



Lygia e Poe: mistérios extraordinários

Rafael Mendes*

A vertente fantástica – termo aqui considerado na sua acepção mais abrangente, de modo a abarcar toda espécie de literatura fundada, em alguma medida, no “irrealismo” – não é a frente definitiva ou exclusiva do conjunto da obra de Lygia Fagundes Telles, a quem muito deve a representatividade literária feminina, mas subsiste em toda a sua extensão – ora mais expressivamente, ora menos. Assim, este é um aspecto absolutamente relevante da extensa produção da autora, e o tomamos neste trabalho como objeto de estudo.

Para perscrutar o gênero fantástico na obra de Lygia, balizaremos nossa leitura com as considerações teóricas de Tzvetan Todorov, apresentadas em *Introdução à literatura fantástica* (2010), com as quais nos afinamos, a despeito dos questionamentos e críticas a elas colocados posteriormente. A partir disso, poderemos verificar como os aspectos fantásticos se organizam especificamente na coletânea de contos intitulada *Mistérios* (1998) e, então, estabelecer paralelos entre esta e as *Histórias extraordinárias*, de Edgar Allan Poe (1981).

Faz-se necessário, como ponto de partida, desconstruir analiticamente a generalidade com que empregamos anteriormente o termo “fantástico”. É comum encontrá-lo em forma adjetival – bem

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

como os termos “mágico”, “maravilhoso”, “estranho”, “insólito”, “sobrenatural”, “surrealista”, “irrealista” –, caracterizando o substantivo “realismo”, de modo a ressaltar a relação intrínseca existente entre o real e o irreal. Ainda que se deseje focalizar o segundo termo, este será sempre um qualificador do primeiro, e portanto a ele estará sempre subordinado, pois “a primeira condição do realismo mágico é ser realista, não mágico, da mesma forma por que a primeira condição do realismo propriamente dito é ser ficção – ambos condicionados, bem entendido, pela necessidade da verossimilhança” (Martins apud *Cadernos*: 1998, 120).

Que não se confundam, porém, os conceitos de “realismo” (propriamente dito) e “verossimilhança”, que não implicam uma necessária identidade entre si, pois, “no interior do gênero fantástico, é verossímil a ocorrência de reações ‘fantásticas’” (Todorov: 2010, 52), mais do que seria a das reações “ordinárias”. O verossímil é, assim, considerado como “uma categoria que se relaciona com a coerência interna” (Todorov: 2010, 52).

Mistérios é uma compilação de dezenove contos publicados em várias épocas distintas da carreira de Lygia Fagundes Telles, reunidos sob a efigie do limiar entre realidade e fantasia. Todos os textos que compõem a obra adentram, mais ou menos sutilmente, os domínios do fantástico, seja pelo viés do *estranho* (que se dá quando as leis do mundo real são suficientes para explicar acontecimentos insólitos ou improváveis), do *maravilhoso* (caso em que é preciso recorrer a explicações sobrenaturais para um determinado fato, pois as leis naturais não dão conta) ou do puramente *fantástico* (que é, para Todorov, um estado de hesitação entre o estranho e o maravilhoso que se estende por toda a narrativa).

Como já aludimos anteriormente, no que tange ao gênero dito fantástico, “ela não chegou a cultivá-lo sistematicamente como o fizeram dois de seus coetâneos, Murilo Rubião e José J. Veiga. Tampouco se deixou arrastar pelas facilidades do chamado realismo mágico” (Paes: 1998, 82). O poeta e ensaísta José Paulo Paes nos aponta, assim, que Lygia realiza suas incursões – de “arte refinada” – no âmbito do fantástico, mas não se dobra a fórmulas ou modelos preestabelecidos. Lygia não se dobra sequer a fórmulas e modelos de si mesma, como alega José J. Veiga, ao afirmar que “a partir de *Ciranda de pedra*, de 1954, cada livro da autora, mesmo trazendo a sua marca, parece escrito por outra Lygia. [...] Ela não fica parada nem se repete” (Veiga apud *Cadernos*: 1998, 121).

Talvez seja essa liberdade – sobre modelos e sobre si mesma – que a leve a uma liberdade sobre o tratamento da realidade, lhe permitindo mostrar, “reservando até o fim os efeitos do choque, como o imaginário e o fantástico não são estranhos ao mundo cotidiano, mas com ele solidários” (Rodrigues apud *Cadernos*: 1998, 121). Este efeito, sugere Urbano Tavares Rodrigues, Lygia consegue com “sagaz economia de meios e lacunas intencionais” (idem), não só abordando o imaginário em sua obra, mas também incitando-o no leitor.

