morte nos mostra que o mundo vai seguir existindo e funcionando sem nós: experimentamos,

assim, um desconsolo ao percebermos a perspectiva da finitude. O autor vai mostrando que a sociedade funciona não apenas apesar da morte e contra a morte, mas, também, só existe enquanto organização em função da morte. A existência da cultura, ou seja, um patrimônio coletivo de saberes, só faz sentido porque as pessoas morrem e é preciso transmitir estes saberes para as novas gerações. Nesta perspectiva, a morte envolve sempre questões paradoxais e contraditórias: “a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento.” (MORIN, 1970, p. 26). Morin, ao analisar dados pré-históricos, afirma que o funeral e o luto, ainda que tenham mudado muito, são instituições universais. A consciência da morte e a crença na imortalidade são perturbações ocasionadas pelo “horror da morte”:

Mesmo a criança, mesmo o ‘primitivo’, mesmo o escravo, como diz Eurípedes, pensa na morte e dela tem horror. Um horror simultaneamente ruidoso e silencioso, que se encontrará com esse duplo aspecto por toda a história humana. Ruidoso: explode nos funerais e no luto, treveja do alto dos púlpitos, clama nos poemas: ‘Oh, espetáculo de terror; morte disforme e terrível de ver; horrível de imaginar e quão horrível de sofrer’ (*Paraiso Perdido*, liv. II). Silencioso; corrói a consciência, invisível, secreto como que envergonhado, no próprio coração da vida cotidiana. (MORIN, 1970, p.31).

Enfrentar este horror é um desafio, pois ele implica muitas ideias e paradigmas de nossa vida, enfrentar a morte é enfrentar a condição humana. Talvez, o grande sonho universal da humanidade de todos os tempos seja a imortalidade.

Nossa individualidade e nossos sentimentos são tão nossos que não admitimos vê-los sumir:

Este horror engloba realidades aparentemente heterogêneas: a dor do funeral, o terror da decomposição do cadáver, a obsessão da morte. Porém, dor, terror e obsessão tem um denominador comum: *a perda da individualidade*. A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, ‘único’, mais a dor é violenta; não há nenhuma ou há poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era insubstituível. (MORIN, 1970, p. 31)

Nossa natureza é egoísta: nos comovemos mais com mortes próximas a nós, enquanto que com outras somos (quase) indiferentes. Nas palavras de Morin, em nossa sociedade midiaticizada, sentimos muito a morte de uma atriz de cinema, de um jogador de futebol,

de um chefe de estado, de um vizinho, mas não nos comovemos tanto assim com a morte de dez mil hindus afogados numa inundação, grandes números de mortes são apenas estatísticas.

O complexo da perda da individualidade, de fato, constitui-se como um complexo traumático que domina todas as perturbações provocadas pela morte. Morin chama este complexo de “traumatismo da morte”, esta comoção da consciência da finitude significa a ideia da perda da individualidade em relação ao fato concreto da morte. Tal percepção vai ao encontro das metáforas da imortalidade que enchem a morte de sentidos de vida, isto porque a morte é vazia: “A ideia de morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou, se quisermos, cujo conteúdo é o vazio até o infinito.” (MORIN, 1970, p. 32). A morte é a ideia traumática por excelência, pois é “a mais vã das ideias vãs, já que o seu conteúdo é impensável, o inexplorável, o ‘não sei o quê’ conceitual que corresponde ao ‘não sei o que’ cadavérico” (MORIN, 1970, p. 32). Dito de outro modo, para Morin, a morte é o nada do nada, sua ausência, tão absolutamente vazia, faz com que não seja possível representá-la sem evocar a vida. A morte só se torna parte de nossa realidade psíquica, só se torna cognoscível, quando evocamos signos da vida. Além disso, tal como Freud e Ariès, Morin verifica que na vida cotidiana somos cegos à morte. Para ele, o cotidiano “elimina todas as ideias de morte, e a vida humana comporta uma parte enorme de despreocupação pela morte; a morte está frequentemente ausente do campo da consciência, que, aderindo ao presente, afasta tudo o que não for presente...” (MORIN, 1970, p. 60). Portanto, a participação “na vida simplesmente vivida implica em si mesma uma cegueira à morte. É por isso que a vida cotidiana é pouco marcada pela morte: é uma vida de trabalho, de hábitos, de atividade.” (MORIN, 1970, p. 60).

Ao mesmo tempo que a morte é dolorosa e assustadora, o homem sabe, de algum modo, que vai morrer, e este saber é uma das características essenciais da humanidade. Françoise Dastur, em *A morte – Ensaio sobre a finitude* (2002), recupera ideias de Espinosa, Heidegger e outros filósofos e afirma que a morte se apresenta desde que exista pensamento e representação. Por isso, ao lado da linguagem, do pensamento e do riso, ela é uma das características fundamentais da humanidade. Só existe pensamento, se existir a perspectiva, ainda que reprimida, da finitude, a tal ponto que “podemos afirmar que a humanidade não alcança a consciência de si mesma a não ser através do enfrentamento da morte.” (DASTUR, 2002, p. 13). A filósofa comenta que poderíamos dizer da morte o

que a tradição ocidental diz de Deus, que é algo cuja grandeza não se pode conceber, sua onipotência sobre nós é semelhante à de um deus único.

Ernest Becker, em seu livro *A negação da morte* (2007), investiga a não-aceitação da morte pelo ser humano. Das muitas inquietações que angustiam e movimentam o ser humano, a mais emblemática de todas, para Becker, é o medo da morte, nas palavras dele, “a ideia da morte e o medo que ela inspira perseguem o animal humano como nenhuma outra coisa” (BECKER, 2007, p.11). Sendo esta ideia uma das engrenagens mestras da atividade humana, atividade que visa em sua maior parte “evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação de que ela seja o destino final do homem.” (BECKER, 2007, p. 11). Todo ser humano tem uma ânsia pela imortalidade (ainda que negue) e pelo heroísmo que se exprime de várias formas. Depois de Darwin, a questão da morte como fator evolucionário ficou em evidência e muitos pensadores perceberam o grande problema psicológico que a morte é para o homem. Para o autor, sobretudo, a tragédia da condição humana é que o ser humano é um ser simbólico com capacidade para ter sentimentos e pensamentos e, ao mesmo tempo, é um ser da natureza, com um corpo físico perecível. Desse modo, o ser humano tem uma individualidade dentro da finitude.

Segundo Becker, por trás da sensação de insegurança diante do perigo, por trás do sentimento de desânimo e da depressão, muitas vezes se esconde o medo básico e primitivo da morte, um medo que sofre elaborações complexas e se exprime de muitas formas indiretas. Podemos acreditar que o medo da morte está sempre presente em nosso funcionamento mental e, simultaneamente, não está. Se este medo estivesse sempre presente no plano consciente, não conseguiríamos funcionar normalmente. Portanto, paradoxalmente, ao mesmo tempo que o temor da morte está sempre atuante no funcionamento psicológico normal de nosso instinto de autopreservação, também é efetivo o nosso esquecimento deste temor em nossa vida (para seguirmos vivendo). O autor entende que a espécie humana tem um desejo de heroísmo e este desejo, esta ânsia, entram em conflito com a perspectiva da morte, pois o herói é aquele que sai triunfante de todos os conflitos e problemas, inclusive da morte.

Em *Sobre a morte e o morrer* (2008), Elizabeth Kübler-Ross reitera a premissa de Freud (no artigo “Reflexões para os tempos de guerra e morte”) de que inconscientemente todos acreditamos que nunca vamos morrer, porque achamos-nos imortais. Freud afirma que para “o homem primevo, sua morte era certamente tão inimaginável e irreal quanto o

é para qualquer um de nós hoje em dia.” (FREUD, 1974, p.331). Neste sentido, a autora explica que o homem basicamente não mudou, a morte é ainda um acontecimento medonho e um medo universal, mesmo sabendo que podemos dominá-lo em vários níveis, o que mudou foi nosso modo de conviver e lidar com a morte. Freud declarou que a Primeira Guerra Mundial modificou a atitude do homem para com a morte, como todos os dias as pessoas se confrontavam com centenas de mortes, a negação e o silenciamento da morte ficaram abalados. Já Kübler-Ross entende que as guerras reforçam a negação e o medo da morte.

A autora problematiza que quanto mais nossa sociedade avança na ciência e nos aparatos tecnológicos, mais parece que tememos e negamos a realidade da morte. No século XX, o homem mudou a sua relação com a guerra e, por conseguinte, com a morte. Antigamente, nas guerras, os homens enfrentavam seus inimigos corporalmente, cara a cara, o adversário era visível e era encontrado pessoalmente. Nos dias de hoje, soldados e população civil têm que lidar com armas de destruição em massa que não permitem a ninguém sequer a consciência de uma aproximação: a morte tanto pode cair do céu e destruir multidões, vide a bomba de Hiroshima, como pode surgir invisível sob a forma de gases ou outros meios de guerra química. Diminuindo a capacidade de defesa física das pessoas, aumentaram de muitas formas suas defesas psicológicas, pois negamos o que nos faz impotentes. Grupos de pessoas com ideologias segregacionistas podem usar sua identidade de grupo para exteriorizar o medo da morte e da destruição atacando e destruindo os outros. Corolariamente, a “guerra será, talvez, uma necessidade de defrontar a morte, de conquistá-la, de dominá-la para escapar dela incólume; uma forma peculiar de negar nossa própria mortalidade.” (KÜBLER-ROSS, 2008, p.17). Neste quesito, a psiquiatra faz eco a Freud quando este explica que a guerra apenas revela o instinto natural do ser humano para a destruição e para a barbárie. Em resumo, parece que as guerras e a violência banalizaram a morte, então, de um lado, a morte é escondida e, de outro lado, é escancarada.

Maria Júlia Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano* (1992), deslinda que a finitude faz parte do desenvolvimento humano desde a mais tenra idade, desde o nascimento o ser humano vai experimentando a morte. A criança, em seus primeiros meses de vida, sofre, eventualmente, momentos de ausência da mãe e percebe que a mesma não é onipresente, estas primeiras ausências são sentidas como mortes, pois a

criança se sente solitária e desamparada. Portanto, “esta primeira impressão fica carimbada e marca uma das representações mais fortes de todos os tempos que é a morte como ausência, perda, separação, e a conseqüente vivência de aniquilação e desamparo.” (KOVACS, 1992, p.3). A forma como encaramos a morte pode dizer respeito às nossas atitudes perante a vida, em decorrência disso, a morte “sempre inspirou poetas, músicos, artistas e todos os homens comuns.” (KOVÁCS, 1992, p.2). Desde épocas remotas, como no tempo dos homens pré-históricos, encontramos “inúmeros registros sobre a morte como perda, ruptura, desintegração, degeneração, mas, também, como fascínio, sedução, uma grande viagem, entrega, descanso ou alívio.” (KOVÁCS, 1992, p. 2). A morte é só uma e, ao mesmo tempo, existem muitas formas de entendê-la e representá-la. Kovács questiona se não seria a morte a grande musa inspiradora dos filósofos e dos psicólogos. Poderíamos acrescentar outra pergunta: será que a morte é, também, a grande inspiração de alguns escritores?

## 2.2- Literatura e morte

Se, atualmente, a morte por um lado parece banalizada e por outro parece ter virado um tabu, a literatura, nos seus diversos gêneros, nunca se esqueceu da morte e nunca tentou fingir que não vamos morrer. Ao contrário, parece-nos que a todo tempo a literatura vem lembrar de nossa finitude, seja ela entendida como passagem, mudança, fim, ruptura, aniquilação, renascimento, esquecimento. Philippe Ariès, em *História da morte no ocidente* (2003), explicita este descompasso entre o mundo real e o mundo da literatura, segundo ele, a literatura sempre retorna a seus antigos temas, sendo que a morte é um deles. Na sociedade de hoje, é indesejado falar abertamente da morte, mas na literatura contemporânea não existe esta impossibilidade. Ariès explica que hoje se aplica à morte a proibição que outrora se tinha em relação ao sexo, entretanto a literatura “permanece conservadora e continua com seus antigos temas, mesmo quando sob a forma de seus contrários.” (ARIÈS, 2003, p. 229). Talvez, esta contradição seja própria da literatura que sempre procura nos desfamiliarizar e causar estranhamento.

Nas palavras do historiador, a “defasagem entre a morte livresca, que permanece loquaz, e a morte real, vergonhosa e motivo de silêncio é, aliás, um dos caracteres estranhos mais significativos de nosso tempo.” (ARIÈS, 2003, p.229). Nem sempre os

temas das obras literárias satisfazem o que os leitores desejam, em outras palavras, parece que a literatura nos diz o que, às vezes, não queremos ouvir, isto porque toda obra de arte, e aqui entendemos a literatura como sendo a arte da palavra, permite-nos uma ampliação de nosso ponto de vista. Na literatura, a morte não é detestada, ao contrário, parece ser uma forma de se dizer, para Ariès, o “tema da morte não aparece apenas nas passagens que o tratam nominal e abertamente: surpreendemo-lo surgindo sem razão, como uma obsessão que remonta das profundezas quando menos se espera.” (ARIÈS, 2003, p. 166). Na obra de certos escritores, a morte aparece como uma obsessão, como uma angústia que precisa ser exorcizada. O autor completa que a ficcionalização da morte na literatura não é apenas um motivo de reflexão, é também “uma linguagem, um meio de dizer outra coisa.” (ARIÈS, 2003, p.166).

Dentro da mesma perspectiva, Freud, em “Reflexões para os tempos de guerra e morte (1974)”, aponta a importância da literatura na compreensão da morte. A tendência de excluirmos e escamotearmos a morte da vida cotidiana ocasiona muitas renúncias e um dos resultados de tudo isto é que “passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer - que conseguem inclusive matar alguém.” (FREUD, 1974 p. 329). O mundo ficcional da literatura pode auxiliar a busca humana por compreensão e aceitação da morte, ou seja, a literatura pode nos reconciliar com a morte:

Também só ali pode ser preenchida a condição que possibilita nossa reconciliação com a morte: a saber, que por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida, pois é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche. No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói. (FREUD, 1974, p.329)

A literatura, na visão do psicanalista, apazigua nossa relação com a morte, pois nos possibilita viver muitas vidas e, também, muitas mortes, preservando ao mesmo tempo a nossa vida e a nossa morte. Questionamos, assim, a função catártica de que fala a *Poética* (1996), será que a literatura, pensando na proposição aristotélica, nos auxilia a expurgar as emoções referentes à morte e ao morrer?

Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), também comenta as aparições da morte na literatura: o “espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estática, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua.” (MORIN, 1970, p. 266). Na percepção de Morin, a literatura, a partir do século XX, desmascara a morte, trazendo à tona o que se tenta negar. Falando sobre a relação da morte com a literatura, o autor entende que os contos de *As mil e uma noites* são uma expressão evidente do medo universal da morte. Mesmo o sultão, em seu grande palácio, teme a morte. Com medo da morte, o sádico sultão manda matar os outros para se vingar daquela morte que não o poupará, para ser ele, pelo menos, o último a morrer. Os contos de Xerazade expressam o desejo de dissipar os obscuros pensamentos assassinos de morte do sultão Xariar (que passa as noites a vingar-se da morte, assassinando as esposas uma após a outra). Morin interpreta que a questão da primeira esposa infiel do sultão apenas encobre o sentido mais profundo da história, que é o medo da morte. Além disso, o autor menciona e reafirma a proposição de Freud que citamos acima. Na visão dele, as mortes estéticas possibilitam que os leitores participem do simbolismo da morte-renascimento que desde os tempos primitivos fazem parte da cultura e da experiência humana. As mortes ficcionais “transferem o mal e a morte para as vítimas literárias, de catarses que fazem jorrar novas forças de vida. O amante infeliz, se for escritor, pode escapar ao suicídio suicidando o seu protagonista.” (MORIN, 1970, p. 160), portanto, “Da morte do atormentado Werther nasce a serenidade goethiana.” (MORIN, 1970, p. 160).

Françoise Dastur, em *A morte – ensaio sobre a finitude* (2002), lembra de um dos testemunhos literários mais antigos que foram conservados sobre o temor da morte, a epopeia mesopotâmica de Gilgamesh, que remonta ao início do segundo milênio antes da nossa era. A história de Gilgamesh foi escrita pelos sumérios, em caracteres cuneiformes, e gravada em doze tabuletas de argila. Perdidas por muito tempo na Mesopotâmia, estas tábuas foram encontradas por arqueólogos, no século XIX, e, posteriormente, foram traduzidas. A epopeia narra a descoberta feita por Gilgamesh, rei de Uruk e semideus, da sua condição finita no instante da morte de seu amigo Enkidu. A narrativa acompanha, então, a perigosa viagem que Gilgamesh realiza à procura de um remédio que sirva para anular a morte. Segundo Dastur, é relevante que a morte seja representada (neste texto muito antigo que, de certo modo, inaugura toda a literatura) em relação à morte do outro,

“como se a humanidade do homem não pudesse ser constituída senão no quadro de uma comunidade de vida, de um ser-com-os-outros que simboliza aqui a amizade que liga Gilgamesh e Endiku.” (DASTUR, 2002, p. 14). Por isso, a filósofa reitera as ideias de Epicuro ao dizer que, durante nossa existência, a morte não existe e quando ela aparece já não somos mais nós mesmos. Ela é um nada para nós, somente experimentamos a morte do outro. Gilgamesh, depois da morte de Enkidu, ficou assombrado com o que ocorreu a seu amigo. Com medo de sofrer a mesma coisa que ele e ter seu mesmo fim, Gilgamesh se revolta contra a finitude, que parece inscrever-se na própria natureza das coisas, e vai, inutilmente, procurar algo que lhe possibilite escapar da lei universal da morte.

Ao localizarmos estes textos antigos, podemos dizer que a literatura nunca deixou a morte de lado e sempre buscou retratar (de diferentes modos) os dilemas e as angústias do ser humano frente à sua condição finita. Ernest Becker, de forma parecida com Ariès, Dastur e Freud, em *A negação da morte* (2007), também sublinha a importância da arte e da literatura na compreensão da morte, para ele, a “pessoa criativa se torna, então, na arte, na literatura e na religião, a mediadora do terror natural e a indicadora de uma nova maneira de triunfar sobre esse terror. (BECKER, 2007, p. 267). Na visão do autor, a literatura e a arte podem mediar o terror humano da perspectiva da morte. Dessa forma, a pessoa criativa, que aqui podemos entender como o escritor, desde os xamãs até Shakespeare “revela a escuridão e o pavor da condição humana e inventa uma nova transcendência simbólica em relação a ela.” (BECKER, 2007, p. 267).

É interessante pontuarmos que a maioria dos autores que temos referido até aqui (Ariès, Becker, Dastur, Eliade, Freud, Kovács), embora tratem da morte na perspectiva do mundo real, quer dizer, da morte na sociedade, na história e na psique humana, sentem a necessidade de explicar e aprofundar suas ideias utilizando exemplos de obras literárias e cinematográficas. Como se sabe, existe uma diferença entre o mundo do texto e o mundo do leitor, como fala Antonio Candido (2004), a literatura não é uma cópia da realidade. Contudo, mesmo assim, a literatura pode ser uma forma privilegiada de reflexão sobre a morte. Como explicou Freud, na literatura encontramos homens que sabem morrer.

Na vida real, não podemos reiniciar de onde desejamos, não podemos reverter a morte (pelo menos fisicamente falando), já na literatura começamos e terminamos existências da forma que desejamos. A morte na literatura pode ser entendida e interpretada de muitas formas, não apenas como conteúdo temático de um texto. O

próprio texto pode ser visto como uma espécie de morte, ou, igualmente, como uma vida que sobrevive à morte. Michel Schneider, na obra *Mortes imaginárias* (2005), discute a relação entre literatura e morte analisando esta questão em diferentes escritores. Relembrando a morte de alguns escritores e suas últimas palavras, eventualmente documentadas, e relacionando literatura, linguagem e morte, Schneider deseja inaugurar um novo gênero, em contraponto às biografias. Ele explica que, ao contrário das biografias e das autobiografias, se interessa pela morte dos escritores, sejam as mortes que figuram nas respectivas obras ou a morte propriamente dita dos mesmos.

Segundo o autor, para alguns escritores a literatura era a vida, para outros era a morte (Rilke, por exemplo, em suas *Cartas a um jovem poeta*, dizia que o aspirante a poeta deveria perguntar a si mesmo se morreria caso não fosse permitido escrever). Schneider explana que o verbo que ele menos gosta é “terminar”, já “morrer” lhe diz mais, sendo preferível aos seus sinônimos (expirar, extinguir-se, passar, finir, desaparecer, falecer, sucumbir, perecer). Isso porque uns “garantem que há alguma coisa depois; outros porque afirmam que não há nada. Somente morrer e viver.” (SCHNEIDER, 2005, p. 19). A palavra “morte” diz mais, palavra esta que “a sra. De Sablé proibia que se pronunciasse em sua presença e que, parece, os editores hoje frequentemente se recusam a usar nos títulos dos livros, com medo de afugentar os leitores.” (SCHNEIDER, 2005, p.19). Expressões como “trazer a morte nos lábios”, ou não ter mais que “um sopro de vida” são enunciados que, na ótica de Schneider, exprimem muito dos laços que existem entre a morte, a boca e as palavras. Sem dúvida, vida e morte passam pela boca, pelas palavras, talvez as palavras sejam a própria morte, mas, também a imortalidade: “Os homens são feitos de amor, de tempo, de separações, de ausência. De palavras, sobretudo. Também de morte, algo que sabem, mas não querem saber...” (SCHNEIDER, 2005, p.10). Procuramos enterrar os pensamentos sobre a morte da mesma maneira que fazemos com os próprios mortos, aponta Schneider.

A literatura, neste sentido, nos deixa conhecer muitas mortes, pois o escritor é alguém que passa a vida a morrer e a viver nas palavras. Schneider defende que escritores são sempre contadores de histórias, mesmo aqueles que não escrevem narrativas, mas, “a única coisa que lhes interessa é o final, sempre ele. É lá que eles se refugiam, nessa sombra enigmática e insuportável, naquilo que se pode pensar no fim de cada história.” (SCHNEIDER, 2005, p. 13). Porventura, será que quando um conto ou um romance

chegam ao fim não temos uma morte? Temos, ao menos, a morte de todos aqueles personagens que só existem ali no plano ficcional, mas que, paradoxalmente, se projetam também para fora do texto, quem sabe vencendo um pouco a morte e o tempo. Na perspectiva de Schneider, não existe última palavra para um escritor, ou melhor, todas as suas palavras soam como se fossem ser as últimas. Quem sabe, a “literatura talvez seja uma maneira demorada de estender uma frase derradeira, de não conseguir se interromper ali. De continuar falando quando as palavras acabam.” (SCHNEIDER, 2005, p. 17). Se a morte é tão má, diz Schneider, por que não podemos lhe pregar uma peça acolhendo-a com belas palavras e sairmo-nos bem diante da ladra de palavras? O autor de *Mortes imaginárias* entende que não “se morre alegre porque se escreveu bem: escreve-se bem porque se aceita a morte como uma alegria.” (SCHNEIDER, 2005, p. 21- 22). Os escritores escrevem porque aceitam a morte, pois “escrever é olhar a própria vida e a dos outros do ponto de vista da morte.” (SCHNEIDER, 2005, p. 21). É saber que toda narrativa de um jeito ou de outro, uma hora ou outra, chega ao fim. Em resumo, o escritor “é alguém que passa a vida a morrer, nas frases longas e nas palavras curtas.” (SCHNEIDER, 2005, p. 13).

Antonio Candido, em vários de seus estudos, discorre sobre a relação do texto literário com o mundo. Para ele, a obra literária é linguagem, faz sentido em seu interior, e, por outro lado, faz relação com o exterior. Em “O direito à literatura” (2004), o autor refere que assim como todos nós sonhamos à noite, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas por dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado e onírico. Olhando por este ângulo, “a literatura aparece claramente como manifestação de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.” (CANDIDO, 2004, p.174). Do mesmo modo que sonhamos todas as noites, ninguém pode passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo ficcional.

O papel contraditório, mas humanizador, da literatura (sendo que, talvez, seja humanizador justamente por ser contraditório) está ligado à complexidade de sua essência. Para Candido, a literatura é o sonhar acordado da humanidade, portanto, assim como não existe equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não exista equilíbrio social sem a literatura. Ele define três faces da natureza literária: 1ª) é uma

construção autônoma com estrutura e significado, 2ª) é uma forma de expressão que manifesta emoções e visões de mundo dos sujeitos e dos grupos e 3ª) é uma forma de conhecimento, com absorção difusa e inconsciente. Neste sentido, tema e código se imbricam no texto literário, pois a mensagem “é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura o seu efeito.” (CANDIDO, 2004, p. 178), contudo, as palavras organizadas são mais do que simplesmente um código. Elas expressam e comunicam sempre algo mais que nos sensibiliza porque segue uma certa ordem e uma certa estrutura, por isso, quando “recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com a sua organização.” (CANDIDO, 2004, p. 178). O mundo real é transmutado e ficcionalizado na literatura. Então, entendemos que a morte e seus desdobramentos na literatura não são apenas um reflexo do mundo, mas partem de nossa relação com a morte no mundo real e aparecem na literatura respeitando códigos e estruturas narrativas.

Dentro desta perspectiva, compreendemos que a morte é retratada e ficcionalizada obedecendo, concomitantemente, as convenções da própria literatura e tendo verossimilhança com o que entendemos (ou negamos e não queremos ver) por morte no mundo real. Ou seja, a literatura tem uma forma própria de dizer o que diz, é linguagem e, ao mesmo tempo, fala do mundo, das pessoas e da existência. Se a literatura fosse uma reprodução exata do mundo, ou um espelho, não teríamos interesse por ela, pois já teríamos o próprio mundo. Da mesma forma, se a literatura fosse totalmente autônoma, isto é, não fizesse relação com mundo, não conseguiríamos compreendê-la, tão pouco teríamos interesse pela mesma. É através deste olhar, onde o tema da morte e a composição da narrativa se fundem, que guiamos nossa análise dos contos.

Na literatura brasileira, a partir do século XX, é possível notarmos uma certa recorrência do tema da morte, que se apresenta trabalhado por diversos escritores e sob inúmeras vertentes. Jaime Ginzburg, em artigo chamado “Estética da Morte” (2011), propõe a hipótese de se estudar as figurações da morte na nossa literatura e pensar numa possível estética da morte na literatura brasileira do século XX. Segundo o autor, na cultura brasileira do século XX, a morte é um critério de articulação literária, historiográfica, pictórica e musical, desta forma, nossa literatura é impregnada de morte:

O suicídio de Madalena em *São Bernardo* de Graciliano Ramos, a cena de confronto entre Diadorim e Hermógenes, perto do final de *Grande*

*sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o final destinado a Macabéa em *A hora da estrela* de Clarice Lispector, e o assassinato da filha pelo pai em *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar estão entre os momentos de ficção brasileira que fazem parte de um percurso insistente de proposição de imagens da morte. (GINZBURG, 2011, p.52).

Falar e escrever sobre a morte são movimentos ambíguos, na visão de Ginzburg, pois a evocação da morte produz uma irrupção de imagens destrutivas e, simultaneamente, ao assumir este paradigma estético o escritor faz com que esta aproximação seja produtiva: aniquilação e criação são postas lado a lado na produção literária. Em outras literaturas, também é possível verificar esta relação com a morte. Exemplificando, o pesquisador cita a produção ficcional hispano-americana que é fortemente marcada pela morte. Neste contexto da literatura brasileira, portanto, questionamos: como a morte aparece na contística de Lygia Fagundes Telles?

### 2.3-Adentrando o universo da morte nos contos de Lygia Fagundes Telles

Já foi dito nesta dissertação que poucos escritores conseguiram estender a sua produção por mais de seis décadas, como é o caso de Lygia Fagundes Telles. Além disso, como explana Vera Maria Tietzmann Silva, em *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), na produção contística da ficcionista podemos rastrear diversas tendências, como a sondagem psicológica, seguindo o legado de Machado de Assis, os contos de atmosfera e de mistério à moda de Edgar Allan Poe, a descoberta de uma epifania, tal como nos contos de James Joyce, e, ainda, o estranhamento de situações e acontecimentos que desafiam a lógica, na linha do realismo maravilhoso e da literatura fantástica.

O desejo de muitos escritores é alcançar, com o exercício do ofício, um estilo próprio, que os torne reconhecíveis logo nas primeiras páginas de qualquer um de seus textos. Telles não precisou de muito tempo para ser reconhecida por seu estilo singular. Sua obra tem um estilo inconfundível, graças à utilização de imagens simbólicas que são “responsáveis em grande parte pela universalização e densidade de suas tramas.” (SILVA, 2009, p.110). Assim, repetem-se imagens de fontes, jardins, rosas, estátuas, tapeçarias, gatos, sótãos, espelhos, escadas, todas elas imagens carregadas de significados que vão além do literal. Muitas vezes, estas imagens são deslocadas para os domínios do

devaneio e do sonho, instigando o leitor a interpretá-las. Ademais, o tom confessional e a sondagem da vida íntima são marcas da escritora que distinguem a sua obra.

Do mesmo modo, o leitor é convidado a atuar como um parceiro de decifração dos finais em aberto que “fazem a história prosseguir na mente do leitor para além do ponto final.” (SILVA, 2009, p.110). Os finais dos contos lygianos, em sua grande maioria, são ambivalentes e pouco precisos, portanto, cabe ao leitor imaginar e criar alternativas para os desfechos. O local e a época onde se passam as narrativas não tem grande importância dentro dos contos de Telles, na verdade, a ênfase de seus contos “recai sobre as ações no que elas têm de repetitivo e universal e, principalmente, recai nas reações dos personagens perante as ações em curso.” (SILVA, 2009, p. 110), sua ficção “privilegia uma abordagem psicológica de temas universais, que podem ser resumidos à questão dos humanos limites: amor e solidão, vida e morte, sanidade e loucura.” (SILVA, 2009, p.110). Os relacionamentos humanos ganham, então, destaque nos contos da ficcionista ao serem perpassados por estes temas universais. Complementando, Silva aponta que alguns dos questionamentos que a literatura de Telles suscita são: “Onde termina o amor e começa a indiferença? Qual a fronteira que separa a lucidez da demência? Em que momento se desata o fio da vida e a morte se instala?” (SILVA, 2009, p.110).

Berenice Sica Lamas, em sua tese *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia* (2004), também menciona o teor intimista dos contos lygianos que é criado a partir da sondagem dos conflitos psicológicos que os personagens engendram. Segundo a autora, Telles dedica-se a “dissecar os meandros da consciência humana em seus textos e a aprofundar dados do inconsciente.” (LAMAS, 2004, p. 86), nesta sondagem da vida interior ela vai “aprofundando a análise psicológica das personagens e dos conflitos humanos, atingindo graus de opressão e angústia, num jogo entre elementos tangíveis (concretos e objetivos) e outros intangíveis (impalpáveis e ambíguos).” (LAMAS, 2004, p. 86). Por isso, sentimentos e medos humanos são, essencialmente, ficcionalizados nos contos de Telles através de seus personagens. A pesquisadora ressalta que Telles “parece ter sido aplicada discípula de Poe no exercício dos conceitos estruturais de sua teoria do efeito: brevidade, totalidade e intensidade.” (LAMAS, 2004, p.86).

Lygia Fagundes Telles, além de outros temas também importantes dentro de sua literatura, trabalha e (re)escreve a morte de muitas formas. Em razão desta importância

que a morte tem em suas narrativas, a escritora foi questionada algumas vezes sobre como entende e enxerga a morte e, também, já escreveu sobre os motivos de retratar a morte em suas narrativas, como, por exemplo, quando participou no canal de televisão da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1996, do programa *Diálogos impertinentes*.<sup>7</sup> Na ocasião, a escritora e o médico David Everson Uip<sup>8</sup>, participaram e debateram em uma edição do programa cujo título era “A morte”. O debate foi mediado pelo professor e pesquisador Mário Sérgio Cortella e pelo jornalista Caio Túlio Costa.