O convite à participação do real no imaginário reflete sua contrapartida ambivalente; “a realidade da vida somente se *realiza*, enquanto floração fenomênica, na medida em que se *irrealiza*” (Junqueira: 2004, 79). Isto afirma Ivan Junqueira a respeito do poeta Dante Milano, mas se aplica à imbricação real/irreal que Lygia estabelece em sua produção de matiz fantástico. A “realização” da realidade pelo viés do irreal resolve a questão da verossimilhança; a coexistência com o fantástico é a condição de existência do realismo instaurado por Lygia.

Ainda que ela não seja uma autora “do fantástico” de maneira exclusiva e apenas eventualmente produza dentro destes termos, certamente é uma das grandes articuladoras do gênero no país – e suas leituras sugerem influências absolutamente sólidas e tendentes ao fantástico por si mesmas. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles, para a edição que a festeja, quando perguntada sobre que ficcionistas lhe funcionariam como “almas-gêmeas”, responde: “Eu gosto muito de Edgar Allan Poe, dos contos de James Joyce, de Oscar Wilde, Henry James, D. H. Lawrence. É difícil lembrar de todos. Jorge Luis Borges, William Faulkner, e, claro, Machado de Assis” (*Cadernos*: 1998, 30).

Não há que se fazer esforço para identificar aí, em destaque, o Poe das insólitas *Histórias extraordinárias*; o Wilde um tanto alegórico, mas igualmente “maravilhoso” de *O retrato de Dorian Gray*; o James soturno e fantasticamente ambíguo – que mantém nebulosa até a identidade de sua conturbada narradora – de *A outra volta do parafuso*; enfim, o Borges enquanto expoente máximo da literatura fantástica argentina, ao lado de Julio Cortázar, e de toda a América Latina, junto a García Márquez, Juan Rulfo, Scorza.

Quanto a Machado de Assis, sendo o escritor que foi, não carece de explicação para tornar-se parâmetro literário, a despeito de haver ou não “fantástico” em sua obra – como são os casos de Joyce, D. H. Lawrence e Faulkner. Entretanto, realmente há em Machado uma produção de tendência ao maravilhoso (ou, pelo menos, ao estranho) que pouco se comenta, um diálogo com o sobrenatural que se dá “por meio de incursões milagrosas, de personagens ressuscitadas, de diálogos entre Deus e o Diabo, de Santos que descem do altar e vêm conversar entre si” (Linhares apud Maciel, site).

Essa tendência se apresenta até em alguns de seus textos mais conhecidos, de modo que a abertura de *Várias histórias* (1895) traz uma menção explícita justamente a Poe, cujos contos são referidos como “os primeiros escritos da América” (Assis: 2008, 446). Nesse mesmo volume de narrativas curtas, consta, por exemplo, “A cartomante”, que se erige sobre a hesitação típica do fantástico todoroviano. E podemos aludir ainda à personagem essencialmente insólita do defunto-autor Brás Cubas.

Dentre tantas figuras de vigorosa influência reconhecida por Lygia, concentremo-nos, enfim, em Edgar Allan Poe. De maneira diversa dos *Mistérios* de sua discípula, em que acreditamos haver certo equilíbrio quantitativo entre os contos pertencentes aos âmbitos do fantástico, do maravilhoso e do estranho, Todorov afirma:

De uma maneira geral, não se encontram na obra de Poe contos fantásticos, no sentido estrito, com exceção talvez das “Lembranças de Mr. Bedloe” e de “O gato preto”. Suas novelas prendem-se quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico (2010, 55).

Com efeito, nas primeiras linhas de “O gato preto”, já se imprimem tanto a aceitação do irreal enquanto realidade quanto o reconhecimento do seu caráter insólito, atirando o leitor à hesitação, quando afirma o narrador-personagem:

Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica que vou narrar. Louco seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso

que os meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda certeza, não sonho (Poe: 1981, 41).

Se considerarmos o título original de seu mais afamado volume de narrativas curtas, *Contos do grotesco e do arabesco*, depois reeditado e publicado por Baudelaire, na França, com o nome de *Histórias extraordinárias*, perceberemos que, a despeito do enquadramento ou não da obra nas categorizações elaboradas por Todorov, se insinuava desde então o caráter insólito num duplo movimento: os contos se edificam entre a assombração do grotesco e a fascinação do arabesco; entre a repulsão e a sedução. Portanto, erguem-se sobre as sensações que todo mistério tradicionalmente suscita, num misto de curiosidade e receio, caracterizando uma “experiência dos limites”, que, segundo o mesmo teórico, permeia toda a produção do autor, no que em tudo se afina com os *Mistérios*, de Lygia Fagundes Telles.

Dentre as dezesseis narrativas que constituem o livro de Poe e as dezenove de Lygia, há duas, uma em cada obra, que parecem apresentar exemplarmente a relação mestre-discípulo entre o americano e a brasileira, tanto em termos de estilo quanto de enredo coincidente: “O barril de Amontillado” em um, “Venha ver o pôr-do-sol” em outro.