Arrancando risos e exclamações da plateia, Telles e Uip conversaram sobre questões como a eutanásia, o suicídio, vida após a morte, medo da morte, obras literárias que falam da morte e debateram questões relativas à finitude humana a partir de vários pontos de vista: médico, literário, psicológico, espiritual, religioso. Quando questionada sobre o medo da morte, a escritora respondeu:

Esse medo eu sinto mas é curioso, não é constante, sabe Davi. Ele vem em vagas. Às vezes eu amanheço e a morte não existe. E de repente um outro dia eu começo a ver os objetos ao meu redor, eu gosto muito de objetos, então eu começo a ver os objetos em redor e de certo modo começo a me despedir deles. E daí entro em pânico. Mas depois passa também, eu me distraio. Talvez o fato de eu ser escritora e canalizar para os meus contos, para os meus romances essa temática, o escritor canaliza, então ele transfere o seu terror que, de fato, às vezes é um terror. Então ele transfere para as suas personagens. É uma forma, evidentemente, de canalização e que me alivia na minha finitude. (TELLES, 1996).

Na sequência, Cortella perguntou o que especificamente amedrontava na morte e a ficcionista explicou que é “justamente aquele mistério tremendo, é justamente o desconhecido e a separação das coisas que eu amo.” (TELLES, 1996). Do mesmo modo, ela falou que a separação de si mesma lhe amedronta, a separação do corpo com que ela se acostumou. Mesmo sendo espiritualista, a escritora sente medo: “Eu sou espiritualista. Eu não deveria ter medo, porque eu sou uma espiritualista. Evidentemente, eu acredito na imortalidade.” (TELLES, 1996).

Em síntese, Lygia contou que seu primeiro contato com a morte ocorreu na infância, quando morreu uma cadela de sua família. Posteriormente, Uip postulou a

---

<sup>7</sup> Neste programa, que teve várias edições, dois convidados discutiam um determinado tema.

<sup>8</sup> Professor doutor do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo e coordenador do programa de AIDS, da cidade de São Paulo.

diferença entre o escritor e o médico dizendo que gostaria de poder canalizar a sua angústia. Ao lidar com a morte todos os dias, ele se coloca como rival dela, pois deve evitar que seus pacientes morram. A contista enfatizou, durante todo o programa, a importância da compaixão. Sobretudo, disse respeitar o suicida, que tem a vocação para a morte. Ela explicou, também, a sua impossibilidade de lidar com a morte, a não ser através da literatura:

Só escrevendo. Escrevendo tudo bem, nas minhas personagens e tal. Agora o contato mesmo [com a morte] para mim é um terror. É essa coisa do próximo, da compaixão. Eu creio que vocês médicos, então. Aliás, todos nós temos que ter esse sentimento tão agudo, tão... A compaixão. Eu acho o homem, a condição humana, a nossa condição, entende? Eu acho uma coisa tão dura. Tem um poeta tão bom, é o Maiakovski que diz isto: “a morte não é difícil, difícil é a vida e o seu ofício”. Quer dizer, a morte é fácil, é fácil e ao mesmo tempo você lidar.... (TELLES, 1996)

Depois, a autora disse que quando citou Maiakovski, nos versos que considera belíssimos, esqueceu de dizer que ele se matou (provocando risos nos demais participantes e na plateia). Telles comentou, ainda, que em sua juventude foi apaixonada pelos escritores românticos brasileiros, a escola de morrer cedo, como os chamava Carlos Drummond de Andrade. Falou, também, que alguns escritores e obras que lhe marcaram por abordarem a morte de forma especial foram *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói, *O coração das trevas*, de Joseph Conrad e a obra de Machado de Assis. Voltaremos a alguns trechos desta conversa do programa *Diálogos impertinentes* durante a análise dos contos.

Em seu livro *Durante aquele estranho chá*, publicado em 2002, de caráter declaradamente autobiográfico e confessional, algumas vezes a escritora se coloca como narradora-protagonista dos contos<sup>9</sup>. No conto “Mysterium”, a partir de questionamentos feitos pelos seus leitores, ela tenta explicar a relação da morte com sua literatura e aclarar seu processo de criação. Telles nos diz que seu objetivo, acima de tudo, é seduzir os leitores pela fantasia, ela deseja: “apenas que meu leitor seja o meu parceiro e cúmplice no ato criador que é ansiedade e sofrimento. Busca e celebração.” (TELLES, 2010, p. 84). Por falar tanto na morte, a escritora já foi questionada:

---

<sup>9</sup> Não podemos dizer com certeza que o texto em questão se trata de um conto, pode ser também entendido como um ensaio, ou uma mistura dos dois gêneros que é própria de nossa época.

Há um perguntador que quer saber por que falo tanto na morte, nos contos e romances, sempre a morte. Faça uma pausa. Não sou inocente (o escritor não é inocente) e assim poderia agora começar um pequeno discurso para dourar a pílula: que importa a morte se ‘a arte é a negação da morte’. Enfim, creio que não será preciso recorrer aos livros para afirmar uma coisa tão simples, a alma é imortal. (TELLES, 2010, p. 83)

O texto termina com a autora rememorando Shakespeare, quando Macbeth fala que a vida é história narrada por um idiota, cheia de som e fúria, e que não quer dizer nada. Quando a escritora remete à morte como mistério, recordamos das proposições teóricas que expomos que referem a morte como o enigma que mais angustia o ser humano. Tal como explicou no programa *Diálogos impertinentes*, ao mesmo tempo, a escritora parece acreditar na vida após a morte e, ao citar o drama shakespeariano, parece ter dúvidas sobre o que acreditar. São as incógnitas da morte que atormentam todos nós, independente de nossas crenças, como expressam os teóricos que mencionamos.

Ao dizer que só consegue lidar com a morte no mundo ficcional, na literatura, Telles vai ao encontro das proposições de Freud, Morin, Becker, Ariès e Schneider que expomos. A literatura propicia, assim, uma reconciliação do homem com a sua morte, além disso, a ficção permite uma participação das pessoas na dialética de morte e renascimento que postula Morin, concedendo uma expiação de nosso medo do desconhecido, que é a morte. Enquadramos sob esta perspectiva a fala de Telles, pois a escritora explicou que canaliza e transfere o medo e a angústia da morte para seus personagens e completa dizendo que a literatura lhe alivia em sua finitude. A morte é inevitável, mas a literatura pode ser uma forma de vencer a finitude, ainda que simbolicamente, pois as palavras vão longe, continuam... Se Telles deseja que os leitores sejam seus cúmplices, realizaremos este desejo, seremos seus cúmplices ao adentrar o universo da morte, que assombra seus contos, nos próximos capítulos desta dissertação.

Como já explicamos, entendemos a morte dentro da literatura a partir de um diálogo entre mensagem e código, isto é, a morte aparece ficcionalizada nas narrativas literárias através de recursos linguísticos e estilísticos. Por isso, lembramos aqui alguns conceitos de linguagem e narrativa literária postulados por Carlos Reis em *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários* (2013). A linguagem literária é aquela que, de diversas formas, difere da linguagem usual e “comum”, ela busca nos desfamiliarizar e causar um estranhamento, como mostraram os formalistas russos.

Sobretudo, a linguagem literária é essencialmente polissêmica, ela busca a pluralidade de sentidos. E a sua polissemia é construída com metáforas, ambiguidades, símbolos, alegorias, entre outros recursos.

Uma narrativa literária implica em um ou mais acontecimentos que são contados por um narrador em um determinado tempo e em um determinado espaço. Nesta narração, podemos encontrar vários personagens que sofrem as ações, ou seja, os personagens são criaturas ficcionais que fazem relação com o mundo real, mas existem no texto. Estas ações que acontecem no texto narrativo contemplam procedimentos que instauram uma dinâmica de sucessividade. Deste modo, ao analisar os contos de Telles, levamos em conta as categorias da narrativa, enredo, espaço, narrador, personagem e tempo, que se combinam para representar a morte e seus desdobramentos. Tais categorias e entidades textuais dizem respeito aos problemas da ficcionalidade que definem as narrativas literárias.

Algumas das características do estilo e dos recursos narrativos de Lygia Fagundes Telles são a utilização do monólogo interior e do discurso indireto livre, a sondagem dos pensamentos e sentimentos dos personagens, a exploração da oralidade e dos diálogos, a mistura entre a linguagem coloquial e erudita, a utilização do fantástico e do insólito e a criação de situações ambíguas. Além disso, Telles, com frequência, explora os pormenores da narrativa: detalhes do enredo se articulam com a linguagem que, às vezes, beira a poesia. O tom confessional e intimista perpassa grande parte de seus contos, seus personagens vão se revelando e nos deixando conhecer seus dilemas e anseios, por isso, muitas vezes são os protagonistas que narram suas próprias histórias. A memória é, também, um recurso importante na condução das narrativas de Telles, grande parte dos contos misturam diferentes planos temporais através das lembranças dos personagens. Frequentemente, algo do passado é rememorado e desencadeia um acontecimento.

### **3. O LUTO, A MEMÓRIA E A SAUDADE: A MORTE DO OUTRO**

“Tanto nos custa a ideia de que temos de morrer, disse a mulher do médico, que sempre procuramos arranjar desculpas para os mortos, é como se antecipadamente estivéssemos a pedir que nos desculpem quando a nossa vez chegar.”

José Saramago

“A gente morre é para provar que viveu.”

Guimarães Rosa

Neste capítulo, vamos analisar contos de Lygia Fagundes Telles que ficcionalizam, basicamente, a morte do outro, mostrando o luto, a saudade, a memória da morte de outros escritores, a relação entre o amor e a morte e, também, contos em que a inevitabilidade da morte desperta compaixão e indiferença. Alguns destes motivos não são estanques, na verdade, eles se interpenetram e se complementam nos contos, porém, analisamos o que julgamos ser o tema que ganha mais destaque em cada narrativa.

### 3.1- O luto e a saudade

Como dissemos no capítulo antecedente, um dos aspectos mais aterrorizantes da finitude humana é a morte do outro, a morte das pessoas que nos são próximas. O luto, a dor da perda, a saudade, as memórias, a falta e a impossibilidade de reversão são constantes experimentadas por aqueles que se deparam com a morte de um ente querido. Françoise Dastur, em *A morte – ensaio sobre a finitude* (2002), diz que a diferença entre a vida humana para a vida dos animais é que ela não é constituída de uma vida totalmente viva, mas sim de uma vida que inclui em si uma relação com os mortos. Maria Júlia Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano* (1992), afirma que a morte do outro é tão dolorosa porque é vivenciada conscientemente, “por isso é, muitas vezes, mais temida que a própria morte. Como esta última não pode ser vivida concretamente, a única morte experienciada é a perda do outro, quer concreta, quer simbólica.” (KOVÁCS, 1992, p. 150). Vale lembrarmos que a língua portuguesa é privilegiada na possibilidade de explorar a ausência, poucos idiomas têm em seu repertório o substantivo ‘saudade’, e, como sabemos, sentir saudade é diferente de sentir falta.

Vários contos<sup>10</sup> de Lygia Fagundes Telles exploram e representam a morte do outro. Especialmente no livro *A noite escura e mais eu*, publicado pela primeira vez em 1995, estas questões ganham força em contos breves que parecem, de certo modo, complementarem-se e confundirem-se. O título do livro já é um indicativo dos temas e situações que compõem os contos integrantes do mesmo. As narrativas do livro mostram personagens que parecem perdidos numa noite escura sem fim, nelas Telles descortina

---

<sup>10</sup> Nossas concepções do gênero conto baseiam-se nas conceituações propostas por Edgar Allan Poe (2004), com sua proposição do “efeito único e singular” e Ricardo Piglia (2004), com o pressuposto de que todo conto conta duas histórias simultaneamente que, em dado momento, se encontram. Ademais, nos pautamos nos pressupostos de Charles Kiefer (2004), que propôs uma poética do gênero conto.

uma ampla gama de experiências humanas que se relacionam de várias formas com a perda e a finitude. Num dos contos de *A noite escura e mais eu*, intitulado de “A rosa verde”, tomamos conhecimento da narrativa de uma menina que primeiro assistiu à morte da mãe e, depois, em um breve espaço de tempo, perdeu, também, o pai. Depois do falecimento dos pais, ela vai morar com os avós num sítio. Neste local, ela busca compreender a existência e a finitude humana e tenta, ainda que de forma implícita, descobrir o motivo pelo qual temos que morrer, descortinando, assim, um mundo de inocência e perversidade, onde morte e vida se amalgamam.

O luto é uma resposta psicológica à morte ou a outra perda qualquer, é a expressão ou comunicação subjetiva da perda e do pesar. Num sentido lato, toda mudança ocasiona um processo de luto, porém, quando o luto é relativo à morte de um ente querido, o processo é mais doloroso, suscitando reações como culpa, preocupação com a imagem do morto, sensação de desamparo, tristeza, dor e angústia. Edgar Morin, em *O homem e a morte*, afirma que o luto, em essência, “exprime socialmente a inadaptação individual à morte, mas, ao mesmo tempo, é o processo social de adaptação que tende a fazer cicatrizar a ferida dos indivíduos que sobrevivem.” (MORIN, 1970, p. 75). É sobre o processo de luto de uma menina que o conto “A rosa verde” é construído. Sabemos dos acontecimentos através do olhar e da voz da própria menina, que é a narradora-protagonista<sup>11</sup>. A menina inicia o conto mostrando como ficou sabendo que, após sua mãe, seu pai também tinha morrido:

A Mãe morreu de parto junto com a criança que se vivesse, ia ser a minha irmã. Seis meses depois foi a vez do pai que botou a mão no peito, deu um gemido e caiu duro em cima da cama. Eu estava na escola quando a Bila veio me buscar de charrete e assim que ela me viu começou a rir e a chorar ao mesmo tempo torcendo as mãos feito dois trapos e então já adivinhei que alguma coisa horrível tinha acontecido. (TELLES, 2009, p.75)

Ao perder os pais, ela sente-se sozinha e deslocada, precisando tatear algum tipo de compreensão para a sua situação. O conto acontece a partir da focalização privilegiada da narradora que descortina um outro mundo (quase) invisível aos adultos.

---

<sup>11</sup> Nesta dissertação, quando falamos em narrador, tomamos as concepções de narrador elaboradas por Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção* (2002). Portanto, identificamos três tipos de narrador elencados por Friedman nos contos de Telles aqui estudados: “narrador-protagonista”, “narrador-onisciente” e “narrador-testemunha”.

Depois que a menina nos conta como ficou sabendo da morte do seu pai, vemos a mesma vivendo com os avós num sítio, junto também dos tios e do primo (que como a protagonista é uma criança). No desenrolar da narrativa, vamos descobrindo os sentimentos dela e sua forma peculiar de olhar o mundo, enquanto escuta explicações dos adultos sobre a morte:

Na mudança do sítio para cá perguntei para o Avô, Mas para onde eles foram? O Pai e a Mãe? Para onde foram esses dois é o que eu queria saber. O Avô tirou do bolso a palha para enrolar seu cigarrinho. Onde eles estão agora eu não sei, filha. Mas sei que depois da morte nenhum dos dois ficou mais aqui. Os corpos ficaram esvaziados, ele disse e alisou a palha antes de encher sua palha com o fumo. (TELLES, 2009, p.76).

A menina oscila e não consegue compreender as atitudes dos adultos, ficando à deriva enquanto vive o seu luto. Freud, em *Luto e melancolia* (2014), explica que o luto, tal qual a melancolia, é um estado de emoção que se manifesta quando perdemos algo do qual adoramos ou temos muito apreço, podendo ser uma pessoa, um objeto ou uma abstração:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto -, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 2014, p. 47)

Por isso, a menina parece achar o mundo desinteressante enquanto não cansa de se questionar onde seus pais estão: “O Avô disse que a mãe e o Pai foram embora feito fumaça, o que ficou enterrado não era nenhum dos dois. Então, onde vocês estão agora? perguntei para a nuvem que cobriu o sol e já foi seguindo adiante.” (TELLES, 2009, p.83). A avó da menina mostra-se ressentida com a perda do filho, mas adota uma postura racional e não consegue compreender os anseios pelo qual passa a neta. Já o avô, que é botânico, parece ter um perfil mais sonhador e inventivo, ele está tentando criar uma variedade de rosas verdes e revela-se condescendente com a neta.

A ideia de ser órfã e o sentimento de inferioridade que a menina sente começam a vir à tona durante todo conto. Embora na trama a ação da menina seja presentificada, todo a narrativa funciona através do recurso da analepse, pois vão sendo trazidas as memórias dolorosas da protagonista:

E eu então que sou órfã! pensei em dizer. Fiquei quieta. Não chorei nem com a morte da Mãe nem com a morte do Pai mas abri o maior berreiro quando a diretora da escola veio arrumar a gola do meu uniforme com aquela braçadeira preta que a Avó Bel pregou. Com essa idade e órfã! ela disse. Essa palavra *órfã*, só essa palavra que vi na capa do folhetim me fez perder o fôlego de tanto que chorei. Ninguém em casa ficou sabendo. E agora Avó Bel estava triste por causa daquela porcaria de menino. (TELLES, 2009, p.80).

Ela não entende como sua avó pode preocupar-se com o outro neto que tem pais, sendo que ela é órfã. Ao mesmo tempo, o olhar delicado da menina se retém, às vezes, em coisas que só ela consegue perceber, nesta perspectiva, ela parece viver num mundo só dela em oposição ao mundo dos adultos. O olhar do personagem ora se retém em uma pequena aranha, ora se fixa numa gota de cera que cai da vela, entre outras minúcias que vão descortinando um outro mundo.<sup>12</sup>

Mesmo vivendo em seu universo infantil, a menina nos deixa conhecer os comportamentos dos adultos diante da morte:

- O meu querido filho era tão sensível, eu sabia o quanto estava abalado e tentei evitar que a tragédia se completasse, mas fazer o quê?! O que eu poderia fazer, me responda! Fiquei encolhida contra a parede. Avó Bel acabava ficando furiosa quando falava nos seus mortos como se eles fossem culpados por não terem aguentado mais tempo. (TELLES, 2009, p.78).

Esta atitude de culpar, de algum modo, o morto por ter partido é típica de alguns processos de luto, como explica Kovács, em certos momentos “há o sentimento de que o morto não se cuidou de forma adequada, evocando então a sensação de abandono. Esta raiva pode se manifestar como irritabilidade ou uma profunda amargura.” (KOVÁCS, 1992, p. 152). Assim sendo, temos o luto da menina e o luto de sua avó que se configuram de formas diferentes. A protagonista tem dificuldade de elaborar o seu luto, pois os adultos não desejam escutá-la falar sobre a perda de seus pais, por isso ela tem a percepção de que os adultos tentam esconder os mortos e a morte das crianças: “Quando os grandes queriam esconder um morto diziam que ele foi viajar.” (TELLES, 2009, p. 83). Lembramos, portanto, a ideia de Ariès em *História da morte no ocidente* (2003), de que foi apenas no

---

<sup>12</sup> Esta atitude da menina lembra o personagem Miguilim, da novela *Campo geral*, de Guimarães Rosa. Miguilim olha um mundo à parte, tal como a protagonista deste conto. No final da novela, descobrimos que o personagem tinha miopia, o que, metaforicamente, lhe possibilitava um olhar privilegiado.

século XX que se criou o hábito de negar e esconder a morte das crianças a todo custo, outrora, as crianças participavam de todas as questões relativas à morte.<sup>13</sup>

A menina percebe, em dado momento, que a morte do seu pai é tão dolorosa para ela quanto para a sua avó. Na Missa do Sétimo Dia do pai, a protagonista conta que reclamou quando foi obrigada a usar um vestido preto, dizendo que não gostava. Sua avó ficou com os olhos cheios de lágrimas e confrontou a menina: “Daí ela disse que aceitava toda essa tragédia de ver a nora e o filho, que eram lindos, morrendo um atrás do outro, aceitava porque não tinha outro remédio, mas não estava conformada.” (TELLES, 2009, p. 76). A avó explica que não vai à missa “porque senão Ele pode pensar que me conformei mas Ele sabe que não vou me conformar nunca! Ele era Deus.” (TELLES, 2009, p. 76-77). A morte do outro representa uma vivência da morte em vida, isto é, não é a nossa própria morte, mas é a vida de alguém que gostamos que se vai, é como se uma parte de nós morresse junto. Kovács explica que o tempo de luto é variável e em alguns casos pode durar anos. Uma profunda tristeza é sentida quando ocorre a constatação da perda definitiva e pode haver a sensação de que nada mais tem sentido na vida, porque a vida sem o ser perdido não vale a pena: “A morte como perda nos fala em primeiro lugar de um vínculo que se rompe, de forma irreversível, sobretudo quando ocorre perda real e concreta.” (KOVÁCS, 1992, p.150). Por isso, a menina adota um olhar contemplativo e melancólico no sítio, nada remedia o seu pesar, pois nada pode trazer seus pais de volta. Em tal situação “estão envolvidas duas pessoas: uma que é ‘perdida’ e outra que lamenta a sua falta, um pedaço de si que se foi. O outro é em parte internalizado nas memórias e lembranças, na situação de luto elaborado.” (KOVÁCS, 1992, P. 150). A perda ocasionada pela morte “evoca sentimentos fortes, pode ser então chamada de ‘morte sentimento’ e é vivida por todos nós.” (KOVÁCS, 1992, p.150), esta perda normalmente é acompanhada por tentativas de explicação e por fantasias de que o morto, como por mágica, vai retornar e tudo não passou de um sonho. Enquanto a menina tenta resignar-se e entender a finitude, o luto de sua avó é mais rancoroso, pois ela não aceita a morte do filho.

---

<sup>13</sup> Kovács, indo ao encontro dessa ideia, informa que o “trabalho psicanalítico com crianças demonstra que elas percebem fatos que lhes são ocultados e, embora possam não expressá-los verbalmente, os seus conhecimentos aparecem em seus jogos, desenhos e outras formas de expressão. Entre os jogos infantis onde ocorre a simbolização da morte estão os jogos de esconde-esconde, mocinho e bandido.” (KOVÁCS, 1992, p.48-49).

Na perspectiva de Becker, em *A negação da morte* (2007), quando alguém próximo de nós morre, não choramos a morte dele, mas sim lamentamos a nossa frágil condição finita, o autor fala que “Todas as lágrimas e todas as manifestações de desespero são, no final das contas, pelo próprio indivíduo: não pelo adeus de uma grande alma, mas pela iminente despedida do próprio indivíduo.” (BECKER, 2007, 185). Sem dúvida, como já comentamos antes, a morte é tão dolorosa e envolve tantas questões, a ponto de não sabermos se lamentamos mais a nossa própria condição finita ou a dos que nos são estimados. Talvez, sejam as duas coisas simultaneamente. Dastur corrobora a ideia de Becker dizendo que “quando choramos os mortos, é sempre por nós mesmos que choramos na realidade.” (DASTUR, 2002, p. 68). Dentro desta perspectiva, a dor da menina e de sua avó não são somente pelos mortos, mas também pela própria condição humana, pela finitude a que todos nós estamos subjugados.

Após a missa do pai da protagonista, os adultos recusam-se a dar explicações mais concretas para o que aconteceu. Kovács lembra que, ao não falar da morte, o adulto crê estar protegendo a criança, mas, ao contrário, esta atitude confunde ainda mais a frágil realidade infantil, deste modo a “morte da mãe, do pai ou de um irmão provoca uma imensa dor, falar dessa morte não significa criar ou aumentar a dor, pelo contrário, pode aliviar a criança e facilitar a elaboração do luto.” (KOVÁCS, 1992, p. 48). A autora completa falando que a “dor acompanha as mortes e o processo de luto se faz necessário: a criança também processa as suas perdas, chora, se desespera e depois se conforma como o adulto.” (KOVÁCS, 1992, p. 4).

Segundo Kovács, quando não encontra meios de expressar seus sentimentos e suas dores para os adultos, a criança procura outros modos de mostrar e comunicar o que sente. No conto “A rosa verde”, a menina, em uma espécie de fuga, passa a centrar-se cada vez mais no mundo das pequenas coisas, revelando para nós leitores todo um universo onírico povoado por cigarras, plantas, rosas, formigas, mosquitos, joaninhas, aranhas e gafanhotos. Ela começa a colocar uma lupa nos insetos da fazenda e percebe que, eventualmente, eles se comportam como os humanos, pois trabalham, amam, brigam e morrem. Certas brigas ficavam muito feias, então a menina fugia: “Debaixo da lente, era medonho demais ver o olho vazado pelo ferrão cravado fundo e horrível a perna arrancada e ainda tremendo lá adiante ou a cabeça cortada e aquele corpo descabeçado procurando pela cabeça.” (TELLES, 2009, p. 84). Ao observar os insetos, a protagonista começa a

brincar com a morte deles, decidindo quais vai ajudar e quais vai deixar brigarem e morrerem, dependendo de seu humor. Ou seja, como os adultos não lhe ajudaram a lidar com a morte, ela encontra a sua forma de lidar com a finitude, virando uma espécie de dona da morte dos insetos. No fim do conto, a órfã começa a pensar em seu futuro e já não parece mais tão menina assim, porém, o desconsolo permanece, ela pensa que nada pode ser exigido dela: “Não peça nada para mim que sou órfã, Eu sou órfã! gritei. Fiquei escutando meu grito que repetiu lá longe, o Avô disse que isso era o eco, Eh! Avô.” (TELLES, 2009, p.85). Kovács explica que em alguns casos o luto pode durar anos e pode-se dizer, também, que em outros casos o processo de luto nunca termina, com o passar do tempo uma tristeza toma conta quando se recorda o morto, mesmo que a pessoa se conforme. Acima de tudo, a solidão é o sentimento mais intenso e a condição mais permanente e pungente do luto.

No conto “Que se chama solidão”, publicado em 2000, do livro *Invenção e memória*<sup>14</sup>, mais uma vez a morte na infância é ficcionalizada. Só que, desta vez, temos uma narradora adulta contando com um certo distanciamento uma experiência de infância: “Chão da infância. Nesse chão de lembranças movediças estão fixadas minhas pajens, aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidarem desta filha caçula.” (TELLES, 2009, p.11). A narradora conta que sua família, muitas vezes, tinha que se mudar de cidade, por isso as meninas que cuidavam dela, as pajens, acabavam sendo trocadas. Uma das pajens que tomava conta da narradora, acabou afeiçoando-se profundamente à menina e vice-versa. E as histórias que eram contadas por essa pajem à narradora marcaram-na profundamente: “As histórias das noites na escada. Eu fechava os olhos-ouvidos nos piores pedaços e o pior de todos era aquele quando os ossos da alma penada começavam a cair do teto diante do viajante que se abrigou no castelo abandonado.” (TELLES, 2009, p.13).

---

<sup>14</sup> Neste livro (que foi sua primeira obra lançada no século XXI), Telles assume um tom declaradamente confessional e memorialístico. Esse viés memorialístico já havia sido ensaiado no livro de fragmentos *A disciplina do amor*, e, a partir de *Invenção e memória*, foi ficando mais constante nos dois livros consecutivos: *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração das nuvens* (2007). Em *Invenção e memória*, ficção e lembranças se alimentam e se misturam em contos que exploram as memórias da infância, da juventude e da maturidade. Telles fala que não consegue desassociar a invenção da memória, por isso, em entrevista ao Instituto Moreira Salles, em 1998, ela explica que nunca conseguiu manter um diário, pois quando ia escrever já começava a inventar. Sobre o livro *Invenção e memória* ela explica: “Pus como epigrafe uma frase do Paulo Emilio Salles Gomes: “Invento, mas invento com a secreta esperança de estar inventando certo”. Tenho lido ultimamente a respeito disso e dentro da minha natureza mais profunda estou convencida de que a memória é invenção. Como acredito que ética e estética sejam a mesma coisa” (TELLES, 1998, p.30).

Um dia, a família tem que se mudar novamente e a pajem que contava histórias de assombração fica para trás. A mãe da narradora consegue, então, outra pajem, chamada Leocádia, só que esta não sabia contar histórias. Contudo, Leocádia cantava uma cantiga tradicional da cultura brasileira (“nesta rua, nesta rua tem um bosque, que se chama que se chama solidão”) e dançava com a protagonista, quando a pajem cantava, todos paravam para escutar sua voz de soprano. Porém, sobrevém a catástrofe e ela morre. Esta virada na narrativa e a agilidade de acontecimentos é própria do gênero conto, como postulou Edgar Allan Poe (2004). Tendo em consideração a ideia do efeito, os leitores, de súbito, ficam sabendo que Leocádia ficou grávida e, com medo, fez um aborto que ocasionou sua morte.

Os adultos, inicialmente, tentam ocultar o que está acontecendo da narradora: “A Leocádia fugiu? Perguntei e ela resmungou, Isso não é conversa de criança. Quando a minha mãe chegou já era noite. Tinha os olhos vermelhos e andava assim curvada como se o xale nos ombros fosse de chumbo.” (TELLES, 2009, p.15). Como os adultos se negam a falar o que está ocorrendo, a narradora vai escutar a conversa de sua mãe atrás da porta, a mãe fala que em função do aborto a menina está agonizando e vai morrer. Segundo Morin (1970), há “muito tempo que se subestima a presença da morte na criança. E, contudo, embora a criança não tenha experiência da decomposição do cadáver, pelo menos nas nossas sociedades, conhece muitos cedo as angústias e obsessões da morte.” (MORIN, 1970, p. 30). Desde cedo, ainda que de forma velada, as crianças tomam parte na angústia da finitude e tentam lidar com as crenças na imortalidade e as emoções perturbadoras causadas pelo horror da morte. Kovács (1992) explana que é um mito supor que o processo de luto da criança é rápido e que logo ela se esquecerá da pessoa perdida. Informações omitidas e confusas atrapalham o processo de luto: “Respostas que escamoteiam o caráter de permanência da morte, que é a informação mais difícil de ser comunicada, não permitem que a elaboração da perda ocorra, porque a criança sempre espera a volta do morto.” (KOVÁCS, 1992, p.156-157). Desse modo, no fim do conto, a protagonista explica que estava se preparando para ir a uma quermesse de Natal:

Precisei fazer antes a lição de casa e assim combinei de ir com a Maria quando ficasse pronto o peru. Já estava escurecendo quando passei pelo jasmineiro e parei de repente, o que era aquilo, mas tinha alguém ali dentro? Cheguei perto e vi no meio dos galhos a cara transparente de Leocádia, o riso úmido. Comecei a tremer, A quermesse, Leocádia, vamos? convidei e a resposta veio num sopro, Não posso ir, eu estou

morta... Fui me afastando até trombar na Keitie que tinha vindo por detrás e agora latia olhando para o jasmineiro. (TELLES, 2009, p.16)

Quando olha novamente para o jasmineiro, a menina não vê mais nada. No caminho para a quermesse ela tenta assobiar a música que aprendeu com Leocádia, mas não sai som nenhum, por isso ela vai indo para festa em silêncio. Será que a narradora, que na época era uma menina, e ouviu muitas histórias de assombrações da pajem anterior, viu um espírito realmente? Ou tudo não passou de imaginação e fantasia? Eis a hesitação própria do fantástico<sup>15</sup>.

É interessante, também, a atenção que é dada para os animais no conto referido. A narradora conta que sua cadela, Katie, teve uma ninhada de cachorros, mas não quis amamentar os filhotes, pois estava em crise. Os animais também têm sentimentos parecidos com os dos humanos? Em vários contos a autora parece sugerir essa possibilidade, como veremos depois.

No conto “Uma branca sombra pálida”, também de *A noite escura e mais eu*, somos apresentados à história de uma mãe que está vivendo um processo de luto em razão do suicídio de sua filha, Gina. Então, através das reminiscências desta mulher, ficamos sabendo o que levou sua filha ao suicídio. Gina, que era uma jovem, decidiu fazer Faculdade de Letras e, aos poucos, foi se aproximando de uma colega chamada Oriana. As duas começaram a passar bastante tempo juntas e, depois, iniciaram um namoro. Quando a mãe de Gina descobre o relacionamento das duas, não aceita que sua filha seja lésbica e confronta a menina, que acaba se suicidando. A mãe, que é a narradora, nos conta como foi buscar o corpo da filha:

Fui buscar o corpo depois da autópsia, já não era mais a pequena Gina, agora era o corpo com aquele algodão atochado no nariz, Tira isso! O enfermeiro obedeceu, apático, tudo na sala era assim neutro mas limpo.

---

<sup>15</sup> Nesta dissertação, entende-se que o fantástico funciona nos contos de Lygia Fagundes Telles de dois modos. Ora temos o fantástico tradicional, proposto por Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2014), ora temos o neofantástico proposto por David Roas em *Teorias de lo fantástico* (2001). É com hesitação e transitando nos limites que o fantástico se realiza nesse conto de Telles, pois podemos interpretar seu desfecho de duas formas, a ambivalência é mantida até o final. Para Todorov, o fantástico é o gênero literário que apresenta uma ambiguidade, propondo um enigma insolúvel em relação ao teor dos eventos ocorridos, permitindo, então, uma interpretação racional ou também uma leitura sobrenatural. O fantástico, acima de tudo, representa uma experiência dos limites, sendo que esses limites podem ser de tipos diferentes. Sua vida é breve, o fantástico “dura apenas o tempo de uma hesitação.” (TODOROV, 2014, p.47). Essa hesitação deve ser simultaneamente compartilhada pelas personagens e pelo leitor para concretização do fantástico.