São ambas as histórias cruéis e agoniantes, de personagens sepultadas vivas por seus algozes. “O barril de Amontillado” conta o infortúnio de Fortunato, emparedado na adega subterrânea do “amigo” Montresor, que era, não por acaso, a antiga cripta da família. Este é o segundo conto da coletânea de Poe, emparedado, portanto, entre o primeiro, “A queda da casa de Usher”, em que a personagem Lady Madeline é acidentalmente enterrada viva, e o terceiro, “O gato

preto”, em que o protagonista sepulta, nas paredes do porão, o corpo da esposa e o gato supostamente demoníaco que o apavora.

De maneira análoga, “Venha ver o pôr-do-sol”, conto em que o personagem Ricardo trancafia Raquel, sua ex-namorada, num mausoléu de um cemitério abandonado, se situa na penúltima posição do livro de Lygia Fagundes Telles, aprisionado entre o antepenúltimo, “A mão no ombro”, conto cujo protagonista busca escapar ao seu destino fatal, mas sempre se vê misteriosamente retornando a um estranho jardim sem saída, e o último, “A presença”, que narra a breve história de um jovem que se hospeda num hotel residido apenas por idosos, que, incomodados com a vivacidade do recém-chegado, não lhe permitem partir com vida.

Tanto Montresor quanto Ricardo perpetram vinganças cuja motivação não se explicita ou se justifica, ambas parecendo quase gratuitas. Isso se confirma pela insuspeição dos personagens Fortunato e Raquel acerca do destino que os aguarda. Este fator é ainda sinistramente aproveitado pelos assassinos como estratégia para levar a cabo seus respectivos planos. Tanto para um como para outro, importa que a vítima saiba quem a condenou, mas a revelação é resguardada até o último instante. A fala inicial de Montresor serve ao empreendimento insano como um lúcido manual, que serviria também ao método executado por Ricardo – e pode ter servido mesmo a Lygia:

Suportei o melhor que pude as injúrias de Fortunato; mas, quando ousou insultar-me, jurei vingança. Vós, que tão bem conheceis a natureza de meu caráter, não havereis de supor, no entanto, que eu tenha proferido qualquer ameaça. No fim, eu seria vingado. Este era um ponto definitivamente assentado – mas a própria decisão com que eu assim decidira excluía

qualquer ideia de perigo. Não devia apenas castigar, mas castigar impunemente. Uma injúria permanece irreparada, quando o castigo alcança aquele que se vinga. Permanece, igualmente, sem reparação, quando o vingador deixa de fazer com que aquele que o ofendeu compreenda que é ele quem se vinga.

É preciso que se saiba que, nem por meio de palavras, nem de qualquer ato, dei a Fortunato motivo para que duvidasse de minha boa vontade. Continuei, como de costume, a sorrir em sua presença, e ele não percebia que o meu sorriso, agora, tinha como origem a ideia da sua imolação (Poe: 1981, 31).

Enquanto Montresor escolhe como sepultura para Fortunato o túmulo desativado de sua família, que ora lhe serve como adega, Ricardo atrai Raquel para um cemitério igualmente inoperante, que acabou se tornando apenas um vasto campo onde crianças ao longe brincam de roda. Ambos os túmulos se situam nas profundezas; são o subsolo da casa de Montresor e um pequeno jazigo subterrâneo do cemitério. Ambos, portanto, se configuram como o porão da *casa onírica*, edificação arquetípica de que trata o filósofo Gaston Bachelard. Os dois espaços convergem para esta mesma construção onírica porque o porão “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (Bachelard: 2008, 36).

Se de um lado temos um Fortunato fantasiado e embriagado em meio à festa do Carnaval, de outro há Raquel, envolvida – ainda que demonstrando pouco interesse e intenso desprezo – na atmosfera romântica de um último encontro concebida por Ricardo.

Para atrair sua vítima, Montresor se aproveita de sua embriaguez e de sua vaidade, alimentando ambas durante o longo percurso adega adentro:

Um gole deste Medoc nos defenderá da umidade (Poe: 1981, 34).

Recebi um barril como sendo de Amontillado, mas tenho minhas dúvidas. [...] e seria tolo que o pagasse como sendo de Amontillado antes de consultá-lo sobre o assunto. [...] Mas, como você está ocupado, irei à procura de Luchesi. Se existe alguém que conheça o assunto, esse alguém é ele (Poe: 1981, 32).