Sua filha? Ele perguntou. Fiz que sim com a cabeça e então me recomendou, Caso precise, a senhora depois arruma outro algodão. Não precisou, até o fim Gina ficou com suas narinas livres para voltar a respirar se quisesse. Não quis. (TELLES, 2009, p. 87)

A narradora, no trecho supracitado, nos deixa conhecer suas ilusões sobre a irreversibilidade da morte, pois mantinha a esperança de que a filha ainda voltasse a respirar, isto porque no luto “existe a ilusão de que talvez tudo não tenha passado de um pesadelo e de que nada mudou. A pessoa fica atenta a quaisquer sinais ou ruídos, que podem confirmar esta fantasia do possível retorno.” (KOVÁCS, 1992, p. 152).

No começo do conto, a mãe de Gina encontra-se no cemitério onde a filha foi enterrada, colocando flores no túmulo da mesma. Em retrospectiva, a mulher vai contando a história que culminou com a morte de Gina. Ela questiona a memória da filha: “Bem, Gina, você se matou, se pirulitou, como diz sua amiga, ela gosta desse verbo, pirulitar. Desertou do corpo mas está lúcida, certo? Então pergunto agora, era isso que você queria? Era isso?” (TELLES, 2009, p.91). Nesta situação, a morte configura uma perda real, então, “a perda pode ser chamada de morte ‘consciente’ ou morte vivida.” (KOVÁCS, 1992, p.150). Se a morte acontece “de maneira brusca e inesperada tem uma potencialidade de desorganização, paralisação e impotência. [...] Embora saibamos racionalmente que a morte é inevitável, este saber nem sempre está presente, fazendo surgir o paradoxo da morte (in)esperada”.(KOVÁCS, 1992, p. 150). Por conseguinte, a narradora tenta entender como aconteceu o suicídio da filha: “O tubo que ela esvaziou? Não, ninguém tinha visto esse tubo antes. Deitou-se com a sua camisolinha e amanheceu aquela imagem que eu enfeitava tentando botar ordem na desordem da morte, a morte é só desordem, sei como Gina deve estar agora.” (TELLES, 2009, p.97). A morte, em qualquer circunstância, causa desamparo, mas, no conto, ela acontece subitamente, desestabilizando a mãe de Gina. Kovács deslinda que o luto causado por suicídio é um dos mais difíceis de elaborar em função da forte culpa que desperta nas pessoas que permanecem vivas.

A narradora, ao contar tudo que houve, recorda que mandou sua filha escolher entre ela e Oriana, não percebendo que havia uma terceira opção: a morte. Ela rememora, então, como aconteceu o velório de Gina: “Me lembro bem, chegaram poucas pessoas, vizinhos. Conhecidos. Ficaram a uma certa distância do caixão e pareciam espantados mas cerimoniais. Tenho alguns primos que moram longe, a família está desaparecendo.”

(TELLES, 2009, p.95). A mãe lembra, também, que no velório poucas pessoas foram porque “Gina nunca foi de fazer amigos, tirante Oriana, vieram três ou quatro colegas e ainda assim, na última hora, os mortos do fim de semana concorrem com festas, viagens. É evidente que perdem na competição.” (TELLES, 2009, p. 95). Gina é uma ausência presente para a narradora, pois, como Françoise Dastur explica, a privação do outro experimentada no luto é uma notável presença. Retomando Freud, a filósofa aponta o trabalho dialético do luto que consiste, ao mesmo tempo, em conservar o morto em vida, incorporando ele a nossa interioridade, e em considerá-lo, de fato, morto, sobrevivendo a ele: “é precisamente a privação do outro que é experimentada no luto, que é um notável ser-com-o-outro, já que pelo próprio fato da perda, o morto está presente para nós mais totalmente do que jamais o foi em vida.” (DASTUR, 2002, p.67). Do mesmo modo que Becker, Dastur deslinda que a morte de um ente querido é uma espécie de anúncio da nossa própria morte, pois a morte do outro nos condena a um abandono: basta que um único ser nos falte para que, de repente, pareça que todo o mundo está despovoado e nada mais tenha sentido.

Em certas fases do processo de luto, “podem acontecer identificações com o morto, por exemplo, quando a pessoa se percebe fazendo coisas de que o outro gostava. Podem ocorrer conflito e mal-estar quando a pessoa de repente, se percebe fazendo coisas que nunca fazia...” (KOVÁCS, 1992, p. 153). A mãe de Gina, que anteriormente não gostava de Oriana, passa a simpatizar com ela. No final da narrativa, ela diz que Oriana vai encontrar outra namorada: “Mas logo vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas rosas ficarão apenas as minhas rosas brancas. Difícil explicar, mas quando isso acontecer, esta será para mim a sua maior traição.” (TELLES, 2009, p. 98). Quando Oriana deixar de colocar suas rosas vermelhas no túmulo de Gina, a narradora vai se sentir traída como se fosse a própria filha que assistisse à namorada encontrar outra companheira.

### 3.2- Tânatos e Eros

Na literatura ocidental, especialmente no romantismo, os temas do amor e da morte, muitas vezes, aparecem amalgamados. Aliás, para alguns escritores e críticos literários, ambos são, na verdade, os grandes temas universais da literatura, todos os

outros seriam derivações ou combinações destes dois. Recuperando alguns aspectos da mitologia grega, chegamos a Tântatos e Eros. Tântatos, como já explicamos, é o deus da morte.

Eros é o deus do amor, conforme a *Teogonia*, de Hesíodo, ele é um deus primordial. Em outras versões do mito, Eros é filho de Afrodite. Além de ser o mais belo entre todos os deuses e todos os homens, ele controla o espírito e a vontade. Independentemente das variações ocorridas com o mito de Eros, encontra-se o deus representado sempre como uma força fundamental que garante a perpetuação dos seres e a coesão do universo. Com o passar do tempo, a imagem de Eros ganhou vários contornos até se tornar a figura, perpetuada em nosso imaginário, do menino travesso e desajeitado que, com sua flecha, lança os humanos nas mais incríveis paixões. Essa também é a representação de Cupido, a releitura de Eros feita pelos romanos. No imaginário ocidental, em certos contextos, o arco, a flecha, as tochas e os olhos vendados simbolizam o amor.

Segundo Brandão (1986), observa-se dois sentidos para Eros: a união dos opostos e, contraditoriamente, o sentido desagregador. Nesta primeira concepção, o amor é uma força que impulsiona e concretiza várias realizações da existência. Eros trabalha como amplificador das qualidades dos seres, mas isso só se efetiva através do contato com o outro. Este deus almeja a uma união, a uma superação das diferenças, buscando unificar. Desse modo, ele concilia os opostos numa unidade que sintetize todas as potencialidades de elevação e progresso. Já o Eros desagregador, ao invés de se tornar o centro unificador, converte-se em princípio de divisão e morte. Ao contrário da busca por elevação, nota-se aqui a destruição do outro de maneira egoísta. Isto é, um dos envolvidos, por enclausurar-se em si mesmo, considera-se o todo e não uma das partes da união (BRANDÃO, 1986).

Em nossa cultura, convencionou-se dizer que o amor é cego, pois não conhece limites e pode ser avassalador. Eventualmente, quando o amor não pode se realizar, conforme algumas narrativas e poemas sugerem, é preferível a morte. Às vezes, a impossibilidade de um amor pode ser a morte em vida. Philippe Ariès, na sua *História da morte no ocidente* (2003), explica que desde o século XVI, a morte passou a ser associada, ainda que inconscientemente, a um sentido amoroso e erótico. Muitas cenas e muitos motivos artísticos passam a relacionar a morte com o amor:

Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor. Tântos a Eros – temas eróticos-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios. [...] Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. Como o ato sexual para o Marquês de Sade, a morte é uma ruptura. (ARIÈS, 2003, p.65).

Um exemplo literário, exposto por Ariès, desta relação ambivalente entre o amor e a morte é o drama shakespeariano, *Romeu e Julieta*, que mostra dois jovens de famílias rivais fadados a uma morte trágica em um cemitério. Em meados do século XVIII e no começo do século XIX, já durante o período literário romântico, a morte perde e sublima parte de seu caráter erótico e relaciona-se mais propriamente à beleza e ao amor. A morte passou a significar, então, uma espécie de libertação e recompensa. No fim do século XVIII, e, especialmente, no romantismo, a morte era vista com complacência, ao mesmo tempo, começou a germinar a ideia de luto e de tristeza pela morte do ser amado.

No conto “Apenas um saxofone”, do livro *Antes do baile verde*, publicado pela primeira vez em 1968, temos uma narrativa em que a morte parece ser a forma de se afirmar o amor. Todo conto é construído através da sondagem psicológica da narradora-protagonista que se chama Luisiana. Esta mulher, no começo da narrativa, encontra-se sozinha em sua mansão e, aos poucos, começa a relembrar seu amor perdido:

Estou aqui sentada faz não sei quanto tempo. Desliguei o telefone, me enrolei na manta, trouxe a garrafa de uísque e estou aqui bebendo bem devagarinho para não ficar de porre, hoje não, hoje quero ficar lúcida, vendo uma coisa, vendo outra. E tem coisa à beça para ver tanto por dentro como por fora, ainda mais por fora, uma porrada de coisas que comprei no mundo inteiro, coisas que nem sabia que tinha e que só vejo agora, justo agora que está escura. É que fomos escurecendo juntas, sala e eu. (TELLES, 2009, p.32)

A protagonista, como já é possível perceber no fragmento citado acima, vive, também, um processo de luto, tal como os personagens dos contos que analisamos antes, mas, inicialmente, não sabemos como que o homem que Luisiana amava se foi. Sabemos apenas que ele se chamava Xenofonte, era músico e tocava um saxofone. Durante todo conto, no seu monólogo interior, a narradora se questiona onde Xenofonte poderia estar, pois ela não sabe o que aconteceu com ele. Luisiana possui um quadro onde ela própria

foi pintada. No meio de seus devaneios, ela imagina que sua pintura fala com ela: “‘Meu nome é Luisiana’, me diz agora o ectoplasma. ‘Há muitos anos mandei embora o meu amado e desde então morri. Onde?...’” (TELLES, 2009, p.34). A forma com que Luisiana mandou Xenofonte embora significou a morte do mesmo, como descobrimos no fim do conto. Kovács salienta que uma profunda desolação é sentida quando ocorre “a constatação da perda como definitiva. Pode haver a sensação de que nada mais tem valor, muitas vezes acompanhada de um desejo de morte, pois a vida sem o outro não vale a pena.” (KOVÁCS, 1992, p. 152), isto é o que se nota em Luisiana.

Ela, aos poucos, vai rememorando os momentos que viveu com o saxofonista e vai confessando que trocava tudo que conquistou materialmente (diamantes, sapatos, iates, anéis) para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Luisiana jura que nem precisaria vê-lo, bastaria ouvir o seu saxofone ou, ao menos, saber que ele está vivo em algum lugar, tocando o seu instrumento musical. Ao escavar suas memórias, ela relata alguns jogos que começou a fazer com Xenofonte para que ele provasse seu amor. A narradora começou a pedir coisas inusitadas que o saxofonista tinha que fazer para provar que lhe amava:

Se você me ama mesmo, eu disse, suba então naquela mesa e grite com todas as suas forças, Vocês são todos uns cornudos! E depois desça da mesa e saia mas sem correr [...] Vamos, se você me ama mesmo, cante agora aqui na escada um trecho do *Rigoletto*. Se você me ama mesmo, me leva agora a um restaurante, me compre já aqueles brincos, me compre imediatamente um vestido novo! Ele agora tocava em mais lugares porque eu estava ficando exigente, se você me ama mesmo, mesmo, mesmo... (TELLES, 2009, p.39).

Obsessivamente, cada vez impondo mais testes, o personagem de Luisiana precisava que o amor do saxofonista fosse provado.

Ficamos sabendo somente no final da narrativa como Xenofonte se foi. A protagonista confessa que pensou, em determinado momento, em abandonar Xenofonte, mas optou por ver o amor morrer devagarinho, apodrecendo lentamente. O conto termina da seguinte forma:

Enrodilhado na cama, ele tocava em surdina. Meus olhos foram ficando cheios de lágrimas. Enxuguei-os na fralda do saxofone e fiquei olhando para minha boca. Os lábios estavam mais finos assim crispados. Desviei o olhar do espelho. Se você me ama mesmo então saia e se mate imediatamente. (TELLES, 2009, p.40).

O amor, para Luisiana, precisava ser afirmado com a morte. Não sabemos se Xenofonte realmente se matou, mas temos indícios que sim, pois a protagonista nunca mais ouviu falar dele e ele, por sua vez, buscava satisfazer todos os desejos dela para provar seu amor. De qualquer modo, o final do conto é ambíguo. Luisiana mostra-se uma mulher melancólica, que sofre em razão de um amor que morreu, um amor que ela fez morrer. E fazendo o amor dela e de Xenofonte morrer, Luisiana se matou junto, pois vive uma morte em vida. Luisiana, sobretudo, vivencia o tipo de luto que nunca acaba, como indica Kovács. Fazendo eco à estética do romantismo, este conto explicita a relação que a morte tem com o amor, quando o amor desaparece, resta a morte, a morte em vida. Além disso, o amor precisava ser provado com a morte para satisfazer Luisiana.

Kovács lembra da relação do amor com a morte que foi convencionada no romantismo, mas que persiste até os nossos dias, ainda que modificada:

Durante o romantismo as pessoas se matavam por amor, quando estavam muito apaixonadas, o que deu origem à expressão popular “morrer de amor”. De novo, no pico da vida ronda a morte. Os temas de sedução, conquista, amor e morte fazem parte do enredo de óperas, poemas, romances e novelas. E frequentemente a culminância destes enredos se configura com um grande amor e uma grande morte. Uma das representações mais fortes da morte está ligada ao seu caráter de sedução, presente nas figuras de sereias, botos, arlequins. Por outro lado, o ponto culminante do amor é o orgasmo, também chamado de “pequena morte”. (KOVÁCS, 1992, p.6).

É sobre esta relação ambígua entre o amor e a morte que tratam o conto “Apenas um saxofone” e também o conto “Lua Crescente em Amsterdã”.

No conto “Lua crescente em Amsterdã”, publicado em 1977, do livro *Seminário dos ratos*, temos uma narrativa onírica que parece transitar entres dois mundos, como no limiar entre estar sonhando e estar acordado. A história começa com um jovem casal de namorados conversando num jardim quando surge uma menina. Neste conto, temos um narrador onisciente que é externo à narrativa, mas que permanece próximo ao casal para nos transmitir seus pensamentos e sentimentos. Quando surge a menina, o personagem de Ana, que está faminta, pede que a mesma lhe de um pedaço bolo. Assustada, a menina parece fugir. O namorado de Ana diz que a menina não entende o que eles falam, pois eles estão em outro país, a Holanda. Perdido em divagações, o casal parece estar à deriva, flutuando no jardim:

-Acho que este é o jardim do amor. Tinha lá em casa uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo, apesar do mármore, todo inclinado para a amada seminua, chegava a enlaça-la. Mas as bocas a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele abaixasse... A aflição que me davam aquelas bocas entreabertas, sem poder se juntar. Sem poder se juntar.  
- Mas que língua falam em Amsterdã?  
- A língua de Amsterdã – ele disse enfiando os dedos nos bolsos da jaqueta à procura de cigarros. – Teríamos que morrer e renascer aqui para entender o que falam. (TELLES, 2009, p. 99-100).

A fala do homem parece um prenúncio do que vai acontecer com o casal. É por milímetros que o anjo e a amada quase se beijam, é também por pouco tempo que o amor do casal vai durar e é por pequenos instantes que eles ainda vão viver como humanos. Neste trecho, já observamos a sombra da morte que se derrama sobre o casal, tímida, mas paciente. Morte e transformação são anunciadas pelo personagem.<sup>16</sup>

Os personagens dizem que não tem mais coração, ou se tiveram algum dia, perderam:

-Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. Meus cachorros gostavam de coração de boi, eram enormes. Não vai me fazer um ensopado com seu coração, não vai?  
-Meu coração é de isopor e isopor não dá nenhum ensopado. Li uma vez que – ele acrescentou, Puxou-a com brandura: - Vem, Ana, Ali tem um banco.  
-Meu coração é de verdade.  
Ele riu. (TELLES, 2009, p.101).

O protagonista afirma que o coração de Ana também não é de verdade, só pode ser de isopor ou de acrílico. Assim, ele lembra de uma história de um certo homem que achou que tinha tanto sofrimento em redor que não suportou e resolveu substituir seu coração por um de acrílico, mas não teve sucesso, pois ele deveria ter nascido outra coisa. Além disso, percebe-se no excerto acima que, tal como no conto “Apenas um saxofone”, Ana pede que o amor seja provado com a morte.

A pergunta que paira no desenrolar do conto é a seguinte: o que acontece quando acaba o amor? Além disso, parece que o casal procura atingir um outro mundo, ou ir para outra dimensão, pois Ana fala em fazer uma viagem para um reino distante. Ela conta que

---

<sup>16</sup> Além disso, o jardim e a estátua fazem parte do que Vera Maria Tietzmann Silva chama de “mitoestilo” de Lygia Fagundes Telles, em sua dissertação *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985). São imagens simbólicas que anunciam transformações, incitando o leitor a decifrá-las.

uma vez já foi lá nesse reino e quer voltar. Aos poucos, o casal para de conversar e vem o anúncio da morte, que é justamente o silêncio, pois como fala Michel Schneider, em *Mortes Imaginárias* (2005), a morte é a ladra de palavras: “O silêncio foi se fazendo de pequenos ruídos de bichos e plantas até formar um tênue tecido que perpassava pela folhagem, enganchava-se imponderável numa folha e prosseguia em onda até se romper no bico de um pássaro” (TELLES, 2009, p.103). Neste fragmento em que o narrador transmite o silêncio que se abateu no jardim, observamos Telles utilizar uma antítese para construir o clima do conto.<sup>17</sup> O homem, então, verbaliza o questionamento que se projeta no ar:

-E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?  
Quase ele levou de novo a mão no bolso para pegar o cigarro, onde fumara o último?  
-Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa – respondeu ele.  
-Que coisa?  
-Sei lá. Não quero é voltar a ser gente, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas...-ele murmurou (TELLES, 2009, p.104).

O personagem masculino completa dizendo que gostaria de ser um passarinho de penas azuis, pois viu um bem de perto e acreditou que sua vida deveria ser simples. Ana fala que se o homem fosse um passarinho, nunca a teria como companheira, pois ela gostaria de ser uma borboleta. Ele responde que a vida das borboletas é curta. Na sequência da narrativa, ocorre uma metamorfose que é própria da literatura fantástica<sup>18</sup>, pois, como nos contos de fadas, devemos ter muito cuidado com o que desejamos, os desejos falados podem acabar sendo realizados.

Silva (2009), no seu livro de estudos sobre a literatura de Telles, explica que as metamorfoses, do modo que aparecem nos relatos míticos e na tradição folclórica, são

---

<sup>17</sup> De fato, como neste exemplo do fragmento, são latentes nos textos de Telles os detalhes. Muitas vezes, elementos que podem passar despercebidos em uma primeira leitura, revelam o trabalho artesanal de linguagem que a escritora realiza.

<sup>18</sup> Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2014) afirma que um dos pontos centrais do fantástico é a ruptura entre as palavras e as coisas que elas nomeiam: “o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida.” (TODOROV, 2014, p. 121-122). Assim, entra em cena o pandeterminismo que significa que a fronteira entre o mundo físico e o mundo mental, entre o mundo material e o mundo dos espíritos é rompida e deixa de ser rígida.

antecedidas por rituais. Da mesma forma, a literatura, quando ficcionaliza uma metamorfose, insere detalhes ritualísticos nas narrativas, e esses rituais podem ser facilmente reconhecidos nos contos lygianos. Nos rituais, há um “poder mágico da palavra que expressa um desejo” (SILVA, 2009, p.69) e pode-se pensar também no “cenário em que se dá a transformação, preferentemente um jardim ou uma floresta; ao momento, em geral noturno; às condições climáticas, que tanto podem envolver o luar como o vento ou a tempestade; aos odores fortes, sejam eles agradáveis ou desagradáveis.” (SILVA, 2009, p. 69). Portanto, temos no conto “Lua crescente em Amsterdã” os elementos necessários para a mágica da metamorfose: um jardim misterioso, a lua crescente (já expressa no título do conto) e os desejos proferidos. Então, sopra o vento:

O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. Segurou o avental, arrumou a fatia de bolo dentro do guardanapo e olhou em redor. Aproximou-se do banco vazio. Procurou os forasteiros por entre as árvores, voltou até o banco e alongou o olhar meio desapontado pela alameda também deserta. Ficou esfregando as solas dos sapatos na areia fina. Guardou o bolo no bolso e agachou-se para ver melhor o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra. (TELLES, 2009, p. 104).

Quando o amor termina, resta a morte. O homem se transformou no passarinho e a mulher na borboleta, e o passarinho, com disciplinada voracidade, termina matando a borboleta. O vento que aparece no trecho acima é, simbolicamente, tal qual o silêncio, uma espécie de anunciador da morte, pois em *O homem e a morte*, Morin recorda que “em numerosos povos, os turbilhões do vento são espíritos dos antepassados” (MORIN, 1970, p. 128). Quando sopra o vento é que a metamorfose, que vai ocasionar a morte do personagem de Ana, se inicia. É como se os mortos, através do vento, tivessem convidando Ana para partir com eles.

Também, é possível notar que a lua, de certo modo, funciona como um indício da morte e da transformação que estão prestes a acontecer. Em certo momento, antes da metamorfose, o casal discute sobre a lua:

-Que lua magrinha. É lua minguante?  
Ele avançou até o meio da alameda e expôs a cara que se banhava na luz do céu estrelado.

-Acho que é crescente, tem o formato de um C. Vem querida, ali tem um banco.  
-Não me chame mais de querida.  
-Está bem, não chamo.  
-Não somos mais queridos, não somos mais nada. (TELLES, 2009, p.100)

A lua durante todo o ano, sofre metamorfoses e ciclos de morte e vida. Ela é um astro que cresce, chega ao seu limite, diminui, desaparece e surge novamente, semelhante aos ritmos biológicos. Nesta perspectiva, a lua pode simbolizar as fases da vida: ela nasce, cresce e morre, tal como o ser humano, por isso, este astro aglutina significados de transição da vida para a morte e vice-versa. Segundo Morin, “A lua, o astro pálido e noturno, foi frequentemente reconhecida como o paradeiro dos mortos. Essa antiga crença é frequentemente encontrada nas doutrinas ocultistas: Gorghieff ensinava aos discípulos que ‘a vida orgânica da terra alimenta a lua.’” (MORIN, 1970, p. 139). No conto, não temos certeza se a lua é crescente ou minguante (embora o título indique que é crescente), como podemos observar no dialogo transcrito acima. Se a lua é crescente, paradoxalmente, as personagens aproximam-se da morte como humanos e, no caso de Ana, da morte também como borboleta. Se a lua for minguante, à semelhança dela, os personagens vão desvanecendo.

Talvez, pelo fato de, simbolicamente, a lua ser a morada dos mortos é que Ana deseja uma certa ascensão aérea, pois, como dissemos, ela fala em adentrar um outro reino:

- E onde estão os outros? Para a viagem? Você não disse que era aqui o reino deles? – perguntou ela dobrando o corpo para a frente até encostar o queixo nos joelhos. – Tudo invenção. Isso de Marte ser pedregoso, deserto. Uma vez fui lá, queria tanto voltar. Detesto esse jardim.  
-Perdemos o outro.  
-Que outro?

Mais uma vez, fica evidente que o casal transita entre duas dimensões. Quem sabe, os personagens realmente não fossem deste mundo e só estivessem aqui de passagem para mudarem, metamorfosearem-se. O fim do amor operou uma mudança nos personagens, mas não sabemos se eles eram mortos que passavam pelo mundo dos vivos ou se eram vivos que morreram para a condição humana. Possivelmente, Ana, ao morrer como borboleta, possa ter retornado aos céus, para Marte, uma vez que já esteve lá. Ou quem sabe para a lua, que simbolicamente, desde tempos antigos, é o reino dos mortos.

Corroborando com esta ideia, no excerto transcrito acima, Ana pergunta onde estão os outros para ir a Marte. Quem poderiam ser estes outros, será que ela se refere a seres de outro mundo? Talvez, espíritos dos mortos que, como vimos, vão ser trazidos com o vento.

Uma outra interpretação possível para este conto, que, de certo modo, invalida os simbolismos e as inferências que discutimos, seria a de que o casal estava sob o efeito de alguma substância alucinógena, por isso os desencontros e desentendimentos deles. Contudo, ainda faz mais sentido a primeira interpretação. Passaremos agora para a análise da ficcionalização da morte de outros escritores que Telles engendra em alguns contos.

### 3.3-A morte de outros escritores

Como já esboçamos, os três últimos livros de Lygia Fagundes Telles, *Invenção e memória* (2000), *Durante aquele estranho chá* (2002) e *Conspiração das nuvens* (2007), assumem um tom memorialístico e confessional. Assim, são vagos os limites entre ficção, realidade e memória. Em alguns contos, temos um narrador-protagonista que parece ser a própria Telles, pois trata de experiências com pessoas reais que no texto aparecem como personagens.

O livro *Durante aquele estranho chá* foi publicado pela primeira vez em 2002.<sup>19</sup> Alguns podem entender que os contos apresentados nele são, na verdade, crônicas ou estão perto da tipologia da crônica. No entanto, como já foi dito, a própria escritora assume que não escreve nada puramente memorialístico e nada puramente ficcional, ou seja, há uma intensa simbiose entre invenção e memória na prosa lygiana. Além disso, como sabemos, a inespecificidade e o hibridismo dos gêneros literários são uma marca da literatura contemporânea. Em nossa análise, vamos nos deter no texto “Então, adeus” pensando na questão da morte, sem o propósito de discutir os limiares entre a crônica e o conto.

Em *Mortes imaginárias* (2005), como já foi dito, o psicanalista e crítico literário Michel Schneider explica que não se interessa tanto pelas biografias dos escritores, na

---

<sup>19</sup> Telles explica que o livro em questão foi proposto pelo pesquisador Suênio Campos de Lucena, que na época terminava sua tese (Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles, citada na introdução desta dissertação) sobre a literatura lygiana. A proposta de Lucena era reunir textos da escritora que estavam dispersos em um livro, por isso, nessa obra encontramos o discurso de posse da escritora na academia brasileira de letras, contos, lembranças de viagem, ensaios etc.

verdade, ele se detém sobre a morte, desejando, então, um novo gênero que conte a história da morte dos escritores. Embora possa ser considerado demasiado idealista, o autor entende que os escritores não morrem, ou, pelo menos, não imediatamente, pois seus livros vão ao longe. Schneider comunica que é habitual que escritores se interessem por narrar e falar da morte de outros escritores, pois muitos ficcionistas já escreveram sobre a morte de outros escritores, segundo ele “Os escritores informam-se muito da morte dos escritores. Por vezes eles formulam suas últimas palavras de maneira similar às que foram postas na boca de seus antecessores.” (SCHNEIDER, 2005, p.246). Portanto, as histórias da morte de escritores que já foram escritas precisam de mais atenção da crítica, conforme diz o autor, porque são uma espécie-fantasma que vagam fragmentadas pelas estantes das bibliotecas do mundo.

No conto “Então, adeus”, a narradora fala sobre a morte do escritor Monteiro Lobato de forma muito poética. Mais uma vez, nesta narrativa duas histórias são interseccionadas através da memória. O conto começa com a narradora, que pode ser a própria Lygia Fagundes Telles, chegando ao velório do escritor Monteiro Lobato na Biblioteca Municipal:

Renovavam-se as pessoas e, no entanto, as caras pareciam sempre as mesmas: a fila que subia tinha o ar ansioso, mistura de curiosidade e temor. Já a fila que descia parecia mais calma embora meio pasmada, com essa expressão feita do espanto e do medo que têm os vivos diante da morte. No esquife reluzente, a face sem brilho com as negras sobranceiras de um só traço de carvão. Os olhinhos maliciosos estavam agora fortemente cerrados e cerrada a boca irônica, na expressão de quem nada mais tem a dizer. (TELLES, 2010, p.109).

A narradora sublinha o assombro que a morte ocasiona nos vivos, como já dissemos antes, a morte do outro é uma das maiores inquietudes para os seres humanos, pois além de perdermos pessoas afetivamente ligadas a nós, deparamo-nos com nossa inexorável condição finita. A expressão de Lobato é representada como a de quem nada mais tem a dizer, tratando-se de um escritor, Lobato, através de seus livros, falou muito durante toda a vida, porém, “antes de ser um modo de dizer, a morte é uma palavra engolida, mordida, sufocada. E a vida, uma égua fugida.” (SCHNEIDER, 2005, p.10). A indesejada das gentes sempre acaba roubando palavras, porém, as palavras que ficaram impressas nos livros resistem a ela. Talvez, questiona Schneider, só as palavras possam sobreviver a morte.

Telles recorda, então, como conheceu Monteiro Lobato e os encontros que teve com ele. A escritora tinha entrado recentemente para a Faculdade de Direito no Largo São Francisco quando, de súbito, teve um impulso e resolveu ir visitar o escritor que estava preso, era época do governo de Getúlio Vargas. Um colega de Telles contou que Monteiro Lobato tinha sido preso por crime de opinião e ela resolveu ir prestar a sua solidariedade. O guarda no presídio riu ao ver a carteirinha de estudante da autora e, depois de revistar sua bolsa, a deixou entrar. Ao avistar Lobato, a narradora sobressaltase, pois achava que ele não estaria com um bom aspecto, mas acaba se enganando e percebe que ela é quem deveria ser consolada. Ela questiona a saúde do escritor e ele responde:

- Que saúde?! Perguntou e riu gostosamente. Tomou um ar secreto, confidencial: O importante é não entregar os pontos, fincar o pé. Na noite escura, na negra noite dos velhos, os sons vão se amortecendo, vozes e imagens vão ficando distantes. A gente fica só. E porque está escuro, só ai é que damos com o vivíssimo olho da morte ora surgindo por detrás das moitas, por detrás de um muro, a nos espreitar... A gente então precisa acender o fogo e ficar assim vigilante, acordado. Enquanto isso, vamos fazendo nossas coisas, as coisas que mais amamos e tirando o melhor partido de tudo. Mas é preciso ficar atento, não deixar que esse fogo se apague porque ai de nós se pegamos no sono. (TELLES, 2010, p. 111).

Nota-se que, neste trecho, a linguagem adquire um aspecto metafórico e poético para falar sobre a morte. Schneider (2005) diz que as metáforas da morte são meios de transporte linguístico que carregam as palavras para um pouco mais longe e levam, também, a dor. Monteiro Lobato, na sua fala, reafirma o axioma da inevitabilidade da morte que, como afirmam Edgar Morin (1970), Ernest Becker (2007) e Mircea Eliade (1979), atormenta o homem desde os primórdios até os dias de hoje.

Na sequência da narrativa, o escritor diz que, de certo modo, é grato ao então presidente Getúlio Vargas, porque estando preso teve mais tempo para ler e escrever. A narradora, que já tem um distanciamento do ocorrido, começa a lembrar os méritos de Monteiro Lobato. Segundo ela, Lobato sempre soube que seria acusado de antipatriota quando mostrasse a realidade sobre o sertanejo com o personagem Jeca Tatu. Além disso, o escritor não teve medo de gritar que existia petróleo no Brasil, mesmo sabendo que os responsáveis pelo país ficariam indignados com tal afirmação que naquele momento histórico era inconveniente. Por fim, a escritora lembra da última vez que encontrou

Lobato, numa das alamedas da Praça da República, neste derradeiro encontro, o aspecto do escritor já não era o mesmo, já não havia o mesmo brilho no olhar. Depois de uma breve conversa, o autor dá o adeus definitivo. Pouco tempo depois, Monteiro Lobato morreu.