Além desses fatores, o caráter inofensivo da visita à adega se insinua desde o título da narrativa, que se resume à neutra referência a um objeto: o barril de Amontillado. Em “Venha ver o pôr-do-sol”, mais do que inocência, o título sugere o romantismo do encontro, reafirmado pela própria ambiência amena, vespertina: “Ah, Raquel, olha um pouco para esta tarde! [...]. Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambiguidade” (Telles: 1998, 206). A isso se acrescenta a ingênua ciranda infantil que se faz presente ao princípio e ao fim do conto. O protagonista reafirma essa ingenuidade em toda a trajetória pelo cemitério, em forte apelo sentimental, em passagens como:

Dobrando esta alameda, fica o jazigo da minha gente, é de lá que se vê o pôr-do-sol. Sabe, Raquel, andei muitas vezes por aqui de mãos dadas com minha prima. [...] Morreu quando completou quinze anos. Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas... Penso agora que toda a beleza dela residia apenas nos olhos, assim meio oblíquos, como os seus (Telles: 1998, 209-10).

Se Fortunato estava embriagado de álcool e vaidade, Raquel fica ébria de melancolia e ternura. É tão potente a farsa de Ricardo que, não tendo revelado seu real intuito no princípio da narrativa, como o fez Montresor, o jovem amante é capaz de iludir até mesmo o leitor – ponto em que as narrativas diferem essencialmente. O narrador de “Venha ver o pôr-do-sol” oferece apenas umas discretas piscadelas como pistas para o desenlace do encontro, através de esporádicas e breves descrições insólitas:

Ficou sério. E aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento.

– Você fez bem em vir (Telles: 1998, 206-7).

Quando, enfim, os perversos protagonistas de ambos os contos conseguem encarcerar suas vítimas, estas reagem ao que consideram uma brincadeira de mau gosto:

– Ricardo, abre isto imediatamente! Vamos, imediatamente! – ordenou, torcendo o trinco. – Detesto este tipo de brincadeira, você sabe disso. Seu idiota! É no que dá seguir a cabeça de um idiota desses. Brincadeira mais estúpida! (Telles: 1998, 212-3).

Mas logo se comportam como feras enjauladas, no desespero aflito de haver compreendido sua real condição, berrando como criaturas inumanas, com reverberações quase sobrenaturais:

E, de repente, o grito medonho, inumano:

– NÃO!

Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado.

Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados, como se viessem das profundezas da terra (Telles: 1998, 214).

Curiosamente, o efeito é inverso no caso de Poe; a primeira reação de Fortunato é violenta e de aparência sobrenatural, na percepção do narrador-homicida: “Uma sucessão de gritos altos e agudos irrompeu, de repente, da garganta do vulto acorrentado, e pareceu impelir-me violentamente para trás” (Poe: 1981, 37).

É só posteriormente que Fortunato, enfim, reage como se lidasse com uma brincadeira inconsequente do amigo:

A voz dizia:

– Ah! ah! ah!... eh! eh! eh!... Esta é uma boa piada... uma excelente piada! Vamos rir muito no Palazzo por causa disso... ah! ah! ah!... por causa do nosso vinho... (Poe: 1981, 37).

O processo gradativo das reações da personagem encarcerada parece mais lógico no conto de Lygia, considerando que o insuspeito criminoso é alguém de confiança. É, portanto, verossímil que a primeira reação seja a descrença. Antes da precipitação de caracterizar, análoga e mecanicamente, como inverossímil a inversão lógica instaurada por Poe, cabe compreendê-la como consumação e potencialização do caráter insólito do conto, posto que coerente em absoluto com a irracionalidade do desespero.

Em ambos os casos consuma-se a vingança, como renunciava o brasão da família Montresor em sua referência bíblica, com um pé dourado esmagando uma serpente, e com a queda daquela a quem Ricardo chamava recorrentemente de “meu anjo”, constituindo uma desgraça arquetipicamente luciferiana. “As narrativas de porões criminosos deixam na memória traços indeléveis, traços que não gostamos de acentuar; quem desejaria reler ‘O barril de Amontillado’?”, Bachelard (2008, 38) indaga ao seu leitor, e esta mesma questão pode ser colocada a propósito de “Venha ver o pôr-do-sol”.

Desse modo, Lygia Fagundes Telles faz jus ao magistério insólito de Edgar Allan Poe nessa reinvenção estilizada de um de seus mais afamados textos e os protagonistas dos dois contos fazem jus ao lema dos Montresor: “Nemo me impune lacessit” (“Ninguém me fere impunemente”).

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1998.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Dante Milano: o pensamento emocionado”. In: MILANO, Dante. *Obra reunida*. Organização de Sérgio Martagão Gesteira. Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- MACIEL, Nilto. “Literatura fantástica no Brasil”. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/14_arquivos/lit%20fantastica.html>. Acesso em 2 ago. 2013.
- MARTINS, Wilson. “O milagre da inverossimilhança”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06.01.96.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Abril, 1981.
- RODRIGUES, Urbano Tavares. “Uma obra reflete São Paulo”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 28.05.72.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VEIGA, José J. “Uma viagem luminosa”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14.01.96.