Schneider entende que tudo que se narra, toda as histórias que são contadas, em certo sentido, dizem respeito à morte, mesmo que não seja explícito, por isso ele questiona: “Os escritores morrem menos que os outros? Suas mortes seriam mais mortas se não tivessem sido recolhidas ou inventadas por alguma pessoa notável?” (SCHNEIDER, 2005, p.20).<sup>20</sup> Ele é assertivo ao dizer que só se é um escritor quando se escreve, ainda que de diferentes perspectivas, sobre a morte:

Nem sempre os escritores buscam a imortalidade por meio de seus livros. Talvez seja possível escrever sem ter uma relação extrema com esse extremo onde as palavras e a vida são abolidas, mas então não se é escritor. Os livros, aqueles que contam, não parecem ter sido escritos *pelo lado moribundo do autor?* (SCHNEIDER, 2005, p. 21).

Dentro desta perspectiva, além de “Então, adeus”, no livro *Conspiração das nuvens*, lançado em 2007, que foi o último publicado por Telles, temos, também, a memória da morte do escritor Erico Veríssimo narrada no conto “Solo de Clarineta” (que no próprio título já faz referência a um dos livros do escritor).

“Solo de Clarineta” começa com a narradora, que também é a própria Telles, contando seu desconsolo ao saber da morte do escritor Erico Veríssimo. Na verdade, ela tem dificuldade em falar sobre a morte do escritor:

Não consegui telefonar à Mafalda Veríssimo, não consegui, só em pensar minha voz ficava bloqueada e o coração se fazia tão pesado – ah, por que a morte me estarrece como se fosse a primeira vez, como se nunca antes?... A rara morte, quero esclarecer, quatro ou cinco ao longo da minha vida. Com as outras, tudo normal ou quase, o choque. A introspecção com a consolação filosofante. O apego a Deus e aos poucos aquela paciente cristalização da dor, pequenas pedras que vou guardando, de vez em quando tomo uma, sinto-lhe a forma, a cor, e afetuosamente a devolvo ao seu lugar. Mas há certas mortes que me

---

<sup>20</sup> Ao encontro dessa ideia, ele cita vários livros que foram escritos na França por escritores que quiseram contar a morte de outros escritores, como, por exemplo: *Os últimos dias de Charles Baudelaire*, de Charles Asselineau, de 1925, *Voltaire moribundo*, de Frédéric Lachèvre, 1908, *O fim de Maupassant*, de Georges Normandy, de 1927, entre outros. Além dos contos de Telles que ficcionalizam a morte de outros escritores, localizamos, também, no panorama da literatura brasileira, o romance *Memorial do fim – A morte de Machado de Assis*, de Haroldo Maranhão.

remetem à infância, ao medo das noites escuras que não vão amanhecer. (TELLES, 2007, p. 75).

Com a técnica do monólogo interior, a narradora deixa vir à tona seus pensamentos e divagações sobre a morte. Inclusive, as pedras que ela menciona são uma metáfora da dor e do luto. As pedras são as memórias dos que se foram, são a saudade. A cristalização da dor pode ser entendida como o processo de luto que já discurremos antes. De vez em quando, a memória dos que se foram precisa ser retomada, mesmo que com ela venha a aflição, depois, as lembranças são devolvidas para os seus lugares. Mesmo já tendo experimentado a morte do outro, para a narradora cada morte é como se fosse a primeira. De fato, a morte, mesmo para quem já está habituado com ela, é sempre arrebatadora, nisso Becker, Eliade, Freud, Kovács e Morin concordam. Ademais, quando a narradora menciona a infância, retomamos os contos “A rosa verde” e “Que se chama solidão” que ficcionalizam a relação da criança com a morte. Kovács, como explanamos no segundo capítulo, atesta que uma das representações mais fortes que internalizamos de morte é ligada à infância. Isto porque nos primeiros meses de vida, a criança, ainda que por breves momentos, quando é afastada da mãe sente que a mesma morreu, assim, a morte já representa ausência e desamparo.

No desenrolar deste breve conto, a narradora, tal como em “Então adeus”, relembra como conheceu Erico Veríssimo e os momentos em que conviveu com ele. Novamente são evocadas memórias<sup>21</sup> que se sobrepõe na narrativa. Telles conta que, em 1944, ela e seus colegas da Faculdade de Direito do Largo São Francisco convidaram, audaciosamente, Veríssimo para uma conferência e ele aceitou: “Erico Veríssimo chegou de sobretudo escuro e chapéu desabado, noite fria. Ele tem cara de índio, soprou meu colega e eu concordei, a índia Bartyra e o português João Ramalho deviam ter andado lá pelos pampas.” (TELLES, 2007, p. 76). Segundo ela, Erico Veríssimo adentrou o grupo de estudantes com um olhar de irmão mais velho que se preocupa e cuida, dando conselhos aos jovens estudantes. A narradora vai exprimindo, então, suas reminiscências: “confessei-lhe o quanto tinha amado o romance *Música ao longe* e que me fez chorar, Beleza, Erico! Ele prometeu enviar-me outros livros e ainda algumas preciosidades da

---

<sup>21</sup> A memória, bem como a morte, também é um dos pontos cruciais de literatura lygiana. Nesse sentido, alguns estudos já exploraram a questão da memória na obra em questão, como, por exemplo, a tese de Lucena *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2007) e o livro *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*, de Silva (2009).

literatura universal que a Editora Globo estava publicando, era o adeus?” (TELLES, 2007, p. 77). Não era ainda o adeus, vários anos depois ela conta que encontrou o escritor, e sua esposa Mafalda, na Europa e, como passava por um momento delicado, foi, também, consolada por Erico.

Durante todo o conto, a narradora enfatiza o otimismo e o carisma que o escritor tinha:

Sim, vários dos colegas já tinham partido, Segunda Guerra Mundial. Ele abarcou nosso grupo com aquele olhar de irmão mais velho que se preocupa e se entenece mas sem amargor, era um otimista que mesmo depois tentou passar otimismo para esta cabeça dura, intoxicada por leituras e ainda com a lembrança de uma juventude tempestuosa. Quando terminamos nossa cantoria ele se aproximou e reagiu, tínhamos falado tanto em morrer, Não! Nada de morrer, meninos, mas viver! Vocês ainda vão ver tanta coisa, vão passar por tanta coisa, mas tudo vale como experiência, tudo é preciso e é bom. Viver com toda força de que se é capaz, com todo o fervor, sabem o que é fervor? (TELLES, 2007, p. 77).

Devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, a perspectiva da morte era frequente para os estudantes que receberam Veríssimo. Mesmo que o conto retrate a morte, ele é construído sob recordações da vida. A morte e o fim fazem com que seja evocado o meio, assim, signos e metáforas da vida são trazidos durante o conto, porque para conseguir falar da morte precisamos da vida, como explicou Mircea Eliade em “As mitologias da morte: uma introdução” (1979). A morte sozinha é difícil de ser compreendida e representada, por isso ela se amalgama com a vida. No trecho exposto, a narradora relembra com carinho as palavras de Veríssimo, indo ao encontro desta ideia, Schneider problematiza: “somos feitos também da morte dos outros. Que têm eles a nos dizer, esses mortos por quem Baudelaire sofria tanto? [...] Por que as palavras das pessoas que amamos, que admiramos, que perdemos flutuam tanto tempo em nossa memória?” (SCHNEIDER, 2005, p.10).

No fim do conto, a narradora imagina que vai até Porto Alegre e, em pensamento, visita à casa de Érico Veríssimo. No entardecer, ela olha para o pátio e encontra o banco vazio, descobre, também, o escritório de Veríssimo fechado e resolve sair em silêncio. Enquanto a casa se desvanece em seu pensamento, a narradora fica parada, mais uma vez, resta apenas o silêncio. Percebemos, assim, que em vários contos lygianos a morte está relacionada ao silêncio. Em *A disciplina do amor*, de 1980, livro fragmentado e híbrido

onde Telles já esboça a relação memorialística que viria marcar seus últimos livros, temos também alguns fragmentos que falam de Erico Veríssimo. “Retrato no jardim”, “A hora do sétimo anjo” e “Enquanto se vai viver” são fragmentos que recordam a amizade de Telles com Veríssimo. O conto “Solo de Clarineta” retoma e amplia o fragmento “Enquanto se vai viver” que também expressa o pesar pela morte do autor de *O tempo e o vento*.<sup>22</sup>

### 3.4- A inevitabilidade da morte

Em alguns contos de Telles, a morte do outro se apresenta aos personagens como um fato consumado. Nas duas narrativas que analisamos nesta seção, temos duas diferentes situações em que a morte se mostra aos personagens de forma evidente. Porém, as protagonistas dos dois contos lidam com a morte do outro de formas antagônicas.

*Antes do baile verde*, publicado em 1970, é um dos livros mais conhecidos de Lygia Fagundes Telles. O conto “Antes do baile verde”, que dá nome ao livro, foi publicado, pela primeira vez em 1965, no livro *O jardim selvagem*.<sup>23</sup> No conto em questão, temos a história de um homem em estado terminal, enquanto este personagem está prestes a dar o seu último suspiro, sua filha, Tatisa, prepara o seu vestido para um baile de carnaval. A narrativa é construída, então, através de diálogos que incitam questionamentos sobre a fragilidade e a liquidez das relações humanas. José Paulo Paes, em seu ensaio “Ao encontro dos desencontros” (1998), explica que as ficções de Telles, sem jamais caírem num moralismo, possuem sempre uma dimensão ética. Não é o objetivo deste trabalho discutir o que é a ética, no entanto, parece que tal questionamento perpassa o conto “Antes do baile verde” ao verificarmos uma filha que se nega a acompanhar a morte do próprio pai.

---

<sup>22</sup> É interessante lembrar que Erico Veríssimo, em *Breve história da literatura brasileira* (1995), lançada primeiro nos Estados Unidos, em 1945, já aponta Telles como uma ficcionista interessante. Nessa época, a escritora só tinha publicado *Porão e sobrado*, em 1938, e *Praia viva*, em 1944. Nas palavras do criador de *O tempo e o vento*: “E na área do conto, a vivaz Lygia Fagundes Telles é a recém-chegada mais digna de nota, com seu interessante livro *Praia Viva*.” (VERÍSSIMO, 1995, p.149).

<sup>23</sup> Posteriormente, este conto foi incluído em um livro homônimo que teve várias reedições. Inclusive, em 1969, o Prêmio Internacional Feminino para Contos Estrangeiros de Cannes, deu o primeiro lugar para “Antes do baile verde”.

O narrador deste conto é onisciente e não sonda os pensamentos dos personagens, por isso não ficamos tão próximos dos seres ficcionais como na maioria dos outros contos já abordados aqui. No texto de Telles nenhuma escolha é fortuita, toda a composição da narrativa e a linguagem se coadunam para tecer o enredo, por isso, como o conto mostra a frieza de uma filha diante da eminente morte do pai, o narrador é distante dos personagens. Sabemos o que eles pensam apenas pelos diálogos:

-Você acha, Lu?  
-Acha o quê?  
-Que ele está morrendo?  
-Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite.  
-Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.  
(TELLES, 2009, p. 59).

Observando o diálogo entre Tatisa e sua empregada doméstica, percebemos que a primeira hesita diante da perspectiva da morte do pai enquanto a outra tem convicção. As duas mulheres estão prestes a sair de casa, Lu, que é a empregada, vai encontrar seu companheiro e Tatisa vai para um baile de carnaval onde o tema é a cor verde, por isso todos têm que irem fantasiados de verde. Tatisa vestiu roupa verde, pintou o cabelo de verde, maquiou seu rosto de verde e pintou as unhas de verde. O personagem de Lu deseja sair imediatamente, pois tem que encontrar seu namorado, porém, é detida por Tatisa que pede para ela lhe ajudar a pregar as lantejoulas no saiote de sua fantasia de Pierrette.

Lu tem certeza que o pai de Tatisa vai morrer até o fim da noite, mas Tatisa nega esta realidade porque deseja desesperadamente ir ao baile verde na noite de carnaval. A empregada insiste que o homem está morrendo, enquanto Tatisa afirma que ele apenas está dormindo. Quando Lu questiona, novamente, sobre o pai moribundo, a filha se exalta:

-Você quer que eu fique aqui chorando, não é isso que você quer? Quer que eu cubra a cabeça com cinza e fique de joelhos rezando, não é isso que você está querendo? – Ficou olhando para a ponta do dedo coberto de lantejoulas. Foi deixando no saiote o dedal cintilante. – Que é que eu posso fazer? Não sou Deus, sou? Então? Se ele está pior, que culpa tenho eu? (TELLES, 2009, p.61).

A forma com que Tatisa lida com a eminência da morte de seu pai destoa completamente do modo com que outros personagens, de outros contos que analisamos, lidam com a morte do outro. Enquanto que em “A rosa verde”, “Que se chama solidão” e “Uma branca

sombra pálida” a morte do outro é profundamente sentida, em “Antes do baile verde” notamos uma indiferença e uma frieza em Tatisa.

O conto todo é construído na tensão de diálogos que aparentemente são banais, mas que revelam um conflito dramático. Enquanto as duas conversam, sentimos a morte se insinuar no ambiente. Para se livrar da culpa e da responsabilidade, em dado momento Tatisa começa a projetar e a transferir a responsabilidade para Lu e para o médico: “- Aquele médico miserável. Tudo culpa daquela bicha. Eu bem disse que não podia ficar com ele aqui em casa, eu disse que não sei tratar de doente, não tenho jeito, não posso!” (TELLES, 2009, p.63). Tatisa, em seu individualismo, chega a dizer que a empregada é que é egoísta: “Se você fosse boazinha, você me ajudava, mas você não passa de uma egoísta, uma chata que não quer saber de nada. Sua egoísta!” (TELLES, 2009, p. 63), pois deseja que ela fique com o pai moribundo. Os seres ficcionais de Telles estão sempre em conflito e são sempre, ainda que de maneiras distintas, vulneráveis e frágeis, apresentando uma certa incompatibilidade com o mundo. Mesmo Tatisa, que parece agir movida pelo egoísmo e pela intransigência, ensaia uma espécie de culpa e remorso e acaba hesitando:

No topo da escada ficaram mais juntas. Olharam na mesma direção: a porta estava fechada. Imóveis como se tivessem sido petrificadas na fuga, as duas mulheres ficaram ouvindo o relógio da sala. Foi a preta quem primeiro se moveu. A voz era um sopro:

- Quer ir dar uma espiada, Tatisa?

- Vá você, Lu...

Trocaram um rápido olhar. Bagas de suor escorriam pelas têmporas verdes da jovem, um suor turvo como o sumo de uma casca de limão.(TELLES, 2009, p.66)

No trecho supracitado, o narrador faz uma breve intromissão (que não é usual nas narrativas lygianas) quando insinua que as mulheres são duas fugitivas, ou seja, elas fugiram da responsabilidade da morte. Após esta hesitação, as duas escutam, na sequência, um som de buzina vindo da rua que se mistura com o som do relógio vindo de dentro de casa. Lu desprende-se da mão de Tatisa e desce as escadas, pois está com pressa para encontrar seu companheiro. Ao mesmo tempo que Tatisa quer ir ao baile e parece pouco se importar, ela mostra ter medo de ir verificar como o pai está, porque ele pode já estar morto. Porém, há uma ambiguidade na hesitação: ela tanto pode estar com medo de ver o seu pai morto e ficar abalada, como pode estar receosa de que o fato de seu pai estar morto lhe obrigue a desistir do baile e lhe faça providenciar os preparativos para o velório.

No fim do conto, ainda não sabemos o que Tatisa vai decidir, porém, quando a buzina soa e a empregada desce, observamos o que acontece:

-Lu! Lu!- a jovem chamou num sobressalto. Continha-se para não gritar. – Espera aí, já vou indo!  
E apoiando-se ao corrimão, colada a ele, desceu precipitadamente. Quando bateu a porta atrás de si, rolaram pela escada algumas lantejoulas verdes na mesma direção, como se quisessem alcançá-la. (TELLES, 2009, p. 66).

Tatisa decide abandonar o pai, gerando o efeito final de surpresa que propõe Edgar Allan Poe. Além disso, podemos observar que o conto termina com as lantejoulas que foram mencionadas no início da narrativa. Nada no texto de Telles é por acaso, pois a escritora tem a percepção do detalhe, das minúcias. Embora o conflito se encerre no fim do conto, a história continua na imaginação do leitor que pode se perguntar o que o pai de Tatisa teria feito para filha, no passado, que lhe deixou magoada e completamente indiferente.

Cabe ressaltar, ainda, que no desenrolar do conto estabelece-se uma dialética entre vida e morte, marcada por oposições entre o externo e o interno. Do lado de fora da casa, é carnaval, tudo é festa, do lado de dentro, não há festa, apenas a perspectiva da morte. Enquanto o barulho da rua é audível dentro de casa, não se escuta nenhum barulho vindo do quarto do pai de Tatisa, mais uma vez fica evidente a dialética entre símbolos de vida e morte que explica Mircea Eliade (1979).<sup>24</sup>

No conto “Dolly”, também de *A noite escura e mais eu*, temos o medo e a inevitabilidade da morte relacionados com a morte do outro. Porém, nesta narrativa, diferente das outras que analisamos, a morte do outro se dá de forma diferente, pois temos ficcionalizado um assassinato, que, no fim, opera uma transformação na protagonista. O conto se passa, na cidade de São Paulo, no ano de 1921. Repleto de referências cinematográficas, a própria narrativa assemelha-se com alguns filmes de Alfred

---

<sup>24</sup> Vera Maria Tietzmann Silva, em *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), ao rastrear as inúmeras publicações e republicações que os contos de Telles tiveram, lembra das antologias temáticas publicadas pela editora Ática da série *Para gostar de ler*. O volume 27, denominado de *Histórias sobre ética*, contém o conto “Antes do baile verde”, que segundo a pesquisadora “é um bom ponto de partida para a discussão dos dilemas que se colocam entre o prazer e o dever” (SILVA, 2009, p. 29). Silva explica também que a cor verde é recorrente na literatura de Lygia Fagundes Telles, assumindo diferentes sentidos. No conto “Antes do baile verde”, ela relaciona-se à morte e ao processo de putrefação. Em outros contos, esta cor ganha o sentido de esperança e renascimento.

Hitchcock<sup>25</sup>. Adelaide, a protagonista, é que nos conta a história, no começo do conto ela encontra-se num bonde e diz que, para se salvar, precisa contar o que lhe aconteceu. Poucos dias antes, a protagonista, que vive em uma pensão, estava procurando um novo local para morar, pois não queria mais dividir a moradia com tantas pessoas. Ao ler o jornal, ela encontra um anúncio colocado por uma menina que mora em uma casa sozinha e deseja dividir a residência com outra pessoa.

Misturando passado e presente, a narradora rememora como foi o seu primeiro encontro com a moça do anúncio, Dolly, que tinha a sua a mesma idade. Dolly era uma aspirante a atriz, liberta de condutas e padrões de comportamentos estabelecidos, enquanto Adelaide é uma moça “bem-comportada” e com uma conduta regrada. Quando chega na casa de Dolly, Adelaide, no primeiro momento, choca-se com as roupas e comportamentos da dona da casa, então, vai embora rapidamente, pois tem outro compromisso, já sabendo que não poderia dividir a casa com Dolly porque as duas eram muito diferentes. Ao voltar para sua pensão, Adelaide descobre que esqueceu seus cadernos de datilografia na casa de Dolly, no dia seguinte, quando volta para pegar os cadernos, a protagonista encontra Dolly morta. Tudo indica que Dolly, no dia anterior, fez uma festa em sua casa e, quando foi dormir com alguém, acabou assassinada:

No silêncio, a desordem. A luz acesa. A porta do escritório estava entreaberta. Espiei e vi Dolly na cama de baixo de um acolchoado. Chamei de novo, Dolly! mas sabia que ela estava morta. Fui me aproximando, estava morta. Comecei a tremer, um nó na garganta e as pernas bambas. O acolchoado limpo, sem nenhuma dobra, a casa inteira revirada e o acolchoado chegando mansamente até o queixo de Dolly que me pareceu tão calma, de uma calma que contrastava com a cabeleira emaranhada, aberta no travesseiro. (TELLES, 2009, p. 13-14).

Ao contemplar o cadáver de Dolly, a protagonista fica tão perturbada que pega seus cadernos e sai rapidamente da casa, no bonde, enquanto retorna para a sua pensão, o horror continua. Conforme esclarece Edgar Morin (1970), o horror que muitas pessoas sentem ao contemplar um cadáver configura-se como o terror da decomposição que é a morte explicitada, a morte materializada. Para Ernest Becker (2007) este é confronto

---

<sup>25</sup> A narrativa do conto lembra, também, a história real do crime da Dália Negra. Nos Estados Unidos, nos anos quarenta, um assassinato, de uma jovem aspirante a atriz, comoveu o país e teve uma grande repercussão midiática. Até hoje o crime nunca foi solucionado.

fulcral da condição humana, ou seja, o homem (um ser simbólico e cultural) submetido a um corpo perecível.

Além disso, a forma com que a morte se apresentou a Adelaide foi chocante, Dolly foi brutalmente assassinada. Quando Adelaide se abaixou para verificar o corpo de Dolly, sujou sua luva com uma gota de sangue. Entrando no bonde Angélica para retornar à pensão, a protagonista descobre que levou um pouco da morte de Dolly junto consigo:

Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo. Olhos as luvas tão calmas em cima da pequena pilha de cadernos no meu colo, a mão esquerda cobrindo a mão direita, escondendo o sangue. Dolly, eu digo e estou calada e olhando em frente neste bonde quase vazio. Dolly! eu repito e sinto aquele aperto no estomago mas não tenho mais vontade de puxar a sineta, descer e voltar correndo até a casa amarela, queria tanto fazer alguma coisa mas fazer o que?! (TELLES, 2009, p. 11).

Adelaide gostaria de fazer alguma coisa, mas não existe nenhuma solução possível para reverter a morte. Ela deseja se livrar da luva com o sangue de Dolly para, na verdade, tentar se livrar da morte. A protagonista conheceu Dolly por pouco tempo, mesmo assim, já tinha estabelecido alguma relação com ela, ou seja, a menina já tinha configurado uma individualidade, um ser humano, e observar Dolly desfigurada por um crime foi perturbador. Morin deslinda que uma das grandes contradições da espécie humana, que aparentemente contradiz peremptoriamente o horror da morte, é o homicídio. Entretanto, o homicídio é demasiado humano porque o homem é o “único animal que mata o seu semelhante sem obrigação vital; embora o sinal do primeiro ‘crime’ pré-histórico conhecido seja muito mais recente do que o da primeira tumba, aquele pobre crânio estilhaçado pelo sílex é uma testemunha sui generis do humano.” (MORIN, 1970, p. 63).

Durante a perturbação, Adelaide sente que um passageiro invisível, espécie de espectro que personifica a sua consciência, ou talvez um anjo, como o nome do veículo sugere (ou outro ser sobrenatural, quem sabe um espírito), entra no bonde:

Quando subi neste bonde eu tive a sensação de que um passageiro invisível subiu comigo e se sentou aqui ao meu lado, só nós dois neste banco. Não posso vê-lo mas ele me vê. Espero até ouvir sua voz perguntando se vou contar o que aconteceu. Fui à Barra Funda buscar os meus cadernos de datilografia que esqueci na casa de Dolly, eu respondo e de repente me sinto melhor falando, descubro que é bom falar assim sem pressa enquanto o bonde corre apressado e sacolejando sobre os trilhos. (TELLES, 2009, p. 11-12).

Enquanto vai contado tudo que aconteceu ao leitor e ao passageiro invisível, que lhe observa sem ser visto, Adelaide vai explicando que está se libertando<sup>26</sup>.

Quando encontrou o corpo de Dolly, ela diz que sentiu o “cheiro morno que vinha de baixo da cama, aquele cheiro corrompido de uma goiaba que apodreceu e rachou.” (TELLES, 2009, p. 14). Crimes como o assassinato, que chocou a protagonista, são perturbadores para quase todas as pessoas. No entanto, Freud, em “Reflexões para os tempos de guerra e morte” (1974), afirma que a maldade é característica da natureza humana, por isto, a primeira proibição feita pela consciência foi “não matarás”, como diz o mandamento bíblico. Se existe a proibição é porque deve existir, também, o desejo:

Sem dúvida, as almas piedosas, que gostariam de crer que nossa natureza está distanciada de qualquer contato com o que é mau e degradante, não deixarão de utilizar o aparecimento e a premência iniciais da proibição contra o assassinato como a base para conclusões gratificantes quanto à força dos impulsos éticos que devem ter sido implantados em nós. Infelizmente esse argumento fortalece ainda mais o ponto de vista oposto. Uma proibição tão poderosa só pode ser dirigida contra um impulso igualmente poderoso. (FREUD, 1974, p. 335).

Portanto, a história da humanidade é vista pelo psicanalista como a história de gerações e gerações de assassinos que tem sede de matar. Quando Adelaide está comunicando a sua narrativa para o passageiro invisível, recorda-se de uma história que sua colega de quarto da pensão, Matilde, mencionou. Na história contada por Matilde, um ator norte-americano se trancou num quarto de hotel com uma moça (que desejava ser atriz) e, posteriormente, assassinou-a com uma garrafa. O noivo de Matilde, que lia livros policiais, disse que existiam três motivos para este tipo de crime, na hora de falar o terceiro motivo, Matilde não se lembra da tal motivação que o namorado explicou. No fim do percurso de bonde, Adelaide resolve a história da colega: “E o motivo? O noivo de Matilde disse que três motivos podiam provocar um crime assim, ela esqueceu o terceiro mas não tem terceiro, o motivo é um só, a crueldade a crueldade a crueldade.” (TELLES, 2009, p. 25). Desse modo, a protagonista tem uma espécie de epifania e toma

---

<sup>26</sup> Esta ideia de libertação pela fala (que também é defendida pela psicanálise freudiana) é recorrente em vários outros textos de Telles, como, por exemplo no conto “A sauna” e no romance “As horas nuas”. Neste sentido, ao falar, ao narrar o lhes aconteceu, os personagens se desencarceram, tal relação pode ser entendida como uma metáfora da própria narrativa literária.

conhecimento da maldade humana explicada por Freud no trecho citado. É conveniente, também, considerarmos a ideia de Morin de que o homicídio “é não somente a satisfação de um desejo de matar, a satisfação de matar, mas também a satisfação de matar um homem, isto é, de se afirmar pela destruição de alguém” (MORIN, 1970, p.64). Assim, há um significado mágico para o homicídio que é o de “escapar à sua própria morte e à sua própria decomposição transferindo-as para outrem.” (MORIN, 1970, p.66), como faz o sultão de *As mil e uma noites*.

No fim do conto, há uma espécie de libertação de Adelaide:

Olhos as luvas em cima dos cadernos, a mão esquerda cobrindo a direita, ali onde o sangue pingou. Já sei. Vou deixar essas luvas aqui no banco quando eu descer na próxima parada, todos os passageiros já desceram, estou sozinha, eu e Deus. O passageiro invisível desceu há pouco, escutou minha ida ao inferno, me provocou até que eu dissesse tudo mas ele mesmo não disse nada e nem precisava, quando vi ele já tinha descido e agora estou leve e respirando de novo sem o nó na garganta. Sem a ânsia. Falei tudo e agora sinto essa aragem que vem não sei de onde, me libertei! (TELLES, 2009, p. 25).

O passageiro invisível (que talvez fosse um anjo, ou algo do tipo, vindo justamente em auxílio de Adelaide) faz com que ao narrar a sua experiência com a morte, a protagonista se liberte do terror, pois qualquer dor se torna suportável se for colocada em uma história (neste aspecto escritores e psicanalistas concordam). As luvas com o sangue lembram a morte de Dolly que Adelaide quer esquecer, por isso proposadamente ela deixa-as no bonde. Todavia, quando ela sai do veículo, percebe-se que mesmo assim a protagonista absorveu um pouco do jeito de Dolly, pois fala a si mesma que vai ser mais incisiva com o seu namorado, tal qual Dolly lhe sugeriu na primeira e última vez em que se encontraram. Tendo entrado em contato com o homicídio de Dolly, o personagem de Adelaide passa por uma transformação e começa a perceber outras faces da existência humana. Nesta narrativa, a morte do outro, retratada na brutalidade de um assassinato, provoca uma mudança e uma espécie de crescimento e amadurecimento em Adelaide, pois sua inocência é confrontada com a perversidade da condição humana.

Neste capítulo, abordamos contos de Telles em que a morte aparece representada, através da morte do outro, pelo luto, pelas memórias, pela saudade, pela indiferença, e pelo medo. Também, analisamos narrativas que ficcionalizam a relação ambivalente entre o amor e a morte e, ainda, contos que homenageiam outros escritores retomando suas

mortes. Nossas análises mostraram que a morte e a vida parecem se fundir, tanto na construção dos textos como nos acontecimentos dos enredos. Ao construir suas narrativas sob o signo da morte, Telles acolhe a dissonância, os contrastes, as distorções e as incoerências da vida humana, que em seus contos ganham força quando o fim da vida se apresenta. A leitura dos textos lygianos configura-se como uma experiência de confronto com a sensibilidade de personagens que mostram muitos de nossos fracassos e muitas de nossas dores, levando-nos a uma reflexão privilegiada.

Ficcionalizando a relação do ser humano com a sua condição efêmera, Telles vasculha os meandros dos sentimentos humanos, através de seus personagens emblemáticos, narrando viagens interiores memoráveis. Em quase todos os contos analisados, ainda que de diferentes modos, a morte angustia e desestabiliza os personagens, como revelam a menina que perdeu os pais, a mãe que perdeu a filha e a mulher que precisou provar o amor com a morte. Nos contos estudados aqui, Telles presenteia os leitores com uma galeria de personagens diversificados que vão se revelando através de seus sentimentos e emoções quando confrontados com sua condição finita. Em suma, a ficcionista apresenta um inventário do irremediável, ao expressar a desconcertante relação das pessoas, representadas através dos personagens, com a morte.

#### 4. OS MISTÉRIOS E OS MEDOS DA PRÓPRIA MORTE

À morte

Morte, minha Senhora Dona Morte,  
Tão bom que deve ser o teu abraço!  
Lânguido e doce como um doce laço  
E, como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte  
Tua mão que nos guia passo a passo,  
Em ti, dentro de ti, no teu regaço  
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte, dos dedos de veludo,  
Fecha-me os olhos que já viram tudo!  
Prende-me às asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha de rei,  
Má fada me encantou e aqui fiquei  
À tua espera... quebra-me o encanto!

Florbela Espanca

“Um jovem jardineiro persa diz para seu príncipe: - Salve-me! Encontrei a Morte esta manhã; Fez-me um gesto de ameaça. Esta noite, por um milagre, gostaria de estar em Isfahan. O bondoso príncipe lhe empresta seus cavalos. De tarde, o príncipe encontra a Morte e lhe pergunta: - Por que, esta manhã, fez um gesto de ameaça a nosso jardineiro? -Não foi um gesto de ameaça – respondeu-lhe-, mas um gesto de surpresa. Pois o via longe de Isfahan esta manhã e devo pegá-lo esta noite em Isfahan.”

Jean Cocteau

Nos contos contemplados neste capítulo, o que basicamente concatena o conflito dos enredos é a perspectiva da morte de si mesmo, da própria morte. Aqui, analisamos histórias em que, muitas vezes, a morte se mostra misteriosa, rompendo as leis do que entendemos por natural e normal. Na maioria das narrativas, a morte apresenta-se ligada ao fantástico e, em outras histórias, a morte desperta o medo e a angústia, por isso, os leitores são tragados pelos dilemas vividos pelos personagens. O medo, as tentativas de fuga, a inevitabilidade e a irreversibilidade são aspectos que circunscrevem a morte nos contos estudados. Paradoxalmente, alguns personagens desejam se entregar à morte. Ainda, em algumas histórias, a morte parece não ser o fim, o que morre é somente a matéria.

#### 4.1- O suicídio

Temos o direito de decidir morrer? Podemos interromper a nossa própria vida? O suicídio é um ato de coragem? Ou é um ato de covardia? Do mesmo modo que no conto “Uma branca sombra pálida”, nos contos “A estrela branca”, “O suicídio de Leocádia” e “Suicídio na granja”, que analisamos nesta parte da dissertação, temos o suicídio ficcionalizado. O suicídio é uma das formas de morte mais polêmicas, perturbadoras e controversas que vem desestabilizando a sociedade há muito tempo, tanto que o escritor e filósofo Albert Camus fala, em *O mito de Sísifo* (1942), que o suicídio é único problema verdadeiramente sério, porque julgar se uma vida vale ou não a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano* (1992), define que, em sentido restrito, o suicídio é entendido como uma autodestruição consciente e intencional e, num sentido mais amplo, o suicido inclui processos de autodestruição inconscientes, lentos e crônicos. A autora salienta, com base em teorias de outros pesquisadores, que no suicídio, normalmente, existem três tipos de desejos de morte relacionados: o desejo de matar, o desejo de ser morto e o desejo de morrer.

Ao longo dos tempos, o suicídio foi visto e interpretado de diferentes formas. Conforme esclarece a *Enciclopédia da morte e da arte de morrer* (2004), na Antiguidade, os epicuristas e os estoicos aprovavam a morte voluntária, já os pitagóricos reprovam-na. As religiões, em geral, sempre condenaram o suicídio, inclusive, em algumas religiões os

suicidas não tinham direito aos rituais fúnebres e não podiam ser enterrados em solo sagrado. A partir dos séculos XIX e XX, o suicídio começou a ser interpretado como um pedido de socorro daqueles para quem a vida torna-se insuportável. Kovács entende que na época atual “há uma maior autonomia, não existindo mais castigo imposto pelo Estado. Hoje a maior causa de suicídios, no Ocidente, é a solidão, o sentimento de irrelevância social.” (KOVÁCS, 1992, p.169). A autora retoma, também, as ideias de Emile Durkheim que, no século XIX, lançou uma tese sociológica sobre o suicídio. Segundo Durkheim, o suicídio é um ato individual, mas com características de determinada sociedade que o produz, sendo assim, é um ato sinuoso e com motivações difíceis de dimensionar. Sobretudo, o suicídio implica num homicídio intencional de si mesmo, numa vontade de se aniquilar e de se extinguir, é um ato desesperado de alguém que quer se libertar, que não quer mais viver.

Em *O homem e a morte* (1970), Edgar Morin entende que o suicídio se manifesta quando a sociedade não consegue expulsar a morte da vida cotidiana e não consegue fornecer o gosto pela vida ao indivíduo, portanto, nada pode contra a vontade de morte do homem:

Então pode acontecer que as participações caiam ressequidas aos pés do indivíduo solitário e que mais nada o retenha a uma vida que ele sabe voltada ao aniquilamento. Então, com a deificação de si próprio, nasce o temor extremo da morte: o suicídio. Não desejamos falar aqui do suicídio-vingança, e ainda menos do suicídio-sacrifício, mas sim dos suicídios de desespero, de solidão, de ‘neurastenia’. Toda a nevrose é uma tentativa regressiva de reconciliação com o meio. O suicídio, ruptura suprema, é a reconciliação suprema, desesperada, com o mundo. (MORIN, 1970, p. 47).

O suicídio aparece, então, como um grito desesperado no vazio, um mergulho na aniquilação como forma de romper os grilhões da vida. Não aceitando a vida, o suicida tenta se reconciliar com ela no momento em que vai abandoná-la. É interessante mencionar que nas guerras, segundo Morin, o número de suicídios diminuiu consideravelmente, pois existe um objetivo de vida comum que liga muitos indivíduos. Então, há um sentido para a existência, que é uma luta por uma causa ou por uma nação, e este sentido faz com que as pessoas desejem viver para conquistar o objetivo maior.

Kovács cita também algumas ilusões e algumas fantasias que acompanham o suicida, muitas vezes o suicida tem a ilusão de continuar vivo, ou seja, ele quer ferir

alguém ferindo a si mesmo, mas não acredita na irreversibilidade da sua própria morte. O suicida, às vezes, não busca a morte, mas sim uma outra forma de vida. Em muitos casos, ele se imagina vendo a reação das pessoas após a sua morte, despertando culpa e pesar naqueles que o frustraram e lhe são próximos. Como exemplo de ato suicida cujo objetivo é infligir sofrimento a outras pessoas, a autora menciona o filme *Sociedade dos poetas mortos*. Neste filme, o jovem que se mata deseja, na verdade, assassinar o pai que lhe impede de realizar determinadas coisas, na interpretação de Kovács. Contudo, ele ama o pai, mesmo querendo feri-lo, por isto machuca a si mesmo como vingança. Na literatura, temos muitas obras que retratam diferentes tipos de suicídio<sup>27</sup>.

Na literatura de Lygia Fagundes Telles o suicídio é recorrente. No programa *Diálogos impertinentes*, a autora expressa sua percepção do suicídio e dos suicidas. Uip revela que como médico luta até o fim contra o suicídio, já a escritora fala que também acredita na luta, mas que respeita o suicida:

A luta tem que ser até o final. Eu acho lindo, esta é a coragem maior me parece, entende? Inclusive isto está provado, pessoas que se atiram de janelas e tal. Há um caso justamente dum grito, não querendo, o arrependimento do suicida. Eu respeito o suicida, eu respeito o suicida. Ele escolheu a morte. Coragem? Covardia? Não interessa, esses sentimentos são confusos, não interessa. Ele escolheu a morte, eu respeito o suicida. (TELLES, 1996).

Na mesma entrevista, questionou-se, a morte enquanto terror e ao mesmo tempo como fascínio e sedução:

Pois é, de um lado justamente esse terror, e há uma sedução, exatamente, existe sim, uma sedução da morte. A vontade de abrir essa cortina, de entrar nesse desconhecido. Mas muito isso, na literatura então, demais. Uma forma, justamente, de domínio sobre o não, sobre o não ser. A vontade, esta vontade de, de... No suicida, a vocação. Eu acredito muito em vocação. Eu acredito demais, vocês sabem, em vocação em relação a tudo. Em relação à vida e à morte. Vocação,

---

<sup>27</sup> Para ficarmos apenas com alguns exemplos, encontramos o suicídio representado nas tragédias gregas, em Shakespeare (sendo que o suicídio de Ofélia é um dos mais emblemáticos, inspirando pintores e artistas) e em vários romances. *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, *Anna Kariênina*, de Tolstói, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann, são alguns romances que retratam o suicídio. Inclusive, temos notícias de que o romance de Goethe, além de culminar com o suicídio de Werther no final da narrativa, motivou uma onda de suicídios na Europa do século XVIII devido ao forte teor emocional que a obra estabeleceu com os leitores. Ademais, muitos escritores cometeram suicídio, basta lembrar de Florbela Espanca, Virginia Woolf, Horácio Quiroga, Ernest Hemingway entre vários outros.

*vocare*, que é o verbo latino, que é lindo, o chamado, *vocare*. Então, o que me chamou quando eu me senti, enfim, escrever. (TELLES, 1996).

Em várias ocasiões, Telles já explicou sobre o que acredita ser sua vocação<sup>28</sup> para escritora. Na sequência da conversa, ela fala que existem pessoas que tem vocação para o desconhecido, para o abismo da morte, a vocação, na visão da escritora, é ofício da paixão. E assim como alguns tem paixão, tem vocação para vida, outros tem vocação para a morte, são seduzidos. Para a ficcionista, algumas pessoas não procuram propriamente a morte, mas se entregam a ela num tipo de desejo, com uma certa sensualidade, com amor a algo desconhecido.

O conto “A estrela branca”, do livro *Um coração ardente*, foi publicado pela primeira vez em 1949, no livro *O cacto vermelho*, e conta a história de um homem que decide se suicidar porque perdeu a visão e ficou cego. No entanto, no momento em que o personagem vai se jogar de uma ponte, visando morrer afogado, um outro homem misterioso, chamado Doutor Ormúcio, convence-o a fazer uma determinada cirurgia que pode lhe reestabelecer a visão. O homem cego, em retrospectiva, vai nos contando sua história, a última coisa que ele viu antes de ficar cego foi uma estrela branca no céu. Sabemos que algo na cirurgia deu errado, pois no começo do conto o protagonista encontra-se novamente na ponte, mirando o rio e pensando em se suicidar. O motivo de sua cegueira é um mistério, nenhum médico conseguiu diagnosticar, ele simplesmente acordou de manhã e não enxergava mais. Todo o conto é construído sob uma atmosfera tensa e claustrofóbica, como podemos observar no fragmento transcrito abaixo:

Espera, calma, um pouco de calma e saberás tudo, vamos pelo começo, foi há dois meses que assim tateante e apoiado numa bengala cheguei a esta ponte, um cego mas um cego orgulhoso, nunca quis ter aquele cão-guia que vai indo assim na frente silencioso e triste, ah! Querem tanto se libertar e a libertação dos guias e dos cegos só pode ser a morte Naquele dia, tomado por uma alegria quase insuportável consegui chegar a esta ponte e fiquei ouvindo as águas tumultuadas do rio correndo lá embaixo e que me chamavam, Vem!...(TELLES, 2012, p.66).

---

<sup>28</sup> Inclusive, no seu último livro de contos, *Conspiração das nuvens* (2007), há um conto intitulado de “O chamado” no qual a escritora fala sobre sua paixão pela literatura e sobre seu processo de criação literária. Ela explica como recebeu “o chamado” da literatura.

A morte aparece como uma libertação da cegueira, porque para o personagem a cegueira, na verdade, é uma espécie de morte em vida. A água do rio chama o protagonista, a libertação parece fácil e sedutora. Quando o ato está prestes a ser consumado, Ormúcio aborda o cego e pede que ele adie o suicídio, pois pode fazer uma cirurgia que vai restabelecer sua visão. O médico diz que não quer ser pago, seu pagamento será o sucesso da cirurgia e, para convencer o personagem cego, ele fala que a morte pode esperar, caso a cirurgia não funcione. O cego, então, acaba aceitando, pois deseja voltar a enxergar.

No hospital, o protagonista descobre que o doador dos olhos é um moribundo em estado degradante e terminal, com falência múltipla dos órgãos. Ele pressente, por conseguinte, que algo terrível está para acontecer. O doador, em uma espécie de frenesi, diz que vai seguir vivendo através do homem cego, ele tem certeza que vai continuar existindo de alguma forma. Todo o resto de seu corpo está parando, mas seus olhos vão continuar vivos. Depois de realizada a cirurgia, o protagonista só almeja poder enxergar de novo:

- A última coisa que meus olhos viram foi uma estrela branca cintilando no céu, a minha estrela! Da cama, eu a via sempre pela janela aberta. Naquela noite ela se apagou. Aceito tudo para vê-la novamente. Dessa operação e dos dias que se seguiram nada poderei dizer porque minha memória partiu-se em mil pedaços assim como um espelho! Sei que certa manhã ouvi a voz sussurrante de Ormúcio segredar a um colega: Amanhã saberemos! (TELLES, 2012, p. 71-72)

Quando o homem cego fica sozinho, finalmente tira as gazes de seus olhos, com euforia, após a cirurgia, e percebe que voltou a enxergar, mas não dá forma que esperava:

Foi nesse instante que o horror começou, ah, mas de que modo explicar a hediondez da minha descoberta? Ergui a face para o céu, ergui a face mas os olhos... os olhos não obedeciam. Quero olhar a estrela, a estrela! Repeti mil vezes num esforço desesperado. E os olhos baixavam obstinados para o jardim como se fios poderosos os dirigissem para o lado oposto daquele que minha vontade ordenava. (TELLES, 2012, p.72)

Com pavor, o personagem descobre que seus olhos nunca vão lhe obedecer, é como se eles tivessem vida própria, os olhos nunca vão ser dele realmente. Ele percebe que Ormúcio venceu, sua cirurgia foi um sucesso, e o morto também triunfou, pois continuava vivendo, de alguma forma, na vida de outro homem. Para se vingar de Ormúcio, o homem

decide fugir para que o mesmo nunca descubra se a sua cirurgia funcionou ou não, e para se vingar do doador e se libertar, decide suicidar-se.

No final do conto, o homem volta para o rio, onde começou a narrar tudo o que aconteceu e, então, consuma seu ato desesperado: “O morto queria viver à minha custa, dono de mim! Só que ele não contava com isso, agora sou eu que me rio dele e ainda estarei rindo até o instante em que seus olhos monstruosos se dissolverem nas águas como duas miseráveis bolotas de miolo de pão.” (TELLES, 2012, p. 73). Como Kovács explica que para ocorrer suicídio é preciso existirem três desejos (o desejo de matar, o desejo de ser morto e o desejo de morrer), podemos observar, de certo modo, estes desejos no protagonista que almeja matar para se vingar e, ao mesmo tempo, quer ser morto e quer morrer para se libertar.

Verificamos que, no decorrer da história, o protagonista sugere que o rio lhe chama, lhe acolhe e lhe convida a vir, como nota-se no primeiro trecho do conto que citamos. A forma como o suicida se mata, segundo nosso arcabouço teórico, pode revelar algumas coisas. Kovács salienta que o suicídio por afogamento “pode representar o desejo de voltar ao bem-estar da existência intra-uterina.” (KOVÁCS, 1992, p. 175). Ao se atirar no rio, o personagem cego deseja voltar ao útero materno, onde terá segurança e poderá reconstituir seus olhos. Ao mesmo tempo que a primeira vivência de morte que experimentamos é a da separação da mãe, a morte também concatena um aspecto maternal: “a experiência da relação materna tão acolhedora e receptiva, também é responsável por outra representação poderosa da morte, ou seja, a morte como figura maternal que acolhe, que dá conforto.” (KOVÁCS, 1992, p.3). Tal representação “provavelmente é bastante acentuada em indivíduos que tentam suicídio diante de situações insuportáveis, ou que originam impasses profundos.” (KOVÁCS, 1992, p.3).

Morin também faz algumas considerações sobre a relação simbólica que a água tem com a morte, para ele há um valor mítico universal de morte e de vida nova nas águas: “A água é a grande comunicadora mágica do homem no cosmo: ‘Todos os sonhos perante a água se cosmoseiam’ (Bachelard), a grande comunicadora mágica do homem na sua morte, que não é mais do que a sua vida original.” (MORIN, 1970, p.120). Por conseguinte, “a água é simultaneamente ‘o cosmo da morte’ e o verdadeiro suporte material da morte.” (MORIN, 1970, p.120). O fato do personagem do conto suicidar-se na água não é casual, revela um sentido mítico antigo da relação simbólica da água com

a morte. Se jogando nos braços confortadores do rio, o homem tem a secreta esperança de renascer com sua visão estabilizada. Como podemos perceber, este conto (tal como “Lua crescente em Amsterdã” e de forma mais sutil “Dolly”, entre outros que veremos) apresenta elementos que contradizem e negam as leis do que entendemos por mundo normal, ou seja, temos a aparição do insólito e do fantástico. Porém, não existe ambiguidade nem hesitação (diferente de “Que se chama solidão”), simplesmente aceitamos que nos bosques da ficção existem coisas que contrariam a lógica racional<sup>29</sup>.

O conto “O suicídio da Leocádia” foi publicado somente uma vez, em 1949, também no livro *O cacto vermelho*.<sup>30</sup> O narrador do conto é onisciente e a narrativa começa com um grito de socorro em uma pensão, após o grito desesperado, diferentes moradores do pensionato vão aparecendo assustados com o grito de dona Almira, até um animal, a gata Messalina, amedronta-se com o ruído. Em seguida, descobrimos que um personagem com o nome de Leocádia suicidou-se tomando veneno. Lembrando que no conto “Que se chama solidão” também temos um personagem chamado Leocádia que morre ao tentar fazer um aborto. Sendo que cinquenta e um anos separam a data de publicação dos dois contos. Assim como no conto “Que se chama solidão”, a Leocádia desta história é uma moça.

A imagem de Leocádia morta vai despertando diferentes sentimentos, ela é descrita assim:

Diante do quarto de Leocádia, houve uma parada brusca. Com uma expressão terrível, dona Almira apontou para a cama em desordem. Houve então um silêncio profundo, só olhos arregalados fixos num ponto. Esse ponto era Leocádia. Quieta e pálida ela parecia dormir mergulhada num sono muito tranquilo mas triste. ‘Mas ela está dormindo!’ foi o que todos quiseram dizer. E se continuaram mudos foi porque de repente descobriram, sobre a brancura das cobertas, a mão crispada e endurecida no gesto frenético de quem cava a terra com as unhas.

---

<sup>29</sup> David Roas, em *Teorías de lo fantástico* (2001), explica que o que diferencia a literatura fantástica do século XIX para a literatura fantástica do século XX e contemporânea diz respeito a hesitação de um mundo sobrenatural perturbando a ordem natural das coisas. No neofantástico não existe a ruptura e a hesitação, simplesmente aceitamos o sobrenatural sem hesitar. O neofantástico é, então, entendido dentro da estética pós-moderna, ou da modernidade tardia, para a qual o mundo é uma entidade indecifrável e inteligível, não há ingresso de um mundo no outro, pois a própria realidade é confusa e pouco “real”.

<sup>30</sup> Como explicamos na introdução, esse é um dos livros de Telles que nunca teve republicação enquanto obra completa. Apenas alguns de seus contos foram reescritos e republicados em outros livros. Entretanto, esse não foi o caso do conto em questão. Decidimos incluir esse conto em nossa pesquisa para analisar como a morte já aparece na literatura da escritora desde o começo de sua trajetória, ainda que com diferentes abordagens ficcionais.

-Vejam, vejam que coisa horrorosa, meu Deus! – exclamou dona Almira. – Acordei com os gemidos, ai, ai, ai!... Está morta, minha nossa senhora a menina está morta! (TELLES, 1949, p. 142).<sup>31</sup>

Após o silêncio que acompanha o assombro da morte, os outros personagens vão expressando diferentes opiniões sobre o suicídio da Leocádia. E, no caso de alguns personagens que não falam, ficamos tendo acesso aos pensamentos deles que o narrador-onisciente nos deixa conhecer. Graças a esse recurso do narrador, que sonda os pensamentos e falas de diferentes personagens, vamos tomando conhecimento de suas reações e sentimentos frente ao suicídio de Leocádia, ainda que com um certo distanciamento. Alguns lembram fatos da vida da moça, outros são indiferentes. Ao mesmo tempo, os vizinhos da casa começam a transmitir de forma confusa o que aconteceu, alguns dizem que ocorreu um homicídio e dificultam as informações. Em suma, o narrador vai mostrando as diferentes reações e os diferentes sentimentos que o suicídio da Leocádia suscita. Kovács disserta que em muitos casos, antes de morrer, o suicida “visualiza a reação das pessoas após a sua morte, imaginando a relação como gostaria que fosse, ou despertando a culpa naqueles que o frustraram.” (KOVÁCS, 1992, p. 180). Não sabemos se Leocádia desejou despertar remorso e culpa, ou se visualizou a reação dos outros, mas o leitor tem, de fato, acesso aos sentimentos que o suicídio dela desperta nos demais personagens.

Aos poucos, descobre-se que Leocádia talvez tivesse um amante e, também, estivesse grávida, como a Leocádia do conto “Que se chama solidão”. No conto “O suicídio da Leocádia” temos o embrião do que viria a ser no futuro “Que se chama solidão”. Porém, o segundo conto tem mais aprofundamento que o primeiro. Um dos personagens do conto, em certo momento, encontra uma carta de despedida que Leocádia deixou: “Me mato porque estou cansada de viver. Não ponham a culpa em ninguém.” (TELLES, 1947, p.146). Kovács menciona estudos que analisam cartas deixadas por suicidas, em muitas delas o suicídio não tem o significado de fim, mas sim de passagem, de transição para um estado mais vivo, com menos sofrimento, por conseguinte, a vontade de se libertar de situações intoleráveis e insolúveis geralmente está relacionada com o suicídio. Sobretudo, o suicídio diz respeito a uma solidão e a um desamparo extremos: “Neste caso, [o suicídio] pode ser visto como um ato de rebeldia de um indivíduo que

---

<sup>31</sup> Neste trecho, atualizamos a ortografia conforme o último acordo ortográfico. Por exemplo, trocamos “êsse” por “esse”, “tranqüilo” por “tranquilo”.

sempre se colocou de forma passiva na vida. A coragem de buscar o ato suicida se contrapõe à sensação de fracasso e inutilidade na vida. A morte aparece como triunfo.” (KOVÁCS, 1992, p. 178).

No começo do conto, quando acontece a descoberta do suicídio, após descrever a reação dos personagens, o narrador focaliza na gata: “No topo da escada só ficou a gata Messalina, arrepiada e imóvel, anunciando perigo com os olhos quase rubros. A cada grito de dona Almira, encorujava-se num estremecimento, resolvida a não atender. Claro que não tinha nada a ver com aquilo...” (TELLES, 1949, p.141). De forma semelhante, o conto termina mostrando a mesma gata: “No topo da escada, Messalina pensava. Por que tanto atropelo? Encorujou-se recolhendo as patas. Enfim, não tinha nada a ver com isso... Agora os olhos da gata, muito verdes, se acendiam para avisar que o perigo havia passado.” (TELLES, 1947, p.150). A partir destes excertos, podemos deduzir sentimentos humanos na gata.<sup>32</sup> Portanto, ficam as perguntas: os animais sentem a morte? Os animais também se matam?

Estas mesmas questões são a chave do conto “Suicídio na granja”, do livro *Invenção e memória*, publicado em 2000. Nesta narrativa, ocorre o suposto suicídio de um ganso em uma fazenda. Através de um narrador-testemunha que conta os fatos sem se identificar, embora seja sugerido que pode ser a própria Lygia Fagundes Telles (que relembra momentos da infância enquanto conta a narrativa), ficamos sabendo de uma história singular envolvendo dois animais. No começo do texto, a narradora questiona:

Alguns se justificam e se despedem através de cartas, telefonemas ou pequenos gestos – avisos que podem ser mascarados pedidos de socorro. Mas há outros que se vão no mais absoluto silêncio. Ele não deixou nem ao menos um bilhete?, fica perguntando a família, a amante, o amigo, o vizinho e principalmente o cachorro que interroga com um olhar ainda mais interrogativo do que o olhar humano, E ele?! (TELLES, 2009, p. 19),

Na ficção lygiana os animais também têm sentimentos e pensamentos.<sup>33</sup> A narradora reitera, ficcionalmente, o que a própria escritora fala no programa *Diálogos*

---

<sup>32</sup> É interessante lembrar que, em toda obra de Lygia Fagundes Telles, os gatos e outros felinos são recorrentes.

<sup>33</sup> No romance *As horas nuas*, um dos narradores é o gato Rahul (que inclusive tem lembranças de vidas passadas).

*impertinentes*, que já citamos anteriormente, sobre a vontade de descobrir o mistério da morte, de romper os grilhões da dúvida:

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 os 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, 2009, p. 19).

Assim como existem vocações para tantas coisas, pode existir vocação para a morte. Para Telles, alguns tem vocação para a vida, outros tem vocação para a morte. Às vezes, o chamado vem, quando menos se espera, lá do fundo...

Em seguida, a narradora vai nos contando que a primeira vez que ouviu a palavra suicídio foi quando era criança e morava numa pequena chácara. Um dia, ela ficou sabendo que um vizinho se matou e isto despertou a sua curiosidade. Então, começou a questionar o seu pai, perguntando o porquê de as pessoas matarem a si próprias e, também, se os bichos, tal como os humanos, cometiam suicídio. O pai respondeu que não, só pessoas é que se matam. Na sequência, a narradora muda o foco e lembra-se desta conversa que teve com o pai sobre os animais muitos anos depois, quando encontrou dois amigos peculiares em uma granja:

Atrás da casa-grande tinha uma granja e nessa granja encontrei dois amigos inseparáveis, um galo branco e um ganso também branco mas com suaves pinceladas cinzentas nas asas. Uma estranha amizade, pensei ao vê-los por ali, sempre juntos. Uma estranhíssima amizade. Mas não é a minha intenção abordar agora problemas de psicologia animal, queria contar apenas o que vi. E o que vi foi isso, dois amigos tão próximos, tão apaixonados, ah! como conversavam em seus longos passeios, como se entendiam na secreta linguagem de perguntas e respostas, o diálogo. (TELLES, 2009, p. 21).

Ela diz que chegava a surpreender o galo rindo, enquanto o ganso era mais calmo e contemplativo. Além disso, os dois se defendiam dos perigos da granja. Neste conto,

Telles utiliza o recurso literário denominado antropomorfismo que se caracteriza por atribuir aspectos e características humanas a animais ou elementos da natureza.<sup>34</sup>

Devido aos aspectos humanos dos animais, a narradora resolve dar nomes a eles. Ao ganso, que tinha andar de pensador e as brancas mãos de pena cruzadas nas costas ela dá o nome de Platão. Para o galo, que era mais questionador e exaltado como todo discípulo, foi dado o nome de Aristóteles. De súbito, temos a reviravolta própria do conto. Certa vez, houve um jantar na granja do qual a narradora não participou. Porém, quando ela voltou ao local, encontrou somente o galo Aristóteles vagando sozinho, muito triste e procurando desesperadamente seu amigo. Ficamos sabendo, então, que chegou um cozinheiro de outro lugar e para o jantar acabou, sem que ninguém visse, apanhando o ganso e cozinhando ele como parte da refeição:

Deixei de ir à granja, era insuportável ver aquele galo definhando na busca obstinada, a crista murcha, o olhar esvaziado. E o bico, aquele bico tão tagarela agora pálido, cerrado. Mais alguns dias e foi encontrado morto ao lado do tanque onde o companheiro costumava se banhar. No livro do poeta Maiakóvski (matou-se com um tiro) há um poema que serve de epitáfio para o galo branco:

*Comigo viu-se doida a anatomia:  
sou todo um coração!*

(TELLES, 2009, p.23).

Neste conto observamos que, a partir de uma situação aparentemente simples e banal, temos uma abertura para diferentes questionamentos sobre a condição humana. Telles em suas ficções sugere a complexidade do que parece simples, escavando os sentimentos humanos e também os sentimentos animais. A fazenda teve o banquete de Platão e a incógnita permanece, será que os animais também se matam? Será que o galo se matou de tristeza por ter perdido seu amigo ganso?

No programa em que debateu sobre a morte, a escritora afirmou acreditar que os animais também têm medo da morte. Telles conta que na infância teve um cadela chamada Keitie (lembrando que no conto “Que se chama solidão” a narradora-protagonista também tem uma cadela chamada Keitie que tem crises como os humanos) e foi com ela que a ficcionista teve seu primeiro contato com a morte: “Quando vem o medo, aquele medo físico, aquele medo tão primário que os bichos têm. Por falar em

---

<sup>34</sup> Podemos entender também o antropomorfismo do galo e do ganso dentro da lógica do neofantástico, que explicamos anteriormente

bichos, eu não estou de acordo com a teoria de que os bichos não têm medo da morte. Eles têm. Eles têm medo da morte. Posso contar um caso?” (Telles, 1996). Ela conta que, em sua infância, havia muitos cachorros em sua casa:

E na última ninhada da Katie, uma cachorrinha que eu amava muito eu achei que ela tava mais fraca, ela tava enfraquecida, as tetas estavam pálidas. Ela estava emagrecida. E num dia. Olha aí, um dia eu acordei, aquela ninhada dos cachorrinhos, e ela olhou para mim, firmemente, e duas rugas se formaram na testa da Katie. Duas rugas de interrogação e de preocupação. Eu conhecia muito a cachorra e dizia: o que é Katie? Eu conversava muito com ela. O que é Katie? O que foi? Ela olhava para mim, começou a ganir. Olhou para os cachorrinhos, ganiu, e olhou para a estrada. Eu digo o que é Katie? O que é que você quer? Ela olhava, preocupadíssima. Eu digo vai boba, eu cuido deles. O que que é? Vai passear, vai passear e tal. (TELLES, 1996).

A Katie olhou para a escritora aliviada e saiu trotando, no mesmo dia, à tarde, ela foi encontrada morta: “eu tive certeza absoluta que ela me entregou os cachorros. Ela me entregou. Ela me entregou!” (TELLES, 1996). Este trecho do depoimento de Telles nos mostra como a partir de uma vivência real de morte, a escritora transmutou as suas memórias em literatura: a Katie realmente existiu. Embora Becker (2007) afirme que o traço distintivo da espécie humana é o medo e a percepção da morte que os animais não têm, outros teóricos que consultamos sugerem que há mais coisas entre a relação dos animais com a morte do que supõe a nossa vã filosofia. Dastur, em *A morte - ensaio sobre a finitude*, questiona que “não é tão certo que o animal não pressinta, de alguma maneira, sua morte e que tudo o que vive não tenha, num certo modo desconhecido por nós, uma relação essencial com seu próprio fim.” (DASTUR, 2002, p. 13). Morin, em *O homem e a morte*, mesmo pontuando que a espécie humana é a única que tem a percepção do fim, problematiza que o animal, ao mesmo tempo que desconhece o trauma da individualidade, conhece, todavia, outro tipo de morte. Os animais têm a percepção da morte-agressão, da morte-perigo, tanto que, na natureza, pequenos sons fazem os animais reagirem fugindo dos predadores. Além disso, há um enigma referente ao comportamento de certos animais: “Vão-se esconder para morrer? Por quê? Qual o significado dos cemitérios dos elefantes, animais aliás, muito evoluídos?” (MORIN, 1970, p. 54). O desconhecimento dos animais à morte “não é total; pode suceder que animais superiores, e particularmente os animais domésticos, reconheçam a morte de outrem por meio de emoções dolorosas e violentas. O caso extremo é o do cão fiel que morre, devido à morte

do dono, sobre a campã deste.” (MORIN, 1970, p. 56-57). A literatura, ao apresentar ao longo dos tempos animais antropomorfizados, talvez tenha adiantado alguma percepção sobre a relação que os animais têm com a morte e que, porventura, um dia a ciência poderá comprovar.

#### 4.2- O medo da morte

Diante da onipotência da morte, um dos sentimentos humanos que avulta com veemência é o medo e, junto com ele, aparecem as tentativas de fugir da morte ou, também, a vontade de se entregar para, justamente, escapar dela.

No conto “A fuga”, publicado primeiramente em 1958, do livro *A estrutura da bolha de sabão*, temos a narrativa de um jovem, chamado Rafael, que sofre de uma doença, ao que tudo indica, incurável. O conto é narrado pelo ponto de vista de um narrador-onisciente que se fixa no protagonista. No começo da narrativa, observamos o personagem abrir o portão de sua casa e correr para rua, numa fuga alucinada de alguma coisa, ele apenas quer, desesperadamente, fugir de algo que o sufoca: “Sentia-se sufocado, prisioneiro de uma nebulosa espessa que o arrebatara e agora o levava para longe daquela COISA medonha que ficara lá atrás.” (TELLES, 2010, p. 67). Em seguida, Rafael acaba descendo uma ladeira não sabendo e não se lembrando o que era esta coisa, “mas tinha a certeza de que era algo monstruoso, monstruoso demais, NÃO QUERO SABER! JÁ ESQUECI!...” (TELLES, 2010, p. 67). A tal coisa é grafada no texto em letras maiúsculas, quase personificada, representando o pavor que a própria desperta. O que poderia ser tão assustador e monstruoso? A morte, é claro. Sendo que descobrimos apenas no final do conto que a morte é a tal coisa detestável e repulsiva.

Um estranho nevoeiro envolve Rafael desde que ele foge de casa, quando chega em um parque, o personagem consegue se desvencilhar: “A nebulosa chocou-se de encontro a uma árvore e num gesto desvairado, rasgando a névoa, Rafael precipitou-se para fora.” (TELLES, 2010, p. 67). Através dos pensamentos e das lembranças do protagonista, vamos descobrindo elementos de sua vida. Constatamos que ele sofre de alguma doença que não lhe permite praticar atividades que requerem grande esforço físico e, em função desta doença, seu pais dispensam grandes cuidados com a sua saúde (o que, de certo modo, sufoca o personagem). Ficamos sabendo, ainda, que ele faz Faculdade de

Direito, tem uma namorada, Elizabeth, e tem, também, uma amante secreta, chamada Bruna.

Durante todo o conto, vai sendo reiterada a enfermidade de Rafael, em seu monólogo ele questiona: “Voltar à engrenagem, laboratórios, exames. Outra vez? Mas por que se preocupavam tanto com ele? Como se fosse um nenê. Riu. Queridos paizinhos, o nenê já tem uma amante.” (TELLES, 2010, p. 69). Em outro momento, o protagonista sente-se fraco: “Dolorido. Seria bom esquecer tudo que fosse desagradável: a doença, a marcação dos velhos, as argolas impossíveis.” (TELLES, 2010, p.70). Antes de começar um vazio e uma ausência de ruídos e palavras, o personagem escuta crianças cantando. Porém, com a aproximação da ladra de palavras, temos o silêncio. No conto “A fuga” (tal como “Lua crescente em Amsterdã”), o silêncio funciona como um antecipador da morte:

Recostou a cabeça no banco, estirou as pernas, “Somos filhos de um rei...”, cantarolou baixinho. E depois? Quis ouvir ainda a cantiga mas as vozes se calaram. Estranhando o silêncio, abriu os olhos. O sol se apagara completamente e uma névoa densa baixava sobre o parque que pareceu se distanciar, esmaecido, quase irreal. Descoradas e transparentes, as árvores tinham perdido o contorno e agora as pessoas também pareciam flutuar, os rostos gasosos, movediços como se fossem de fumaça. A nebulosa. “Outra vez?”, gemeu Rafael estendendo os braços na tentativa de rasgá-la. Sentiu- a compacta, viscosa como o suor que agora corria de sua testa. E o pensamento detestável veio vindo, informe como a própria névoa, mas monstruoso, medonho, podia até apalpá-lo como apalpava a própria cara, “Mas o que é isto!? Meu Deus, o que é isto?...” (TELLES, 2010, p. 71).

Quando sobrevêm a quietude, a estranha névoa volta a sufocar Rafael, a nebulosa é compacta, viscosa e o personagem tenta fugir dela. No *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o nevoeiro é o “símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda ou quando as formas antigas estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.634). Os autores completam explicando que, em certos textos, a névoa e o nevoeiro simbolizam a indistinção e o período transitório entre dois estados. Em “A fuga”, a névoa que envolve Rafael significa que o personagem está num estado intermediário, num limiar, entre a vida e a morte.

Confusamente, Rafael sabe e não sabe de sua morte eminente da qual tenta fugir, numa espécie de sonho ou delírio. Schneider (2005) afirma que a morte, assim como as palavras, não é de ninguém e, ao mesmo tempo, é de todos nós, todavia, nunca estamos

prontos para partir. Não deveríamos dizer que avançamos na vida, pois é “na morte que seguimos, é nossa morte que aprofundamos sem cessar, como uma obra que se revela lentamente” (SCHNEIDER, 2005, p.17). O narrador nos mostra como Rafael tenta compreender o que está ocorrendo:

Tudo podia ser perfeito como o azul daquele céu sem mancha. Mas em algum lugar estava escondido o ponto negro, encravado lá no fundo, bojudo e fluido como uma nuvem-nebulosa que inesperadamente se dilatava e descia para arrebatá-lo, sugá-lo com fúria até as raízes. Devolvendo-o oco. Moído feito um bagaço, sim, o pontinho monstruoso, memória escondida nele - ou fora dele? “Que foi que aconteceu, meu Deus?! O que foi?”. Balançou a cabeça. Não, não era loucura. “Antes fosse”, se surpreendeu dizendo. Saiu do parque com a curiosa sensação de que as árvores lhe estendiam amorosamente os braços verde, para se despedirem? (TELLES, 2010, p.72-73).

Mesmo diante de um céu azul, à espreita, esconde-se o ponto negro, a morte, que se apresenta através de uma névoa, sugando a vida do personagem. Ao sair do parque, Rafael sente que as árvores lhe dão adeus, se despedem, pois ele caminha para sua morte. Ele não quer sair do parque e não quer voltar para sua casa, porque sabe que lá se esconde a coisa terrível, embora tente negar a existência dela.

O protagonista revela um verdadeiro horror da morte, o horror que todo ser humano sente. Por isso, para ele, a coisa é inominável, é tão assustadora que não tem nome e nem forma, é o horror da perda de si mesmo:

Fixou o olhar apavorado na árvore da estreita ladeira que agora subia. Aquela árvore...Na fuga, abraçara-se àquela mesma árvore, nela se recostara – mas porque estava voltando? Por que de novo aquele lugar do qual fugira tão cheio de horror? Por que se aproximava mais uma vez daquilo?! Se a COISA estava lá, à sua espera? Cambaleou, apertando a cabeça, tapando os ouvidos, não quero saber o que é, não quero! Voltou-se estendendo os braços para o caminho percorrido, não!... E como nos sonhos, as pernas anestesiadas não obedeceram ao comando. (TELLES, 2010, p. 73).

Ele tem medo de ir para casa porque lá está a morte lhe esperando, este medo do protagonista é o que Edgar Morin chama de horror da extinção que é “a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático” (MORIN, 1970, p. 32). Rafael tentou fugir porque sentiu o pavor da morte que se configura na percepção de um “vazio, de um vácuo, que secava

onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática.” (MORIN, 1970, p. 32), ou seja, onde havia um céu azul, existe, repentinamente, um ponto escuro para arrebatá-lo. Ele tenta escapar, mas seu corpo, sem que ele tenha controle, o leva novamente para a sua residência onde está a coisa, ao mesmo tempo, ele recorda que algo ocorreu em sua casa. Ao chegar lá, Rafael nota que seu pai está sentado no sofá com uma expressão de tristeza. Ele pensa, então, que a catástrofe pode ter ocorrido com sua mãe:

Rafael teve um desfalecimento. Outra vez a névoa, mas agora sentiu-se leve dentro dela. Desaparecera a dor, só aquela aflição, ah, tinha que saber, foi com minha mãe? Foi com ela?... “Mãe!”, gritou aproximando-se do grupo compacto de homens. Afastando-os com brutalidade, deu com um caixão. Na sua frente estava agora um caixão negro. De novo quis recuar, cobriu a cara, “Não, não!”. Viu a mãe entrar na sala amparada por duas mulheres, os olhos esgazeados, “Rafael!”. Inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, ele debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro. (TELLES, 2010, p. 74).

A névoa é uma espécie de mediadora do entre-lugar entre a vida e a morte em que o personagem se debate. Ao entrar novamente no nevoeiro, ele sente o apaziguamento do fim, mas fica sobressaltado ao pensar que sua mãe morreu. Descobrimos que, como é próprio do fantástico, o espírito de Rafael, numa tentativa de fuga, locomoveu-se através da nebulosa. Porém, como se fosse puxado de volta para a realidade, seu espectro volta para o caixão onde seu corpo estava sendo veleado: a COISA foi mais forte que ele.

O conto “Boa noite, Maria”, de *A noite escura e mais eu*, é classificado pelo escritor e crítico literário Fabio Lucas, no ensaio “As inovações de Lygia Fagundes Telles”, como “inesquecível” e uma “verdadeira obra-prima” (LUCAS, 2009, p. 117). Nesta narrativa, temos a ficcionalização de uma questão candente, muito debatida em nosso tempo: a eutanásia. Segundo a *Enciclopédia da morte e da arte de morrer* (2004), a eutanásia “pode ser definida como o processo de acelerar ou causar a morte de alguém, normalmente vítima de doença incurável ou terminal, para lhe abreviar o sofrimento. O termo é de origem grega e significa ‘boa morte’”. (HOWARTH, 2004, p. 221). Dentro desta perspectiva, a eutanásia pode ser encarada de duas formas: quando há uma ação do médico e quando apenas ocorre a interrupção de determinado tratamento. Chama-se eutanásia ativa a que envolve uma ação por parte do médico, como, por exemplo, a aplicação de uma injeção letal, já a eutanásia passiva refere-se a uma cessação de

determinado tratamento que garante a vida do sujeito, como, por exemplo, a supressão de remédios e tubos que mantêm a vida.

Além disso, a eutanásia pode ser voluntária ou involuntária, a primeira é quando o doente decide por iniciativa própria finalizar sua vida, já o segundo caso decorre sem o conhecimento do paciente, como, por exemplo em casos de coma e estado vegetativo persistente (nestas situações o doente não tem possibilidade de comunicar a sua vontade). Howarth (2004) explica que “O debate à volta da eutanásia tem sido promovido no mundo ocidental por grupos de interesses e por movimentos políticos e religiosos, cada um deles tentando influenciar o estatuto legislativo daquela.” (HOWARTH, 2004, p.221). Os grupos que são contra a eutanásia normalmente defendem que os profissionais da saúde devem lutar ao máximo para prolongar a vida, não devendo promover o seu término. Grupos religiosos, com frequência, alegam que a vida é sagrada e apenas Deus pode decidir quando ela deve acabar. Alguns são contra a eutanásia porque pensam que ela abriria brechas para práticas de morte involuntária: “uma vez aceita a eutanásia voluntária, será apenas uma questão de tempo até que a pressão exercida sobre os recursos médicos e econômicos resulte na prática da eutanásia não voluntária, em especial nos casos de doentes mais velhos.” (HOWARTH, 2004, p. 221). Ademais, “sendo esta legalizada, haverá uma maior expectativa de que os doentes mais velhos e os deficientes optem por ela, em vez de se tornarem um ‘peso’ econômico e social para as famílias e para o Estado.” (HOWARTH, 2004, p. 221). De encontro a esta ideia, quem defende a eutanásia, mormente, pensa em aliviar o moribundo de um sofrimento que julga desnecessário.

Entre outros argumentos, quem é aquiescente com a eutanásia, defende que a questão principal diz respeito ao “direito dos indivíduos à manutenção do controle da própria vida, à conservação da sua dignidade ao morrerem, e à escolha do momento e das circunstâncias da sua morte.” (HOWARTH, 2004, p. 221). A questão, sem dúvida, é controversa. Phillipe Ariès, em *História da morte no ocidente* (2003), se coloca contra as formas de prolongamento da vida por meio de aparelhos que simulam algumas das funções vitais do corpo humano, este tipo de situação torna os médicos e demais profissionais da saúde os donos da morte, fazendo, com que os mesmos decidam quando a vida deve acabar, muitas vezes sem nenhum conhecimento da família. Na ótica do historiador, nossa atitude contemporânea diante da morte faz com que a família do

moribundo seja levada à exaustão, quando a família já está exausta, os médicos decidem, aleatoriamente, desligar os aparelhos e daí o sujeito morredição encontra-se sozinho em um quarto de hospital, justamente em seus últimos minutos. Cabe ainda ressaltar que poucos países permitem a eutanásia, na maioria dos outros, ela é vista como um crime.

Esta angústia por saber quando realmente termina uma vida, o que implica a eutanásia, é uma questão própria de nossa época. Antigamente, o prolongamento da vida, através de equipamentos médicos, não era possível. No conto “Boa noite, Maria”, Telles, ao trazer à baila a discussão sobre a eutanásia, retrata uma situação própria de nosso tempo. O conto é narrado por um narrador-onisciente que fica fixado na protagonista, Maria Leonor, portanto, temos acesso aos pensamentos e aos anseios dela. No início da narrativa, ao se deparar com um homem estrangeiro, em um aeroporto, Maria percebe que encontrou quem precisava para ajudá-la em sua morte e para ser seu amigo. A partir daí, vamos conhecendo a história da protagonista e o seu medo da degradação que pode anteceder a morte. Maria é uma mulher de sessenta e cinco anos de idade, bastante solitária e que se encontra em uma situação economicamente favorável. Pressentindo que pode morrer em breve, ela sai em busca de um amigo e acaba encontrando-o na figura de Julius Fuller. Para ela, este homem, que veio de outro país, lhe servirá como companheiro e lhe poupará de uma existência vegetativa. Maria conhece Julius porque, casualmente, ele lhe ajuda a carregar as malas num aeroporto em que os dois desembarcaram:

O estrangeiro tinha uma aura positiva que podia vir dos olhos ou da pele, como localizar uma aura? Contudo, quase palpável. Parece um anjo, ela pensou. Não o anjo açucarado das estampas antigas, mas um anjo severo, capaz de empunhar uma espada. Flamejante, acrescentou e teve vontade de rir, Outra vez devaneando? Ele agora ajudava o chofer a abrir o porta-malas do táxi. Mas não é este amigo que eu procurava? ela pensou e foi tomada por um pressentimento. (TELLES, 2009, p. 43).

Julius tem a aura de um anjo, é o amigo que a protagonista precisa para lhe ajudar e encerrar a sua vida. Assim como foi dona de sua vida, ela quer ter liberdade para decidir como vai morrer.

Quando Maria descobre que Julius não tem onde ficar, convida-o para dormir em seu apartamento de três andares no qual ela mora sozinha. O homem questiona o fato de que ela não o conhece e vai levá-lo para sua casa, mas Maria diz que tem suas intuições, aliás, durante todo o conto ela age guiada por suas intuições. Ainda no táxi, indo para o

apartamento, ela divaga sobre como vai ser a relação deles e como ele vai preencher a sua solidão, acima de tudo, a protagonista deseja que Julius lhe ajude a morrer. Assim como pressentiu que Julius seria seu amigo, Maria Leonor pressente sua doença:

Oh! Senhor, e esse esquecimento acompanhado das agulhadas, o que significava isso? Leu o livro contando a vida trágica da bailarina da echarpe – e esse nome? Repetia as coisas porque não confiava na memória das pessoas ou porque não confiava em si mesma? O amigo poderia então alertar, Minha querida, você já disse isso. Um alerta em voz baixa, que ninguém mais ouvisse. Mas não era nesse ritmo manso que começavam aquelas doenças terríveis lá na zona nobre do corpo? Bonito de dizer, zona nobre. A central elétrica dos piores horrores, tinha tanto médico em redor, uma equipe. (TELLES, 2009, p. 47).

A consciência das inelutáveis modificações físicas que ocorreram no seu corpo e a ameaça de doenças degenerativas perturbam a protagonista, em certo momento ela nos diz: “Era alto demais o preço para escamotear a velhice, neutralizar essa velhice – até quando? Por favor, quero apenas assumir a minha idade, posso? Simplesmente depor as armas, coisa linda de se dizer. E fazer. O tempo venceu, acabou.” (TELLES, 2009, p.46). Como falamos no segundo capítulo, Ernest Becker, na sua teoria *A negação da morte* (2007), afirma que a tragédia da condição humana está no fato de que o homem é, simultaneamente, um ser simbólico e físico. O homem, dentro todos os seres, é o único que tem uma “individualidade dentro da finitude”, isto quer dizer que ao mesmo tempo que o ser humano tem a capacidade da abstração, dos símbolos, de construção da identidade, ele está fadado a um corpo físico, que de qualquer forma, caminha lentamente para a aniquilação. Paradoxalmente, o homem é um ser cultural, mas que também está submetido a natureza, e a natureza escancara ao homem a sua abjeta finitude, a sua materialidade, ou seja: “a natureza zomba de nós, e por isso os poetas vivem atormentados.” (BECKER, 2007, p. 57). É do medo da degeneração do corpo que nasce o conto “Boa noite, Maria”. A protagonista quer decidir quando e como vai morrer, ao invés de esperar pelas pequenas doses.

Becker, com base na filosofia de Kiergaard, discorre que no mito da queda, da expulsão de Adão e Eva do paraíso, temos a compreensão básica da psicologia dos homens de todos os tempos:

O homem emergiu da instintiva ação reflexiva dos animais inferiores e passou a refletir sobre a sua condição. Foi-lhe dada uma consciência de

sua individualidade e de sua divindade parcial na criação, a beleza e o caráter ímpar de seu rosto e seu nome. Ao mesmo tempo, foi-lhe dada a consciência do terror do mundo e de sua morte e deterioração. Este paradoxo é o que há de realmente constante a respeito do homem em todos os períodos da história e da sociedade. (BECKER, 2007, p. 95).

O ser humano é uma união de contrários, de autoconsciência e corpo físico.<sup>35</sup> É a partir desta percepção que Maria decide apressar o seu fim. Ela diz que está sozinha numa cidade terrível, dentro de um planeta mais terrível ainda, pagaria em ouro para ter um amigo que ficasse até os últimos instantes, como explica o narrador:

Sem saber bem como, a verdade é que estava só e precisando apenas de alguém que a ajudasse a viver. E a morrer quando chegasse a hora de morrer. Uma morte sem humilhação e sem dor. A morte respeitosa – mas era pedir muito. Precisava de um amigo e não de um assassino, ela concluiu e achou graça. Baixou a cabeça. Tamanho horror pelas doenças aviltantes que deixam a boca torta e o olho vidrado. E a fralda, Ah! Senhor, a fralda não! O amigo tem que amar esse próximo como a si mesmo, se ainda é possível o amor. Permitir que esse próximo amado fique indefinidamente num estado miserável não é cruel? E a compaixão? Seria um simples gesto de compaixão, a morte por compaixão. (TELLES, 2009, p. 50).

Ao perscrutar os pensamentos de Maria Leonor, o narrador nos deixa saber os temores relativos ao morrer que ela tem, o personagem dela tem medo de doenças que não permitem que o doente tenha, ao menos, o direito de se matar. A eutanásia seria, assim, um ato de compaixão, de libertação. O corpo representa um problema, pois a protagonista teme a cadeira de rodas, a impossibilidade de se movimentar e a incapacidade de executar suas necessidades fisiológicas.

Maria imagina, através do recurso narrativo da prolepse, o diálogo que teria com Julius sobre isso e como ele responderia:

Julius Fuller, que não era inocente, perguntaria então por que motivo ela temia tanto a doença degradante, por acaso já tivera algum sintoma? Algum sinal? Sim e não, ela responderia reticente, gostava das reticências. E a intuição? E essa desconfiança de que alguma coisa lá

---

<sup>35</sup>Ainda sobre a questão da problemática entre mente e corpo, Becker explica: “O corpo é, indiscutivelmente, o obstáculo para o homem, o estorvo degenerativo da espécie para a liberdade interior e a pureza do seu eu. O problema básico da vida, nessa acepção, é saber se a espécie (o corpo) vai predominar, ou não, sobre a individualidade da pessoa (o eu interior). Isso explica toda a hipocondria, com o corpo sendo a principal ameaça à existência do indivíduo como criatura autoperpetuável. Explica também sonhos que as crianças têm, como aqueles sonhos em que suas mãos vão se transformando em garras. A mensagem emocional diz que elas, as crianças, não tem controle algum sobre o seu destino, que a acidentalidade da forma do corpo inibe a restringe a liberdade delas e as delimita.” (BECKER, 2007, p. 274).

dentro vai se romper e transbordar? [...] Não, a eutanásia não é crime se nasce de um pacto, de um acordo entre as partes. Por isso precisava do amigo lúcido, melhor ainda se não acreditasse em Deus para que não houvesse o pecado. A culpa. (TELLES, 2009, p. 51).

Após a protagonista encontrar seu amigo, a narrativa avança no tempo sem muitos esclarecimentos, obedecendo a brevidade do gênero conto. E, então, encontramos Maria de bengala, olhando para o mar, esperando à noite que é quando Julius chega. Sabemos que se passou em torno de um ano desde que os dois personagens se conheceram. Maria sente um apaziguamento da doença que tem (não é revelada qual é a doença) não pelos remédios e sim pela presença de Fuller.

Em uma determinada noite, quando Julius finalmente chega, os dois tem uma relação sexual na qual a protagonista redescobre o seu corpo. Já no fim do conto, em outra noite, Julius diz que pegou os exames de Maria e está tudo normal, por isso eles podem fazer uma viagem em um cruzeiro no Mediterrâneo. Antes da morte, a protagonista diz que é a mulher mais feliz do mundo, após tomar o vinho que Julius lhe oferece, ela se deita:

-Aperta minha mão, assim, não larga... Eu ficava no colo da minha mãe e não queria dormir, não queria! É que tinha sempre uma festa acontecendo e eu não queria perder nada, resistia, não queria dormir e este sono... Julius, você está aí?

-Estou aqui com você.

A voz da mulher era um fio tênue.

-No colo da minha mãe...

Ela tomou-lhe a cabeça entre as mãos. Aproximou-se mais e fechou os olhos.

-Eu te amo. Agora dorme.

(TELLES, 2009, p. 56).

A morte acontece como Maria queria que fosse, sem que ela soubesse, sem dor e sem deterioração. A viagem que Julius fala que os dois vão fazer é metafórica, é a viagem que apenas ela vai realizar sozinha. Durante todo conto, a protagonista relembra imagens e momentos da infância, como que tentando atar as duas pontas da vida. No trecho exposto acima, ela explica que nunca queria perder nenhuma festa, talvez, morrendo, ela perdeu a “festa “ que teria vivendo e viajando com Julius. Ou, também, morrendo ela se livrou da degradação física que tanto temia. Mas será mesmo que ela morreu, ou Julius apenas a colocou para dormir? Ela não queria perder nenhuma festa, mas tinha sono.

Metaforicamente, ela não queria perder a vida, mas não tinha como escapar da morte. Telles, como (quase) sempre, deixa que o leitor complete as elipses da narrativa.

#### 4.3-A morte não é o fim

Aqui, analisamos dois contos em que a morte é vista como uma passagem, como uma mudança, e não como um fim. O que morre é apenas o corpo, pois a alma, a consciência e o espírito sobrevivem ao fim da matéria. Sendo que esta concepção de morte como passagem já é suscitada, mas de forma mais sutil, nos contos “Lua crescente em Amsterdã”, “A fuga”, “Suicídio na granja”, “Que se chama solidão”, entre outros, que analisamos antes.

Voltamos aqui, mais uma vez, ao livro de contos *A noite escura e mais eu*, o qual já analisamos quatro contos (“Boa noite, Maria”, “Dolly”, “A rosa verde” e “Uma branca sombra pálida”). Como é possível perceber, esta obra encontra na finitude humana o seu *leitmotiv*, por isso, a morte vai se desdobrando sob diferentes perspectivas e aspectos. Publicado no apagar das luzes do século XX, o livro parece retratar um mundo em ruínas, onde todas as certezas foram desestabilizadas e o homem parece estar à deriva, seu título foi retirado de um poema de Cecília Meireles que, inclusive, serve de epígrafe<sup>36</sup>. Como o poema e o título do livro já sugerem, parece haver um certo fado que condena os seres ficcionais das narrativas a uma impossibilidade de ver a luz, todos estão dentro de uma noite escura que lhes dá a mão e a morte é a única certeza.

O último conto de *A noite escura e mais eu*, “Anão de jardim”, nos deixa conhecer os pensamentos e os últimos dias de vida de um anão de jardim humanizado. Novamente, Telles utiliza o antropomorfismo, dando consciência humana a um anão de jardim para mostrar a desumanidade dos seres humanos. O próprio anão é quem nos conta, com a tinta da melancolia, a sua estranha existência, assim, através do relato dele, uma atmosfera sombria e sufocadora é desvelada.<sup>37</sup> Ele não é como os anões dos contos de fadas e não é um anão feito de gesso, como um personagem pensa, ele é feito de pedra. Sua roupa foi

---

<sup>36</sup> “Ninguém abra a sua porta / para ver que aconteceu / saímos de braço dado / a noite escura e mais eu” (Cecília Meireles)

<sup>37</sup> Neste conto, irrompe o neofantástico que propõe Roas (2001), pois não há questionamento sobre a possibilidade de um anão ter consciência, ou alma, apenas fizemos um pacto com o texto e entramos nos pensamentos do anão, tal como em “A estrela branca” e outros contos.

modelada como a dos anões das histórias maravilhosas, mas diferente daqueles que são risonhos, o anão do conto tem a face séria. O dono da casa, que é chamado, pelo anão, de professor, encontrou o mesmo num antiquário e resolveu dar a ele o nome de Kobold. Segundo o professor, Kobold era parecido com o seu avô. O professor é descrito pelo anão como um homem ingênuo e bobo que acaba sendo enganado. Quando o conto começa, o anão espera a morte, pois a casa onde ele foi depositado vai ser destruída por pedreiros e ele também vai ser aniquilado.

Aos poucos, o anão vai nos revelando uma visão desencantada com o mundo e com os seres humanos. Ele não tem intuito de agradar as crianças, pois acha que em geral elas são sementes ruins, tal como os adultos: “Quais desses pequeninos modelados pela vulgaridade dos pais vão chegar à plenitude de seres honestos? Verdadeiros?” (TELLES, 2009, p.100). O anão comunica que não está pedindo santos, mas deseja que, ao menos, as pessoas sejam limpas: “De um passo à frente aquele que conseguir escapar da agressividade num mundo onde a marca (principal) é a da violência.” (TELLES, 2009, p. 100). A violência e a agressividade dos seres humanos que o anão explicita, foram observadas por ele no processo de morte da casa. Assim como o anão que vai ser destruído, a casa foi pouco a pouco morrendo. O personagem de Hortênsia, que era a esposa do professor, matou o marido lentamente com pequenas doses de arsênico dissolvido no chá-mate, isto porque ela tinha um amante e os dois desejavam ficar com a herança. Portanto, após a morte do professor, a casa foi sendo aniquilada.

Um dos operários que vai demolir a casa deseja ficar com a tarefa de destruir o anão. Segundo Edgar Morin, em *O homem e a morte* (1970), e Ernest Becker, em *A negação da morte* (2007), o medo da morte é universal, pois (mesmo a criança, mesmo o primitivo, mesmo o escravo) todos os seres humanos temem a morte e dela tem horror, ainda que não verbalizem. Contudo, o anão, que parece ter uma consciência e uma alma de ser humano, diz não temer a sua morte:

É com arrogância que agora espero a morte? Não tenho medo, não tenho o menor medo e essa é outra diferença importante entre um anão de pedra e um homem, a carne é que sofre o temor e tremor mas meu corpo é insensível, sensível é esta habitante que se chama alma. Falei em alma, seria ela um simples feixe de memórias? Memórias desordenadas, obscuras. Tudo assim esfumado como um sonho entremeadado de fantasmas, seria isso? Não sei, sei apenas que esta alma vai continuar não mais neste corpo rachado mas em algum outro corpo que Deus vai me destinar, Ele sabe. (TELLES, 2009, p.104).

Kobold, como constata-se no trecho supracitado, é uma espécie de narrador do limiar, pois está entre a vida e a morte, como um condenado que espera o dia da execução. Sua narrativa transmite uma sensação de sufocamento e claustrofobia, há uma alma aprisionada num corpo de pedra, desejando sair. Lorena Sales dos Santos, na dissertação *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2010), ao analisar o conto “Anão de jardim”, entende que “A experiência de Kobold pode ser considerada também como um enterro em vida, visto que ele possui uma consciência, mas não pode atuar de acordo com ela.” (SANTOS, 2010, p. 105). Nesta perspectiva, o anão encontra-se numa espécie de morte em vida, enquanto aguarda a picareta que lhe destruirá. Esta impotência fica evidente quando Kobold lembra que observou Hortênsia dar o chá envenenado para o professor e almejou reagir, mas não pode fazer nada porque estava preso num corpo inerte. Tal como no conto “Boa noite, Maria”, em “Anão de jardim” o corpo representa um problema para o protagonista.

O personagem nos diz, no excerto supracitado, que não tem medo da morte e mostra a convicção na separação entre corpo e espírito que acompanha o homem desde os primórdios. Segundo Edgar Morin, existem duas grandes crenças, morte-renascimento por transmigração de almas e morte-sobrevivência do duplo, que estão presentes na humanidade desde as culturas antigas, geralmente encontrando-se misturadas. A doutrina de que a morte não é o fim, ou seja, de que nossa individualidade sobrevive, é universal nos povos arcaicos, já no paleolítico os mortos eram enterrados em posição fetal, simbolizando um renascimento. Atualmente, estas duas filosofias sobrevivem e se apresentam sob diversas formas. Temos, de um lado, a crença no renascimento que se mostra sob a forma de ressurreição, transmigração de almas e reencarnação. Por outro lado, temos a crença no duplo que diz respeito aos fantasmas e aos espíritos. Em relação à reencarnação, aparecem vestígios desta crença em “numerosos mitos, nas fábulas, nos nossos folclores, nas nossas literaturas e até mesmo nas nossas filosofias.” (MORIN, 1970, p.106), já o duplo permanece pela convicção na sobrevivência pessoal através de espectros, espíritos e fantasmas. O anão implora para Deus lhe dar um corpo vivo porque ele deseja lutar contra a desumanização dos humanos, ele quer terminar com a maldade do mundo, por isso deseja reencarnar ou transmigrar para um novo corpo que não o aprisione:

[...] e assim ainda ousou sonhar com uma outra vida porque sempre sonhei (e ainda sonho) com Deus. Então peço isto, queria servi-lo na ativa, quero lutar com o amor que sou capaz de ter e não tive, queria ser um guerreiro, não um discípulo-espectador mas um discípulo-guerreiro, me pergunto até hoje como aqueles lá permitiram a crucificação de Jesus Cristo. Eu sei do seu desencantamento diante deste mundo que ficou ruim demais e ainda assim estou pedindo, quero lutar, me dê um corpo! (TELLES, 2009, p. 107).

Na sequência, ele nos conta que queria ter sido uma cobra para picar Pilatos quando o mesmo lavou as mãos na crucificação de Cristo. Tal como o homem de lata, de *O mágico de Oz*, o anão quer ter um coração de verdade para receber o amor que não teve. Ele se pergunta como que os apóstolos deixaram Jesus Cristo ser crucificado, por isso, quer redimir o mundo, quer um corpo para lutar, pois as pessoas que tem um corpo humano estão desumanizadas.

No fim do conto, ele segue dizendo que não teme a morte, mas fala que está ansioso. Quando os homens com a picareta se aproximam para lhe destruir, o anão suplica e dá a entender que prefere voltar para a vida como um escorpião ou como uma estrela do que deixar de existir. Mesmo que negue, o anão revela o medo da morte, o medo da extinção de sua individualidade:

Pai nosso que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas e o braço do homem se levanta e fecho os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menos da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu / bro. (TELLES, 2009, p. 108).

Percebe-se, então, que o anão foi destruído, o “outu / bro”, escrito desta forma, simboliza o golpe com a picareta que Kobold sofreu. Este recurso linguístico é apenas um exemplo do trabalho de linguagem que o conto como um todo apresenta, há em toda narrativa uma espécie de sonoridade, uma música do fim que vai sendo tocada, dando o tom para a inevitabilidade da morte. O final da história é ambíguo, permitindo que o leitor participe e concretize o texto, pois não sabemos se o desejo do Anão foi atendido e ele foi habitar outro corpo. Ao abordar diferentes situações de morte, o livro *A noite escura e mais eu* pode ser interpretado como uma sinfonia do fim.

Esta ideia de transmigração e reencarnação de almas aparece também ficcionalizada no conto “O encontro”. Na narrativa de “O encontro” (assim como em

“Anão de jardim” e em outros contos já analisados) ganha força o lado espiritualista da escritora. O conto foi publicado pela primeira vez em 1958, no livro *Histórias do desencontro*. A última versão do conto, que aqui tomamos para análise, foi publicada no livro *Um coração ardente*.

No programa de televisão em que discutiu sobre a morte, Telles explica que é espiritualista, que acredita na vida após a morte: “Eu não deveria ter medo [da morte], porque eu sou espiritualista. Evidentemente, eu acredito na imortalidade. Eu acredito mais ainda na transmigração das almas.” (TELLES, 1996). Mesmo sendo espiritualista, a escritora, como todos os seres humanos, parece temer a morte. Talvez, este medo seja o que impele Telles a escrever sobre a morte, pois aniquilação e criação são interseccionadas, como entende Guinzburg em “Estética da morte” (2011).

No conto (ou ensaio) “Mysterium”, que já aludimos, Telles também fala da sua relação com a crença na espiritualidade e na imortalidade, ela revela que há um perguntador que sempre lhe questiona o porquê de escrever sobre a morte, ao que ela responde que tem convicção de que a alma é imortal:

Na reencarnação essa alma humana irá habitar outro corpo da mesma espécie. Mas na transmigração a alma irá para um corpo que pode ser animal ou vegetal, não foi o que disse o filósofo Empédocles? *Pois já fui um mancebo e já fui uma donzela, fui um arbusto e já fui um pássaro da floresta e um peixe mudo do mar*. Na transmigração (metempsicose) de um corpo para outro, o mistério. Que é ainda mais misterioso na sua raiz latina, *mysterium*. (TELLES, 2010, p. 83).

Sob esta perspectiva, reencarnação e transmigração, podemos pensar no conto “Suicídio na granja”. Uma possibilidade que explicaria o comportamento humano do ganso e do galo seria que eles tinham alma humana. Também o mesmo pode ser pensado em relação ao conto “Anão de jardim”. Telles não afirma nada, deixando que o leitor mergulhe na sondagem do enigma. Dentro da predileção da ficcionista pelo mistério, está a morte, que como atestam os teóricos que embasam esta dissertação, é o mistério dos mistérios. Seguindo esta linha, temos, também, o conto “O encontro”.

Em “O encontro” temos a ficcionalização (ou pelo menos a sugestão) do que seria uma reencarnação. A narrativa é contada pela protagonista, que se vê de repente em um lugar (des)conhecido e se pergunta se está sonhando ou se está sendo sonhada. É a partir

de uma sensação de *dejà-vu* que o conto ocorre, mostrando uma espécie de deslocamento temporal, talvez uma viagem no tempo:

Em redor, o vasto campo. Mergulhado em névoa, o verde era pálido e opaco. Contra o céu erguiam-se os negros penhascos tão retos que pareciam recortados a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta o sol espiava através de uma nuvem.

“Onde, meu Deus?!”, perguntava a mim mesma. “Onde vi esta mesma paisagem numa tarde assim igual?...”

Era a primeira vez que eu pisava naquele lugar. (TELLES, 2012, p. 74).

Novamente, a névoa marca a indefinição e o trânsito entre os dois estados em que se encontra a protagonista. Pela descrição da narradora, percebemos que o espaço remete a um lugar de épocas passadas, num bosque com elementos misteriosos. Ao mesmo tempo em que ela acredita que está indo pela primeira vez no local, lentamente, começa a achar que já esteve ali, mas não sabe como nem quando.

Ela tenta lembrar, mas não consegue: “Mas por que então o quadro se identificava, em todas as minúcias, com uma imagem semelhante lá nas profundezas de minha memória? Voltei-me para o bosque que se estendia à minha direita.” (TELLES, 2012, p. 74). A narradora acredita que conhece o lugar, por isso, se questiona: “Já vi tudo isso, já vi... Mas onde? E quando?” (TELLES, 2012, p. 74). A atmosfera dos devaneios, dos sonhos e dos mitos vai sendo sugerida no conto, há também um eco dos contos de fadas e das narrativas maravilhosas, pois existe uma imprecisão no espaço e no tempo em que ocorrem as ações. A protagonista se pergunta se não teria visto em um sonho aquele lugar, se sonhando não poderia ter ido anteriormente a este bosque. Como em outros contos que já analisamos, o silêncio precede a morte:

A tarde estava silenciosa. Contudo, por detrás daquele silêncio, no fundo daquela quietude eu sentia qualquer coisa de sinistro. Voltei-me para o sol que sangrava como um olho empapando de vermelho a nuvenzinha que o cobria. Invadiu-me a obscura sensação de estar próxima de um perigo. Mas que perigo era esse? Dirigi-me ao bosque. E se fugisse? Seria fácil fugir, não? (TELLES, 2012, p. 75).

Neste trecho, vamos tendo indícios de que algo ruim vai acontecer com a protagonista, ela pressente a morte porque já esteve ali antes e já morreu ali anteriormente.

De certo modo, a moça está transitando entre dois universos<sup>38</sup>, por isso, tenta, durante todo o conto, entender qual é esta outra dimensão em que ela está, se é um sonho ou não (lembrando que este trânsito entre duas dimensões é sugerido, também, nos contos “Lua crescente em Amsterdã” e “A fuga”). Em dado momento, de forma semelhante ao conto “As ruínas circulares”, de Jorge Luís Borges, ela pensa que ao invés de estar num sonho, está sendo sonhada por alguém: “Não, não estava sonhando. Nem podia ter sonhado, mas em que sonho caberia uma paisagem tão minuciosa? Restava ainda uma hipótese: e se eu estivesse sendo sonhada? Perambulava pelo sonho de alguém, mais real do que se estivesse vivendo. Por que não?” (TELLES, 2012, p. 76). Estabelecida a dúvida, ela segue sem saber onde está, porém, este lugar estranho, vagarosamente, começa a se tornar familiar. Ela vai reconhecendo uma pedra fendida ao meio, o regato, e chega a espetar um dedo no espinho para ver se é prisioneira de um sonho. A protagonista percebe, portanto, que é inútil tentar esclarecer o mistério e pedir lógica ao absurdo. Ao atravessar um caminho entre dois carvalhos, que simbolicamente podem ser um portal, ela pressente que vai encontrar uma menina próxima a uma fonte. Esta estranha moça está vestida como uma amazona e diz que está esperando uma pessoa. Quando visualiza a moça, a narradora percebe que ela usa roupas de uma outra época. Novamente, ela sente que já viu esta moça e se pergunta aonde teria sido. A moça parece tão desconectada da realidade que simplesmente aceita a presença da outra ali, não reparando sequer na grande diferença que existe na forma como elas estão vestidas, sendo que esta diferença marca um distanciamento temporal.

Quando a moça lhe diz que estava esperando alguém, a protagonista adivinha o nome do homem esperado: Gustavo. Ela nos explica que o nome saltou de sua boca como se sempre soubesse dele, aguardando o momento para falar. Além disso, a narradora pressente que Gustavo nunca mais vai vir, pois uma estranha cena aparece em suas memórias, nesta cena ela observa dois homens brigarem e um deles morrer. Ela não sabe se foi Gustavo que morreu ou o idoso que brigava com ele. Em determinado momento, acontece uma espécie de reconhecimento aristotélico: “Olhei para suas mãos. Subi o olhar

---

<sup>38</sup> Este transito entre dois mundos é um elemento próprio da literatura fantástica, como atesta Remo Cesarini, em *O fantástico* (2006): “Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.” (CESARINI, 2006, p. 73).

até o seu rosto e fiquei sem saber o que dizer: era parecidíssima com alguém que eu conhecia tanto.” (TELLES, 2012, p. 79). De súbito, a protagonista percebe que o mistério foi resolvido:

Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu!  
-Eu fui você- murmurei. – Num outro tempo eu fui você! – quis gritar e minha voz saiu despedaçada. Tão simples tudo, por que só agora entendi?... O bosque, a aranha, o bandolim de ouro pendendo da gravata, a pluma do chapéu, aquela pluma que minhas mãos tantas vezes alisaram... (TELLES, 2012, p. 80).

Temos, desse modo, a figura do duplo (*doppelgänger*, no original alemão), pois a protagonista defronta-se com o seu “eu” de outro tempo. Segundo Remo Cesarini, em *O fantástico* (2006), o duplo é próprio da literatura fantástica, mas existe em outros textos literários desde muito tempo. A ideia do duplo constitui-se como um desdobramento de uma pessoa em outro ser, é uma duplicidade da personalidade, que pode vir na forma de gêmeo, sócia, retrato, espelho, sombra etc, isto é, o duplo representa a bipartição do ser humano, dois lados de uma mesma pessoa, de uma mesma personalidade. O duplo, sobretudo, é aquele que caminha ao lado de cada um. Berenice Sica Lamas (2004), em sua tese sobre o duplo nos contos de Lygia Fagundes Telles, analisa como se configura o duplo em diferentes contos lygianos, entre eles no conto “O encontro”. Para a autora, neste conto o duplo está relacionado à morte e as reminiscências da morte em uma outra vida. Edgar Morin (1970) entende o duplo dentro da lógica que expressamos quando falamos de “Anão de Jardim”. A certeza da morte é tão difícil de ser assimilada pelo homem que ele acredita que existe um outro eu que sobrevive a morte. Este outro eu pode dizer respeito a alma, no caso da reencarnação, transmigração e ressurreição, ou, então, pode dizer respeito a ideia do espectro e do fantasma. É como se os mortos pudessem viver suas próprias vidas como os vivos. Dentro da ideia do duplo, os mortos continuam existindo, pois “a morte não é mais que uma doença de pele.” (MORIN, 1970, p. 129). O duplo revela o desejo do homem de sobreviver ao aniquilamento do corpo, manifestando-se na religião, na literatura e nas artes em geral. Porém, ao mesmo tempo que o duplo aponta para uma imortalidade, ambigualmente, ele pode ser um anunciador da morte, diz Morin<sup>39</sup>. A noção de alma, para o autor, interiorizou a ideia de duplo, por isso, no conto

---

<sup>39</sup> Seguindo esta ideia, Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (2014), explica que o tema do duplo é “tratado em muitos textos fantásticos; mas em cada obra particular o duplo tem um sentido diferente, que

“O encontro”, o duplo representa “a outra” que a protagonista foi em uma outra vida. Temos, portanto, a ideia de reencarnação, o personagem do conto volta ao passado, de alguma forma estranha, e encontra o seu duplo, ou seja, encontra quem ela foi em uma outra vida.

Durante todo o conto, a protagonista sente um presságio de que algo funesto vai acontecer e, no final do conto, o pressentimento se torna verdadeiro, pois ela observa como ela mesma, o seu duplo, morreu no passado. Quando a amazona percebe que Gustavo morreu e nunca mais virá, monta em seu cavalo e foge:

Assim que atingi o campo desabei de joelhos. Um relâmpago estourou e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam e tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando ao abismo. (TELLES, 2012, p. 80).

Mais uma vez, temos o suicídio ficcionalizado, ao perceber que Gustavo não virá a amazona decide se matar, mesmo que ela própria, vinda de um outro tempo, tenha tentado impedir. Durante todo o conto, a impossibilidade de reverter a morte foi sendo dita por circunlóquios e pressentimentos. Embora o conto termine com a morte da amazona, observamos que nesta narrativa a morte não é encarada como fim, como aniquilamento.

Telles, neste conto, expressou a sua visão espiritualista: o corpo morre, mas a alma sobrevive. Nas palavras de Mircea Eliade, “A separação da alma e do corpo inaugura um novo modo de ser. A partir dessa concepção, o homem é reduzido a uma experiência espiritual; torna-se um espírito, uma ‘alma’” (ELIADE, 1979, p.43). Ou seja, no conto “O encontro”, a morte pode ser considerada como “um segundo nascimento, o começo de uma existência nova, *espiritual*” (ELIADE, 1979, p.45), do mesmo modo acontece no conto “Anão de Jardim”. Embora nada seja dito explicitamente, podemos pensar que a “alma” do anão de pedra vai encontrar um outro corpo.

#### 4.4-Quando a morte é um personagem

---

depende das relações que mantém este tema com outros.” Em alguns casos, as significações podem ser opostas, em certos textos o duplo pode significar a vida, em outros pode significar a morte.

Nesta última parte da dissertação, analisamos três contos de Lygia Fagundes Telles onde a morte é personificada, é um personagem. A personificação (ou prosopopeia) configura-se como o recurso literário que permite a atribuição de características humanas a sentimentos ou abstrações. No segundo capítulo, falamos que, desde os gregos, a morte já era personificada, tanto na figura de Tânatos, como nas figuras das Moiras. No fim da Idade Média, conforme explica Ariès (2003), a morte começou, com frequência, a ser representada na literatura e, também, nas artes plásticas. Muitas vezes, estas representações diziam respeito ao processo de decomposição dos corpos e a seres esqueléticos que personificavam a morte. Assim sendo, são muitos os exemplos que encontramos na literatura de morte personificada<sup>40</sup>.

Na tese de doutorado *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e O triunfo da morte* (2012), Alessandra Trindade analisa a personificação da morte em dois romances portugueses contemporâneos (*As intermitências da morte*, de José Saramago, publicado em 2005 e *O triunfo da morte*, de Augusto Abeleira, publicado em 1981). A pesquisadora explica, com base em vários teóricos, a necessidade humana de criar representações corpóreas para abstrações e coisas inanimadas. A personificação de elementos acontece quando alguém sente a necessidade de expressar suas percepções subjetivas sobre algo de forma, paradoxalmente, objetiva. Em relação à morte, primeiramente “o homem questionou o pós-morte, que resultou em manifestações artísticas, literárias. Posteriormente, ele sentiu necessidade de personificar esse fenômeno, criando uma imagem, surgindo então a morte em suas várias representações: esqueleto, mortalha, múmia.” (TRINDADE, 2012, p. 20). Na Idade Média, a morte foi personificada na forma de um esqueleto humano com uma foice na mão, sempre triunfante, explica Trindade. Sendo que esta representação da morte consagrou-se e difundiu-se no imaginário ocidental, permanecendo até os dias de hoje (é esta representação de morte que é retomada por Abelaira e Saramago em seus respectivos romances). A autora lembra, ainda, que o primeiro texto onde encontra-se a

---

<sup>40</sup> Para ficar apenas com alguns exemplos de personificações da morte, lembramos, do século XIX, do conto “A máscara da morte rubra”, do livro *Contos de terror, mistério e morte*, de Edgar Allan Poe. Também, no século XIX, a morte aparece personificada em alguns contos que compõem a obra *Contos maravilhosos, infantis e domésticos*, de Jacob e Wilhelm Grimm. Contemporaneamente, temos os romances de Saramago e Abeleira, o drama “A morte bate à porta”, do livro *Cuca fundida*, de Woody Allen, e o romance best-seller *A menina que roubava livros*, de Marcus Zusak, entre outras. No cinema, podemos encontrar um exemplo notável de personificação da morte no filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman.

morte personificada é na obra *Os versos da morte*, de Hélinand de Froidmont, escrita entre 1194 e 1197.

Kovács, em *Morte e desenvolvimento humano*, diz que uma das imagens mais fortes que comprova o terror da finitude humana é a morte personificada “por uma velha encarquilhada, magra, ossuda sem dentes feia e fedida. É uma visão que nos causa repulsa e terror.” (KOVÁCS, 1992, p. 9). Rejeitando o modelo de morte esquelética e portadora de uma foice, da Idade Média, e também o modelo de morte encarquilhada e devastada, como a lembrada por Kovács, Lygia Fagundes Telles ora escolhe personificar a morte de forma mais amena (sugerindo um certo apaziguamento e uma certa completude) e ora escolhe personificar a morte em figuras implacáveis e sedutoras.

No conto “A mão no ombro”, publicado em 1977, de *O seminário dos ratos*, temos a história, contada por um narrador-onisciente, de um homem (transitando entre o mundo onírico e o mundo real) que no momento da morte confronta-se com a vida. O conto inicia com um sonho, o homem encontra-se num jardim, não sabendo onde está e não sabendo se é dia ou é noite, pois todos os contornos são indefinidos: “Era uma lua ou um sol apagado? Difícil saber se estava anoitecendo ou se já era manhã no jardim que tinha a luminosidade fosca de uma antiga moeda de cobre.” (TELLES, 2009, p. 105). Não é dia e não é noite, não é verão nem inverno, mas ele sente que algo vai quebrar o silêncio do jardim, alguma coisa vai acontecer. Andando pelo misterioso jardim, o personagem percebe que quase não há vida ali, não existem pássaros nem borboletas: “Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo, pensou.” (TELLES, 2009, p. 105).

O homem que detestava surpresas, de súbito, encontra um estátua em seu caminho: “Aproximou-se da mocinha de mármore arregaçando graciosamente o vestido para não molhar nem a saia nem os pés descalços. Uma mocinha medrosamente fútil no centro do tanque seco, pisando com cuidado, escolhendo as pedras amontoadas ao redor.” (TELLES, 2009, p. 106). Observando a estátua, o personagem percebe que em outro tempo a água passou por ali e, como lembrança, deixou uma estria que corroeu a menina. Enquanto ele hesita, um “inseto penugento, num enrodilhamento de aranha foi saindo de dentro da pequena orelha.” (TELLES, 2009, p. 106). Saindo de perto da estátua, o protagonista lembra de um quebra-cabeça que jogava com o pai, este jogo lhe fornece a compreensão e o reconhecimento do que está acontecendo: “no caprichoso desenho de um bosque onde estava o caçador escondido, tinha que acha-lo depressa para não perder

a partida. Vamos, filho, procura nas nuvens, na árvore, ele não está enfolhado naquele ramo?” (TELLES, 2009, 106). Acontece, portanto, como em “O encontro”, o que Aristóteles chamou de reconhecimento, o personagem passa do desconhecimento ao conhecimento:

Esse caçador familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar. Logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele daria algum sinal antes de pousar a mão no ombro. Então eu me voltaria para ver. Estacou. A revelação o fez cambalear numa vertigem, agora sabia. Fechou os olhos e se encolheu quase tocando os joelhos no chão. O sinal seria como uma folha tombando em seu ombro, mas se olhasse para trás, se atendesse o chamado! (TELLES, 2009, p. 107).

O caçador que está escondido, observando o protagonista, é a personificação da morte, que em determinado momento, quando for levá-lo, vai antes pousar a mão em seu ombro. Tal revelação perturba o personagem que pensa em fugir, mas fugir para onde “se tudo naquele jardim parecia dar na escada Por ela viria o caçador de boné, sereno habitante de um jardim eterno, só ele mortal. A exceção. E se cheguei até aqui é porque vou morrer. Já? horrorizou-se olhando para os lados mas evitando olhar para trás” (TELLES, 2009, p. 108). Entrando em pânico, o homem diz para Deus que ainda não está pronto, depois, se cala e escuta passos descendo a escada:

Mais tênue que a brisa, um sopro pareceu reavivar a alameda. Agora está nas minhas costas, ele pensou e sentiu o braço se estender na direção do seu ombro. Ouviu a mão ir baixando numa crispação de quem (familiar e contudo cerimonioso) dá um sinal. Sou eu. O toque manso. Preciso acordar ordenou se contraindo inteiro, isso é apenas um sonho. Preciso acordar! acordar. (TELLES, 2009, p.108-109).

Descobrimos, assim, que o personagem estava sonhando, ao acordar ele pensa em contar o sonho para a esposa, mas acaba não comentando. A partir do sonho, enquanto se prepara para ir trabalhar, o protagonista começa a passar em revista a sua vida, refletindo sobre a perspectiva de sua morte.

Ele entende que jamais conseguiu pensar em sua morte:

Tantas vezes pensara na morte dos outros, entrara mesmo na intimidade de algumas dessas mortes e jamais imaginara que pudesse lhe acontecer o mesmo, jamais. Um dia, quem sabe? Um dia tão longe, mas tão longe que a vista não alcançava essa lonjura, ele próprio se perdendo na poeira

de uma velhice remota, diluído no esquecimento. No nada. E agora nem cinquenta anos. (TELLES, 2009, p. 109).

É muito difícil imaginarmos e aceitarmos nossa própria morte, como afirmou Freud. Elizabeth Klüber-Ross, em *Sobre a morte e o morrer* (2008), reitera esta premissa do pai da psicanálise:

Em nosso inconsciente, não podemos conceber nossa própria morte, mas acreditamos em nossa imortalidade. Contudo, podemos aceitar a morte do próximo, e as notícias do número dos que morrem nas guerras, nas batalhas e nas autoestradas só confirmam a crença inconsciente em nossa imortalidade, fazendo com que – no mais recôndito de nosso inconsciente – nos alegremos com um “ainda bem que não fui eu.” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 18).

Dentro desta perspectiva, podemos compreender o questionamento do personagem, as muitas mortes que ele presenciou ao longo de sua vida só reforçaram sua crença de imortalidade pessoal. Indo ao encontro desta ideia, Morin explana que embora “conhecendo a morte, embora ‘traumatizados’ pela morte, embora privados dos nossos mortos amados, embora certos da nossa morte, vivemos igualmente cegos à morte, como se os nossos parentes, os nossos amigos e nós próprios não tivéssemos nunca de morrer”(MORIN, 1970, p.60). Entrementes, o sonho no jardim desfaz tal crença, por que não fugir do jardim? Mas não podia escapar “porque todos os caminhos iam dar na escada, que não havia nada a fazer senão ficar ali no banco, esperando o chamado que viria por detrás, de uma delicadeza implacável.” (TELLES, 2009, p. 109). Na vida cotidiana a perspectiva da finitude é pouco sentida, “a morte só regressa quando o eu a olha ou se olha a si próprio” (MORIN, 1970, p.60), é justamente este confronto frente a frente que o protagonista de “A mão no ombro” experimenta, pois todos os caminhos levam ao mesmo fim.

Em determinado momento, o homem descobre que o inseto do sonho pode ser um sinal da morte, somente “o inseto se movimentando no jardim parado. O inseto e a morte” (TELLES, 2009, p.110). Ao contemplar-se no espelho, o personagem nota que está mais magro, perdendo o viço. Ele tem convicção de sua morte, por isso, começa, mentalmente, a se despedir de tudo e de todos:

Despedia-se e estava chegando. Ligou o aparelho de barbear, examinou-o através do espelho e num movimento caricioso aproximou-

o da face: não sabia que amava assim a vida. Essa vida da qual falava com tamanho sarcasmo, com tamanho desprezo. Acho que ainda não estou preparado, foi o que tentei dizer. Não estou preparado. Seria uma morte repentina, coisa do coração – mas não é o que eu detesto? O imprevisto, a mudança dos planos. Enxugou-se com indulgente ironia: era exatamente isso o que todos diziam. Os que iam morrer. E nunca pensaram sequer em se preparar, até o avô velhíssimo, quase cem anos e alarmado com a chegada do padre, Mas está na hora? Já? (TELLES, 2009, p.110).

Quando ele enxerga a morte de frente, a vida vira puro encantamento. Mais uma vez temos recriado ficcionalmente o conflito elementar da condição humana, que segundo Ernest Becker, em *A negação da morte* (2007), deriva da essência paradoxal do ser humano em função de ele ser metade simbólico e metade animal:

Poderíamos chamar esse paradoxo existencial de condição de *individualidade dentro da finitude*. O homem tem uma identidade simbólica que o destaca nitidamente da natureza. Ele é um eu simbólico, uma criatura com um nome, uma história de vida. É um criador com uma mente que voa alto para especular sobre o átomo e o infinito, que com imaginação pode colocar-se em um ponto no espaço e, extasiado, contemplar o seu próprio planeta. Essa imensa expansão, essa sagacidade, essa capacidade de abstração, essa consciência de si mesmo dão literalmente ao homem a posição de um pequeno deus na natureza, como o sabiam os pensadores da Renascença. No entanto, ao mesmo tempo, como também sabiam os sábios orientais, o homem é um verme e um alimento para os vermes. (BECKER, 2007, p. 48).

O homem pode literalmente subir aos céus e, ao mesmo, tempo encontra-se alojado num corpo que pode parar a qualquer momento, é por isso que a condição humana é trágica. É este paradoxo, esta consciência do fim que vai tomando conta do protagonista de “A mão no ombro”.

Ao observar o filho entretido em arrumar a pasta do colégio, o homem começa a se despedir: “Como se não soubesse que naquela manhã (ou noite?) o pai quase olhara a morte nos olhos. Mais um pouco e dou de cara com ela, segredou ao menino que não ouviu, conversava com o copeiro.” (TELLES, 2009, p. 111). O personagem, que é um empresário bem sucedido, vive na sua rotina como um “pequeno deus”, porém, percebe que assim como seus funcionários, está fadado ao fim. O homem tenta mentalmente se desculpar com o copeiro que trabalhava com ele há três anos e, mesmo assim, ele não sabia nada sobre a vida dele. Antes de entrar no carro, ele pensa mais uma vez no sonho: “o incrível sonho fluindo tão natural, apesar da escada com seus degraus esburacados de tão gastos. Apesar dos passos do caçador embutido, pisando na areia da malícia fina até

o toque no ombro” (TELLES, 2009, p.112). Os degraus da escada são gastos porque a morte já pisou ali muitas vezes, por ali ela já levou muitas pessoas ao longo dos séculos.

Nesta narrativa, a morte é personificada na figura de um caçador, lembrando Tântatos, da mitologia Grega. Segundo Brandão, em *Mitologia Grega* (1986), Tântatos tem um coração de ferro, de forma semelhante a um caçador que não pestaneja antes de acertar suas vítimas. Além disso, Tântatos é irmão do deus do sono, Hipnos, e é em um sonho, quando está dormindo, sob os domínios do sono, que o homem teve o encontro com a morte. Na *Enciclopédia da morte e da arte de morrer* (2004), Gallery explana que “Tântatos representa a morte na mitologia grega. É o irmão mais velho de Hipnos (o Sono), o qual é muitas vezes visto como seu imitador. A sua função era aparecer aos mortais quando estavam prestes a morrer, acompanhando-os ao Hades, ou reino dos mortos.” (GALLERY, 2004, p. 496). Tântatos e Hipnos, através do sono, se juntaram para arrebanhar o protagonista, pois ao entrar no carro o homem perde o controle de seus movimentos e, sem querer, entra novamente no jardim. Olhando de novo para a estátua, o homem tem uma epifania:

A moça dos pés cariados ainda estava em suspenso, sem se decidir, com medo de molhar os pés. Como ele mesmo, tanto cuidado em não sem comprometer nunca, em não assumir a não ser as superfícies. Uma vela para Deus, outra para o Diabo. Sorriu das próprias mãos abertas, se oferecendo. Passei a vida assim, pensou, mergulhando-as nos bolsos num desesperado impulso de aprofundamento. (TELLES, 2009, p. 113).

Do mesmo modo que a estátua da moça, o personagem passou a vida com medo de se molhar, sem se decidir nunca, sem jamais se aprofundar em nada. Desde o início do conto, quando o homem se acorda, percebe que em sua vida faltou aprofundamento, pois tudo lhe parecia muito superficial. Ele teve medo da vida, que, na visão de Becker, é realmente assustadora demais para todos nós, por isso “o animal humano é caracterizado por dois grandes temores, dos quais os outros animais estão protegidos: o temor da vida e o temor da morte.” (BECKER, 2007, p. 78) e a ironia “da condição do homem está em que a mais profunda necessidade é livra-se da angústia da morte e do aniquilamento; mas é a própria vida que a desperta e, por isso, temos que nos recusar a ser plenamente vivos.” (BECKER, 2007, p. 92). Tentando driblar Tântatos e Hipnos, o homem acha que pode escapar do jardim dormindo, pois na outra vez escapou acordando, agora que está acordado o jeito

de fugir é dormir. Todavia, ao dormir, ele retorna ao sonho no jardim (no exato ponto em que parou antes) para encontrar o caçador que desce as escadas para levá-lo, com apenas um toque no ombro.

Lembrando da tese de Phillippe Ariès (2003), em *História da morte no ocidente*, de que hoje normalmente as pessoas morrem sozinhas nos hospitais, no conto “O muro”, publicado em 1978, do livro *Mistérios*, através de um narrador-onisciente, temos uma narrativa que acompanha os últimos minutos de vida de um senhor abandonado em um hospital. Ao chegar no fim da vida, o velho homem recorda seus momentos de infância, enquanto aguarda a última visitante. Elizabeth Kübler-Ross, em *Sobre a morte e o morrer* (2008), oferece um estudo sobre os tratamentos destinados aos pacientes terminais. Na ótica da psiquiatra, o tratamento que é dado nos hospitais (principalmente a partir da segunda metade do século XX, que foi quando o estudo realizou-se) aos doentes muitas vezes é desumano, reduzindo-se o paciente a um objeto. Por isso, a pesquisa da autora aponta a necessidade de se pensar mais na pessoa, nos seus sentimentos, na sua tranquilidade, ao invés do foco ser nos equipamentos e medicamentos. Sobretudo, ela fala que, usualmente, os profissionais da saúde e familiares afastam-se da pessoa “condenada”, por conseguinte, ela pede que aconteça uma reaproximação das pessoas com o moribundo (que precisa de afeto antes de partir) nos seus últimos momentos. Para a autora, observar a morte em paz de um ser humano é como olhar uma estrela cadente que brilha ainda por um breve instante antes de desaparecer na noite sem fim. No conto “O muro”, o protagonista foi abandonado por todos os familiares e amigos. No leito de morte, só quem acompanha ele é um enfermeiro que se mostra distante.

No começo do conto, o enfermeiro pergunta se o homem idoso sente alguma dor:

Dor? Não. Não mais a dor agora que parecia pairar alguns centímetros acima do próprio corpo escaldante – assim se sentia, um pouco acima do próprio corpo. Mas com a memória da sede. Tentou erguer a cabeça quando adivinhou o algodão embebido em água pingar delicadamente na sua boa, as gotas buscando as gretas como chuva em terra seca. Cerrou os olhos e olhou para dentro de si mesmo, ah se pudesse ficar até o fim fazendo girar devagarinho o caleidoscópio com as imagens do antigo quintal da sua casa, podia ouvir o murmurejar fresco da água correndo debaixo das jabuticabeiras. (TELLES, 1998, p. 131).

Ele não sente mais dor, sente apenas uma leveza, um apaziguamento, como se já estivesse se desprendendo de seu corpo. Kübler-Ross explica que existem diferentes fases pelas

quais a pessoa em situação de morte irreversível passa: negação, isolamento, raiva, barganha, depressão e, no final, aceitação e esperança (sendo que nem todos conseguem atingir o estado de aceitação). Quando a pessoa aceita a proximidade da morte, começa a ficar bastante calma, parecendo desligada das coisas a sua volta, como se estivesse se preparando para uma grande viagem e uma grande mudança. Olhando para dentro de si mesmo, o personagem enxerga suas memórias em um caleidoscópio. O caleidoscópio (inventado na Inglaterra, por um físico) é um aparelho ótico composto por um pequeno tubo cilíndrico de metal, contendo pequenos pedaços de vidro colorido. Quando a luz exterior penetra o tubo, através dos reflexos, a cada movimento que se faz, formam-se diferentes combinações de cores e efeitos visuais. De acordo como o personagem olha, diferentes lembranças vão se combinando e vão vindo à tona.

Ele encontra, então, suas reminiscências da infância em sua casa, desvelando imagens, repletas de lirismo, do irmão, dos pais, dos avós e, também, dos animais que viviam no quintal da família. O homem recorda do avô que podia levá-lo ao circo, da mãe pedindo que ele não sujasse a roupa, do irmão (que ele tenta avisar para não sair de casa, pois anos depois morreria numa briga) comendo batata doce, dos cachorros brincando e dos insetos no sol. Ao mesmo tempo que recorda o passado, o personagem tem certeza que sua filha não virá da Genebra para dar adeus e não chorará por ele. No meio destas imagens sobrepostas, o protagonista recorda de um grande muro que existia no fim do pátio, os adultos sempre diziam que ele nunca devia tentar subir no muro, nunca deveria tentar ultrapassá-lo: “Um bom menino devia ser isso, colher frutas para os grandes e não subir no muro para espiar o que tinha do outro lado – mas o que tinha do lado de lá?” (TELLES, 1998, p.133). O muro não, sempre dizia a mãe, o “muro era proibido, ah, se pudesse fazer um buraco para espiar o quintal desse vizinho que não via nunca, quem era ele?”(TELLES, 1998, p.134). Os pais do personagem temiam que ele subisse no muro, pois poderia cair e se machucar, ou até mesmo morrer. Já nos derradeiros minutos de vida do idoso, o muro ganha um aspecto metafórico e transcendental, ele separa os vivos e os mortos, é uma divisa entre este mundo e o outro, por isso, ele só vai ultrapassar o muro quando morrer.

Em determinado momento, ele pressente que a morte está vindo:

Mas toda aquela gente eficientíssima que parecia crescer à medida que suas forças diminuía, as contradições: ansiavam por vê-lo morto e ao mesmo tempo com que calculada ferocidade se empenhavam na luta, retardar a chegada da última visitante – sonhou ou leu em algum livro? A moça de vestido verde-musgo, chapéu de feltro verde e o pequeno véu. Familiar mas discreta ao estender gentilmente a mão enluvada, “vamos?”

-Espera.

Não era estranho? Estava lúcido apesar da injeção. Um lúcido espectador de si mesmo. (TELLES, 1998, p. 135-136).

Neste conto, a morte é personificada na figura de uma mulher de vestido verde, usando um pequeno véu que lhe esconde o rosto e que, com delicadeza, vai levar o personagem. Em “A mão no ombro”, a morte é personificada na figura de um caçador, lembrando Tântalos, que representa o terror da morte do protagonista. Já neste conto, o personagem está calmo, apaziguado, então, a morte é uma figura igualmente serena, talvez parecida com as Moiras, Cloto, Láquesis e Átropos, que, como postula Liborel (1997), no *Dicionário de mitos literários*, personificam o destino de cada um. A mulher de vestido verde que virá buscar o personagem pode ser Átropos, a divindade que corta o fio da vida, enquanto Cloto puxa o fio no fuso e Láquesis faz um sorteio dos nomes de quem deve morrer na roda da fortuna. O próprio substantivo “morte” relaciona-se com elas, pois quando os romanos se apropriaram da cultura grega, as Moiras passaram a serem denominadas de Parcas, sendo Nona, Décima e Morta seus nomes e tendo cada uma a mesma função das respectivas divindades gregas.

Antes de dar a mão para a moça de vestido verde-musgo e ir embora com ela, ele precisa resolver o mistério do muro, sempre o muro, que era proibido, recorda o personagem:

Era proibido. “Mas porque não pode, por quê?” – ele perguntava e a Mãe dava respostas evasivas mas enérgicas, as mãos pequenas, o cheiro de sabonete, seria bonita? Me conta então a história, o pai largou Joãozinho com Maria lá no mato, não largou? O pai era ruim, todo mundo é ruim assim? A resposta veemente, tamanha fé: “Todo mundo é bom, filho. Às vezes a gente fica ruim mas passa.”

-Procure dormir um pouco – pediu o enfermeiro. – Não quer dormir um pouco? Dormir. Queriam que ele dormisse, o tempo todo que dormisse. Sim, logo logo um sono profundo. Antes queria o muro com seu mistério, escondendo o quê? A vontade de ficar ruim só o tempo suficiente para pegar a escada, subir e espiar. (TELLES, 1998, p.137).

O protagonista, quando era um menino, desejava pular o muro e descobrir o mistério, devassar o desconhecido, mas era impedido pelos pais. Antes de dormir, como quer o

enfermeiro, ele precisa resolver o enigma do muro. No meio destas lembranças de infância, o protagonista localiza o dia em que o cachorro, Mimoso, desapareceu e todos começaram a procurá-lo. Ninguém encontrava o Mimoso, até que perceberam a existência de um buraco na tela de arame do portão por onde o cachorro poderia ter saído. De súbito, toda a família começou a escutar os latidos de Mimoso que vinham do muro, do outro lado do muro e, por conseguinte, a mãe pegou a escada e colocou-a no muro para que o cachorro pudesse ser resgatado.

Desse jeito, o menino pode, finalmente, subir no muro para resgatar seu animal de estimação, mas, mesmo assim, não conseguiu descobrir nada, pois simplesmente alguém lhe alcançou o cachorro e desapareceu numa imensa folhagem que cobria o pátio por detrás do muro. Quando está descendo, o pai pede que ele espere um pouco e fique na escada, pois vai capturar um retrato dele com o Mimoso. O pai diz para ele ter cuidado, se não pode cair do muro. O personagem, já fora da cena (tendo em vista que a narrativa mescla dois tempos e dois espaços), dá risada e responde: “cair? Nunca se sentira tão firme como agora, cavalgando o muro, que fácil o muro! E que grande o quintal desse lado com as copas das árvores tão compactas que formavam um chão verde, poderia sair correndo em cima desse chão brilhante de sol – lá vou eu!...” (TELLES, 1998, p. 139). O muro configura-se assim como um símbolo da divisa que separa a morte da vida, já que está morrendo o personagem pode atravessar o muro, a travessia é fácil e o outro lado é grande. No fim da narrativa, o enfermeiro abandona o quarto, pois acha que o homem já morreu, sem escutar as últimas palavras do protagonista: “o muro”.

Em “O noivo”, publicado em 1961, temos a história de um homem, contada por um narrador-onisciente, que vai se casar com a própria morte. Quando acorda, sem saber direito o que está acontecendo, entre lembranças e esquecimentos, o protagonista Miguel é avisado de que vai se casar e está atrasado. Em razão disso, o personagem, apressadamente, se arruma para o casamento, sem conseguir saber quem é a noiva. Chegando na igreja, ele descobre que vai se casar com a própria morte. Nesta narrativa, a tese do efeito singular que o gênero conto almeja, defendida por Poe, é levada ao extremo, pois apenas nas últimas linhas da história descobre-se que a noiva é a morte. Contudo, durante o desenrolar da narrativa, percebe-se alguns indícios e imagens da morte que se aproxima. No início do conto, Miguel acorda com sua empregada doméstica, Emília, perguntando se ele esqueceu do casamento, pois está chegando a hora. No entanto,

o personagem não sabe do que ela está falando. No primeiro momento, ele acha que Emília está enganada, em função de alguma doença mental, e não tem casamento nenhum, afinal, era uma quinta-feira, não havia casamentos neste dia.

Ainda acreditando que Emília está equivocada, Miguel tem uma surpresa:

Deu alguns passos e viu então um terno de roupa estendido na poltrona. Aproximou-se, mas de quem seria essa roupa? Um terno novo com o paletó cinza-escuro, as calças mais claras, o vinco perfeito e até a gravata, aí! aquela gravata de seda pendendo até o chão [...] Caminhou até o espelho e nele viu-se embaçado como uma figura de sonho, a Emília tinha razão, estava precisando com urgência de um café mas antes de chamar por Emília correu até a poltrona e examinou a roupa, não tinha no paletó o nome do alfaiate: Ah, lá estava a etiqueta brilhosa, *Cordis*. Os bolsos vazios, claro. *Cordis*, murmurou. Nunca ouvira esse nome. (TELLES, 2012, p. 58).

Contemplando o terno, Miguel percebe que realmente existe um casamento, mas ainda tem dúvidas se é o seu. Ao se olhar no espelho, o personagem vê a própria imagem embaçada, como se já não estivesse mais inteiramente neste mundo. O espelho é um objeto que, em razão de sua capacidade de duplicação, por muitos séculos levantou suspeitas sobre a natureza do que refletia. Segundo Morin (1970), todas as circunstâncias que promovem uma duplicação da imagem, um duplo, evocam a morte, sejam elas sombras, reflexos, espelhos etc. Ver a si mesmo duplicado, simbolicamente, significa o desejo de sobreviver à morte e, ao mesmo tempo, o medo da morte. Contudo, segundo o antropólogo, desde o romantismo o duplo vem perdendo o seu caráter primitivo (de vida que sobrevive a morte), virando um símbolo anunciador da morte e do temor da morte, portanto, toda a “grande literatura do espelho conduz ao amor e à morte.” (MORIN, 1970, p. 162). Ou seja, ao se olhar no espelho, de forma pouco nítida, Miguel tem sua noiva prenunciada. Além disso, a marca do terno “*Cordis*”, que é a palavra latina equivalente para “coração”, pode ser um indício de que o coração do protagonista está afetado, há algo de errado com seu coração.

Na sequência, Miguel vai lembrando todas as namoradas e amantes que teve ao longo da vida (Naná, Rosana, Jô, Cecília, Amanda, Regina, Virgínia, Vera), pensando se cada uma delas poderia ser a noiva, ele não entende como pode ter perdido a memória sobre o casamento, pois lembra-se de todo o resto de sua vida: “Lembrava-se de tudo, menos do casamento, essa faixa da memória continuava apagada, só aí a névoa se fechava indevassável.” (TELLES, 2012, p.61) Quem poderia ser a noiva misteriosa? A noiva

“que se diluía no éter, mas e essa noiva? As coisas se passavam como nas histórias encantadas, onde o príncipe mandava vir a donzela de um reino distante sem tê-la visto nunca, o amor construído em torno de um anel de cabelo, de um lenço, de um retrato.” (TELLES, 2012, p. 60). De fato, no final, descobrimos que Miguel nunca tinha visto a noiva. Quando Frederico, seu melhor amigo, chega para levá-lo ao casamento, ele tem certeza de que realmente vai se casar, mas não se atreve a perguntar ao amigo e a empregada quem é a noiva por medo de acharem que ele ficou insano. Quando Emília traz o café, Miguel percebe algo de estranho nela: “Achou-a de um certo modo esquiva. Assim chocada. Sombria.” (TELLES, 2012, p.61), isto porque, como descobre-se no final, ela já sabia do que tinha acontecido. Quando estão indo para o carro, o protagonista pergunta se Emília, que está chorando, não vai ir com eles e ela responde com uma negativa, falando que não gosta de ver (sem determinar o que exatamente ela não quer ver). Outro indício: por que Emília não gostaria de ver um simples casamento? O que ela não quer ver, na verdade, é o velório do personagem.

Chegando na igreja, Miguel sente-se enfraquecido, como se os impulsos vitais já não estivessem mais em seu corpo. O cheiro das flores destoa do que se espera de um casamento: “O perfume das flores era morno assim como nos velórios” (TELLES, 2012, p.63). Ele enxerga sua tia, Sonia, vestida toda de preto. Mais um indicativo: por que, em um casamento, sua tia estaria vestida de preto? Ele vê também Naná muito triste, Pedro conversando com colegas de escritório e Amanda, bêbada. O leitor se questiona, então, sobre o que estaria acontecendo. Subitamente, o protagonista sente um desfalecimento e sua cabeça lateja, seriam sintomas de um ataque cardíaco? Já que seu terno tinha a marca do coração (*Cordis*). E, então, a noiva entra:

Abriu-se a porta no alto da escadaria e a noiva foi surgindo lentamente como se tivesse estado submersa abaixo do nível do tapete vermelho. E agora viesse à tona sem nenhuma pressa, primeiro a cabeça, depois os ombros, os braços... Tinha o rosto coberto por um denso véu que flutuava na correnteza do vento com a vela desfraldada de um barco. Laura? Ela foi se aproximando ao compasso grave da marcha. Miguel apertou os olhos míopes. Como era espesso o véu! E quem estaria por detrás, quem? O vento soprando e a indevassável nebulosa deslizando pelo tapete. Miguel adiantou-se. Deu-lhe o braço adivinhando-a sorrir lá no fundo dos véus. Não seria a Margarida? (TELLES, 2012, p. 64).

Tal como nos contos “A fuga” e “O encontro”, temos novamente uma névoa simbolizando a indefinição do personagem que está entre a vida e a morte, tanto na

chegada da noiva como quando Miguel mira-se no espelho em sua casa. No excerto acima, percebemos que a noiva parece ter vindo de baixo do tapete, isso porque a morte anda por todos os lugares, onde existe vida, a morte pode transitar. Além disso, é dito que ela surge sem pressa, obviamente, a morte não precisa ter pressa nenhuma, pois cedo ou tarde ela encontra a todos. A morte neste conto é personificada (da mesma forma que em “O muro”) como uma mulher que usa um véu espesso, misterioso. Porém, em “O muro”, a descrição que é feita do personagem da morte é amena, talvez simbolizando a completude e o apaziguamento que o protagonista daquele conto sente. Já em “O noivo”, como mostra o trecho supracitado, a morte é misteriosa, usa um véu denso, e Miguel ainda tem esperanças de que a noiva seja uma das mulheres que passaram por sua vida.

Quando Miguel dá o braço à noiva, sente que a mão dela parece vazia:

Por um momento ele fixou o olhar na mão enluvada que se apoiou no seu braço. Era leve como se a luva estivesse vazia, nada lá dentro, ninguém sob os véus, só névoa, névoa. A sedução do mistério envolveu-o como num sortilégio, agora estava excitado demais para recuar. Entregou-se. Ouvia agora a cantiga de roda lá da infância com uma menina ajoelhada tapando o rosto com o lenço, “Senhora Dona Sancha, coberta de ouro e prata...” [...] O Silêncio. Era como se estivesse ali à espera não há alguns minutos mas alguns anos, toda a duração de uma vida. Quando ela apanhou as pontas do véu que lhe descia até os ombros, ele teve o sentimento de que estava chegando ao fim. A cantiga da infância voltou mais próxima, “Senhora Dona Sancha!...” Quem, quem? O véu foi subindo devagar, difícil o gesto. E tão fácil. Atirou-o para trás num movimento suave mas firme. Miguel a encarou. “Que estranho. Lembrei-me de tantas e justamente *nela* eu não tinha pensado...” Inclinou-se para beijá-la. (TELLES, 2012, p. 64).

Novamente, a quietude e a ausência de ruídos relacionam-se com a morte. A mão enluvada da noiva era leve como se estivesse vazia, isso porque, nesta personificação, a morte parece vir como um ser espiritual, ela não é uma mulher de carne e osso, sua constituição é diferente. Por isso, ela usa um véu espesso, para ninguém no velório, além do noivo, perceber sua identidade. Somente Miguel, que está transitando entre o mundo dos vivos e dos mortos, pode ver a noiva e o casamento, os outros estão no funeral que está ocorrendo concomitantemente ao casamento. No trecho transcrito acima, percebe-se que ao ver a noiva, Miguel para de resistir e se entrega a sedução do mistério: a vontade de saber o que significa a finitude humana e o que ocorre após a morte trazem o personagem. Dentro desta perspectiva, Becker (2007) desvela que todos os mistérios da humanidade, de uma forma ou de outra, são metáforas para o mistério mais esfíngico de

todos: a morte. Todos os mistérios, no fundo, tem relação com o mistério da morte. No conto aqui analisado, a personificação da morte ganha novamente o sentido amoroso e erótico que Philippe Ariès (2003) explicou, pois ela seduz o protagonista. O personagem percebe que não estava esperando a morte há alguns minutos, e sim durante toda sua vida, desde o seu nascimento estava predestinado à morte, como todos os seres vivos. Ao levantar o véu ele diz que é difícil o gesto e, antiteticamente, é fácil. O que o protagonista quer dizer é que morrer é difícil e fácil ao mesmo tempo, como disse a própria Lygia Fagundes Telles no programa de televisão que mencionamos anteriormente.

Como fica evidente no desenrolar da narrativa, Miguel, ao longo de sua vida, sempre teve dificuldades em manter e aprofundar laços afetivos com as mulheres que se envolveu. Por isso, nada mais insólito do que a morte vir em forma de casamento, isto é, a morte veio representada na forma de uma das coisas que o protagonista mais teve medo: o casamento, que significa comprometimento. Em razão disso, a noiva de Miguel é uma espécie de Perséfone. Na mitologia grega, Perséfone (a deusa das ervas e das flores) foi raptada por Hades, o senhor dos mortos, por isso ela mora junto com ele no mundo dos mortos (BRANDÃO, 1986). O casamento, que segundo Mircea Eliade (1979), em *As mitologias da morte: uma introdução*, é uma cerimônia religiosa que repousa numa implícita dialética de vida e morte, por tradição, implica que o noivo, após a cerimônia, leve a noiva para casa. Já na história de Miguel, a noiva, a própria morte, é quem vai levar o personagem do noivo para o mundo dos mortos. O beijo da morte no fim do conto (que é uma imagem recorrente no imaginário ocidental, aparecendo em telas, esculturas e na literatura) simboliza a união definitiva de Miguel com a sua noiva e a passagem dele para o outro lado.

No capítulo anterior, investigamos contos em que a morte aparece ficcionalizada na relação com a morte do outro. Já neste capítulo, todos os contos ficcionalizam a morte de si mesmo, ou seja, os contos mostram personagens defrontando-se com seu próprio fim e não, como nas narrativas do capítulo anterior, lamentado a morte do outro.

Nos contos “A fuga”, “O encontro”, “Anão de jardim” e “A mão no ombro” os personagens temem a própria morte e se debatem com ela, porém no conto “Boa noite, Maria”, a protagonista deseja morrer porque teme os males que podem anteceder a sua morte. Nos contos que ficcionalizam o suicídio, os protagonistas se entregam à morte porque a vida mostra-se insuportável. Somente no conto “O muro” o protagonista revela-

se conformado e aliviado com sua a sua própria morte. Em “Anão de jardim” e “O encontro” a morte é representada como uma passagem, o corpo morre, mas a alma e o espírito sobrevivem. Ademais, ao apresentar a morte personificada nos contos “A mão no ombro”, “O muro” e “O noivo”, Telles fornece uma aparência corpórea, uma representação, para o incognoscível que é a morte.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mostramos nesta dissertação que ao longo de sua trajetória como contista, Lygia Fagundes Telles, com sua imaginação prodigiosa, ficcionaliza e representa a morte e os muitos aspectos que circunscrevem a condição finita dos seres humanos de diferentes formas. Analisamos narrativas produzidas entre um longo período de tempo, de 1949 até 2007, mostrando, assim, como a morte é uma constante nos contos lygianos por mais de meio século.

Nos contos contemplados neste trabalho, temos diferentes tipos de personagens (mulheres, homens, adultos, crianças, idosos, jovens, animais) que se deparam com a morte, portanto, o projeto literário de Telles visa abarcar as muitas etapas e as várias faces da experiência humana em relação à morte. A partir de situações aparentemente prosaicas (só aparentemente), Telles vai descortinando histórias vertiginosas e complexas que retratam os grandes medos adormecidos e os muitos desassossegos dos seres humanos. Em vista disso, o leitor que adentra o universo ficcional lygiano tem a oportunidade de experimentar sensações inquietantes, sobretudo no que diz respeito à finitude, pois a escritora, através de sua linguagem delicada, elaborada e cheia de lirismos, mostra a confirmação de que tanto falamos: a morte faz parte da vida, mesmo que não se aceite.

Desvelando a linha tênue que existe entre o mundo interior e o mundo exterior e entre o mundo real e o mundo fantástico, a ficcionista perscruta a vida íntima de suas criaturas de papel, estando comprometida com uma busca por penetrar e questionar o maior enigma e a maior angústia do ser humano, de todos os tempos, que é a morte. A perspectiva da morte, no projeto literário lygiano, parece uma obsessão que é escrita e reescrita, visando articular e mostrar o que a sociedade escamoteia e finge que não existe.

Em alguns contos, Telles aclara uma procura por transcender questões materiais e adentrar o universo espiritual e onírico, num jogo onde vida e morte se amalgamam. Já em outros contos, a morte tem o sentido de finalização definitiva da existência.

Acima de tudo, a escritora presenteia os leitores com uma ampla gama de personagens que exprimem uma diversificada galeria de sentimentos e emoções nas narrativas das quais eles são parte. Ao se depararem com a possibilidade da própria morte ou ao se confrontarem com a morte do outro, os personagens lygianos embarcam em

viagens interiores memoráveis, realizando cruzamentos clandestinos nas fronteiras que separam a vida da morte.

Com base nas análises, elencamos dois grandes grupos de narrativas da contista que trabalham com a morte: contos que ficcionalizam a morte do outro e contos que ficcionalizam a morte de si próprio. No terceiro capítulo, privilegiamos a análise de narrativas do primeiro grupo, onde podemos encontrar os seguintes contos: “A rosa verde”, “Que se chama solidão”, “Uma branca sombra pálida”, “Apenas um saxofone”, “Lua crescente em Amsterdã”, “Então, adeus”, “Solo de clarineta”, “Antes do baile verde” e “Dolly”.

No segundo grupo, que contempla contos onde a morte dos próprios protagonistas, a morte de si mesmo, é ficcionalizada, localizamos os contos analisados no quarto capítulo, a saber: “A estrela branca”, “O suicídio da Leocádia”, “Suicido na granja”, “Boa noite, Maria”, “A fuga”, “O encontro”, “Anão de jardim”, “A mão no ombro”, “O muro” e “O noivo”.

Além disso, alguns contos estudados podem ficar entre os dois grupos, pois retratam, concomitantemente, a morte de si mesmo e a morte do outro, como, por exemplo, “Lua crescente em Amsterdã”, “O suicídio da Leocádia” e “Suicídio na granja”. Dentro destes dois grandes grupos, podemos encontrar tanto contos que seguem um caminho mais realista, como, por exemplo, “Antes do baile verde” e “Boa noite, Maria”, como contos em que o fantástico invade os enredos das histórias, vide os exemplos de “Que se chama solidão” e “A mão no ombro”, entre vários outros. Ademais, nos dois grupos, analisamos tanto contos que apresentam uma visão espiritualista da morte, como contos em que a morte é representada como um fim definitivo. Portanto, a separação não é estanque, visto que as narrativas dos dois grupos dialogam.

No grupo em que a morte do outro é representada, avultam temas e questões como o luto e a saudade nos contos “A rosa verde”, “Que se chama solidão” e “Uma branca sombra pálida”, a memória e a ausência nos contos “Então, adeus” e “Solo de clarineta”, a relação simbiótica entre o amor e a morte nos contos “Apenas um saxofone” e “Lua crescente em Amsterdã”, o medo em “Dolly”, e, também, em apenas um caso, a indiferença em “Antes do baile verde”.

No grupo em que a morte de si mesmo é ficcionalizada, vêm à tona narrativas que exprimem sentimentos de impotência e inevitabilidade misturados com o terror e o pavor

da própria morte, como nos contos “A fuga”, “A mão no ombro” e “Anão de jardim”. Em outros casos, a morte é desejada e perseguida como nos contos “A estrela branca”, “O suicídio da Leocádia” e “Suicídio na granja” que tematizam o suicídio e no conto “Boa noite, Maria” que representa a eutanásia. Em “O muro”, a morte é esperada com tranquilidade. Ainda no grupo de contos que narram a morte de si mesmo, temos enredos em que a morte é vista como uma passagem para uma outra dimensão e há uma clara divisão entre corpo e alma, como nas narrativas de “Anão de jardim” e “O encontro”. Também, neste mesmo grupo, encontramos narrativas singulares, que transitam por universos oníricos, onde a morte é personificada e aparece como personagem, vide “A mão no ombro”, “O muro” e “O noivo”. Como já foi explicado, os motivos não são estanques, pois aparecem em mais de um conto. Nossa divisão foi no sentido de avaliar qual aspecto da morte ganha mais força em cada história.

Alguns elementos que compõem a ficcionalização da morte são recorrentes em vários contos dos dois grupos, a saber: névoas e nevoeiros, representando um estado intermediário entre vida e morte, o silêncio como símbolo e, também, anunciador da morte, o reconhecimento aristotélico, a revelação epifânica que alguns personagens experimentam e o trânsito entre duas dimensões que alguns protagonistas realizam.

Percebemos que, ao longo de sua trajetória literária, Telles refina e aprimora os seus contos. Portanto, progressivamente, há um aprofundamento na ficcionalização da morte nas narrativas. Como lembra Vera Maria Tietzmann Silva, em *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*, poucos escritores “conseguem a façanha de manter um fluxo editorial constante como ela ao longo de tantos anos, e menos ainda são os que conseguem evitar um declínio na qualidade estética da sua produção tardia. Como os bons vinhos, Lygia Fagundes Telles apura-se com o tempo.” (SILVA, 2009, p. 11).

No segundo capítulo desta dissertação, explicitamos as ideias de Edgar Morin, Ernest Becker, Freud, Michel Schneider e Philippe Ariès que entendem a literatura como sendo uma mediadora fundamental da relação do homem com a morte. Freud (1978) chega a dizer que somente a literatura e o teatro permitem um entendimento e uma reconciliação do ser humano com sua morte. Ariès (2003) e Morin (1970) falam que a literatura, especialmente a partir do século XX, começou a desmascarar e a expor a morte que a sociedade ocidental tenta esconder e fingir que não existe. Além disso, Morin afirma que a literatura permite que o homem participe da dialética morte-renascimento,

exorcizando o terror através das narrativas. Becker (2007) postula que a pessoa criativa (escritor, artista, escultor etc) é capaz de perceber e revelar a obscuridade da condição humana, encontrando meios simbólicos de perpassar o horror da morte. Já Schneider (2005) explana que o escritor é alguém que passa a morrer e a viver nas palavras, olhando a vida das pessoas e dos personagens sob o ponto de vista da morte. Como cada narrativa chega ao fim, cada vida também tem que terminar. Por conseguinte, na visão do autor, os escritores escrevem porque aceitam a finitude humana e são imortais porque suas palavras sobrevivem à morte. Ao analisar os contos de Lygia Fagundes Telles, corroboramos com os pressupostos expostos pelos teóricos em questão. A autora, ao ficcionalizar o tema da morte de diferentes formas, desconstrói em seus textos a ilusão contemporânea de vida eterna mostrando que todos vamos morrer. Ao mesmo tempo, a ficcionista oferece uma forma de “viver a morte”, isto é, de expiar as angústias e os sentimentos da morte através da fruição estética, de modo semelhante ao que disse Aristóteles sobre a catarse das tragédias gregas. Deixando a morte em evidência, Lygia mostra a tragédia e a beleza da condição humana, oferecendo, como postula Ernest Becker, um certo consolo e uma forma simbólica de transcender a obscuridade.

Pensando, ainda, no segundo questionamento que fizemos nesta dissertação, se a literatura poderia auxiliar os leitores na aceitação e compreensão da morte, expurgando as emoções referentes à morte e ao morrer, retomamos “O direito à literatura” (2004), de Antonio Candido. O autor defende, em sua reflexão sobre os direitos humanos, que a literatura é um dos bens incompressíveis, isto é, que não podem ser negados a ninguém, que todos deveriam ter acesso. Por bens incompressíveis Candido entende não somente os que são indispensáveis para sobrevivência física (tais como alimentação, saúde, moradia), mas, também, os que garantem a integridade espiritual. A literatura, neste sentido, é um bem espiritual porque humaniza fazendo viver e organiza a visão que temos de mundo:

A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. [...] Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem: por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos,

determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (CANDIDO, 2004, p. 177-178).

Portanto, em relação aos contos de Telles que retratam a morte, podemos pensar que sim, eles auxiliam a relação dos leitores com a finitude, pois ensinam ordem e apaziguamento em torno da vida e da morte. Através da fruição literária, aqui especialmente com os contos de Telles, entendemos que o caos pode ser superado e amenizado. Ao mostrar diferentes situações de morte, experimentadas por seus personagens, Telles diz, no programa *Diálogos impertinentes*, que apazigua sua finitude transferindo a angústia para o texto. Acreditamos que os leitores, quando entram em contato com os textos dela, também transferem suas angústias para os personagens. Desse modo, a catarse e a libertação que a autora sente ao ficcionalizar a morte reverbera em seus leitores.

Complementando esta perspectiva, Morin explana que os mitos têm papel fundamental na nossa relação com a morte. Segundo ele, os mitos tornam o que é incompreensível, em algo familiar e menos perturbador, assim, explicar “o raio pela cólera de um espírito ou de um deus é uma forma de se familiarizar com o raio, de o compreender, de o domesticar, já que se pode implorar, convencer e comover o deus.” (MORIN, 1970, p. 90-91). Dessa forma, sabemos que “aquilo que é a cólera do deus é a nossa própria. Portanto, por intermédio do mito há um movimento de apropriação do mundo, de redução do universo a dados inteligíveis pelo homem” (MORIN, 1970, p.91). Ampliamos aqui esta ideia sobre o mito para os contos de Telles. Talvez, devido ao seu grande poder de comunicação, a literatura da escritora, com todos os seus recursos expressivos, consiga dar corpo e existência ao inominável que é a morte e, assim, nos permite, ao menos, tatear o inapreensível.

Em uma entrevista mais recente, em 2007, para a revista *Entre livros*, Telles voltou a ser questionada sobre a morte. Ela contou, então, uma conversa que teve com Jorge Luís Borges:

Diz Jorge Luís Borges: ‘O que existe são os paraísos perdidos.’ É a eles que temos de nos agarrar; mostrar que estão perdidos, mas que foram paraísos. Eu conhecia o Borges de antes, mas o encontro foi num jantar. Já cego e velhusco, estava tão cercado que eu não seria capaz de chegar perto. Quando ia embora, vi-o sentado numa cadeira, sozinho com sua bengala. Todos ao redor tinham desaparecido milagrosamente, Chamei: ‘Borges’. Sempre tive essa voz rouca, mesmo quando jovem. Ele reconheceu: ‘Lygia’. Estava com a mão apoiada na bengala e eu botei a minha em cima. ‘Querida me despedir e que me dissesse uma coisa.

Detesto a palavra ‘mensagem’, que perdeu o sentido mais profundo e só se usa comercialmente, mas peço que diga algo, uma mensagem”. Ele disse: “Tenho um amigo que morreu quando deixou de sonhar”, e mencionou o nome no exato instante que alguém quebrou um copo ali perto, de modo que não ouvi. (TELLES, 2007, p. 29-30)

Alguns anos mais tarde, Telles descobriu que Borges falava do escritor uruguaio Horacio Quiroga, que depois de sobreviver aos suicídios de vários familiares, acabou também por se matar:

Fiquei com vergonha de perguntar, me despedi e saí. Uma jovem do palácio dava uma rosa para cada convidado. Peguei a rosa, botei na lapela e pensei: a rosa profunda. Anos mais tarde é que descobri que era Horacio Quiroga. Na hora que deixou de sonhar, matou-se. Na hora que eu perder essa força do sonho, vai vir à tona: o que estou fazendo aqui? Os paraísos perdidos, os sonhos perdidos. Aí é melhor ir embora, rapidamente. Tem aquele livro *A negação da morte*. O que é a negação da morte? A arte. Pintar, escrever, fazer música. A única coisa que nega a morte e consegue flutuar no mar do mundo, como um barco, é a arte. (TELLES, 2007, p.30)

Ao citar o livro de Ernest Becker, a escritora enxerga na literatura e na arte uma forma de vencer a morte, driblar o terror, como diz o próprio Becker. Não se trata de negar a morte enquanto acontecimento, mas transpassá-la simbolicamente, que é também a ideia defendida por Michel Schneider, em *Mortes imaginárias* (2005). A literatura é a forma que o escritor tem de continuar falando quando o corpo fica desabilitado pela palavra. As pessoas morrem, mas os sonhos continuam através das palavras e da arte, flutuando.

Por fim, entendemos que a escritora, em seus contos, ao fazer com que o leitor participe ativamente do processo de construção da narrativa, seja decifrando suas imagens simbólicas, seja preenchendo as lacunas do enredo ou seja completando os finais em aberto, assegura que mesmo com o término do texto, com a morte do texto, as palavras sigam vivas, pois as histórias prosseguem na imaginação do leitor que é convidado a completá-las.

Tal como o muro do conto “O muro”, a morte é um limite intransponível, que, uma vez rompido, não se pode voltar atrás. Ao mesmo tempo que a morte é uma barreira, Telles, em suas ficções, coloca os leitores num limiar que, concomitantemente, é proibido, mas pode-se adentrar. Assim, ela permite que tateemos o mistério, dando corpo e representação para o enigma da morte.

Obviamente, nossa análise dos contos de Lygia Fagundes Telles não esgota as

possibilidades de sentido e leituras que é possível fazer dos mesmos. Tratando-se de literatura, sempre existe e sempre vai existir algo novo a se dizer, independente do que já tiver sido falado. Ademais, na obra da escritora ainda existem outras representações da morte e seus desdobramentos que merecem serem estudadas, como, por exemplo, em seus romances e, também, em outros contos. Os quatro romances da ficcionista são perpassados pela morte que também se desdobra nas questões do luto, do suicídio etc. Talvez, outra pesquisa possa desenvolver esta questão.

Utilizando o fantástico, a ficcionista abriu, junto com outros poucos escritores, ao longo do século XX, um novo caminho na literatura brasileira que foi sempre marcada por uma estética de caráter realista. Sendo assim, ela propôs novos caminhos à imaginação, operando uma conversão ao fictício em essência, capturando novos significados e explorando diferentes recursos narrativos.

Concluindo, reforçamos aqui a visão que outros estudiosos da literatura lygiana expressaram, os quais citamos no primeiro capítulo. A obra de Telles, como um todo, precisa de mais atenção da crítica acadêmica dos estudos de pós-graduação em Letras, dada a riqueza de seus textos e a importância que a autora tem no contexto ficcional brasileiro. Além da morte, muitos outros temas e aspectos da ficção lygiana merecem serem estudados.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Coleção Os pensadores.

BECKER, Ernest. *A negação da morte*. 3ª ed. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. Volume 1.

BROWN, Ron Melrose. Suicídio. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CESARINI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

DASTUR, Françoise. *A morte – Ensaios sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ELIADE, Mircea. As mitologias da morte: uma introdução. In: ELIADE, Mircea. *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais – Ensaio em religiões comparadas*. Trad. Noeme da Piedade Lima Kingl. São Paulo: Interlivros, 1979.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.vol. XIV.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo: n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GALLERY, Steven. Thanatos. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004.

GINZBURG, Jaime. Estética da morte. *Gragoatá*. UFF. Niterói, nº 31, p. 51-61, 2011.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1999.

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004.

HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. Introdução. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004.

HOWARTH, Glennys. Eutanásia. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver (Coord.). *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004.

KOVÁCKS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1992.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer*. Trad. Paulo Menezes. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997

LUCAS, Fábio. As inovações de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUCENA, Suênio Campos de. *Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles*. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2ª ed. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-américa, 1970.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. *Cadernos de literatura brasileira*. IMS. São Paulo, v.5, p.70-83, mar. 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-Told Tales, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2013.

ROAS, David. *Teorias de lo fantástico*. Madrid: Arco libros, 2001.

SANTOS, Lorena Sales dos. *Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Câne editorial, 2009.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A girafa editora, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. A estrela branca. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. A fuga. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. A mão no ombro. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. A rosa verde. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Anão de jardim. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Antes do baile verde. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Apenas um saxofone. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Boa noite, Maria. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Dolly. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Então, adeus. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes Telles. Lua crescente em Amsterdã. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

TELLES, Lygia Fagundes. O encontro. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. O muro. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. O noivo. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Um coração ardente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELLES, Lygia Fagundes. O suicídio da Leocádia. In: TELLES, Lygia Fagundes. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito, 1949.

TELLES, Lygia Fagundes. Que se chama solidão. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Solo de clarineta. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TELLES, Lygia Fagundes. Suicídio na granja. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Uma branca sombra pálida. In: TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em As intermitências da morte e O triunfo da morte*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VERÍSSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. Trad. de Maria da Gloria Bordini. 4ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

## **Entrevistas da escritora**

A disciplina do amor. In: *Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles*. Instituto Moreira Salles. São Paulo, v.5, p. 27-43, 1998.

Na dor, a busca da beleza. In: *Entre livros*. São Paulo, nº 29, p. 27-31, 2007.

### **Filmografia**

*Diálogos impertinentes – A morte*. (DVD, 140 mim.) TV PUC, 1996. Direção: Gabriel Priolli e Eduardo Ramos.