

“A Caçada”: a estruturação mimético-metafórica em Lygia Fagundes Telles

Carolina Quintella*

Na tessitura fagundiana de *Antes do baile verde* (1970) irmanam-se contos que codificam a matéria vital-mortal, que se apresenta ao homem em esparsos e abstrusos sinais, furtivos às interpretações superficiais. As dezoito estórias compaginadas no livro desvelam ou guardam a relação entre vida e morte, mas não as conformando, tal como o faz a civilização ocidental, em extremos contrapolares: os contos são variações da temática elegíaca da vida que amadurece a morte em si mesma.

Essa mesma relação, exposta na leitura dos dezoito contos, é narrada também de modo distinto em cada um deles, assumindo as diferentes perspectivas que uma personagem pode adotar diante da vida que incorpora a morte. Em alguns contos, as personagens privilegiam a vida em contraposição à lei da morte, promovendo a decisão de viver por deliberada despotencialização da morte. Em outros, não só há personagens apologistas da morte, como há as que advogam a nadificação absoluta como princípio fundamental e como catarse definitiva da convulsão do sentimento humano e são, portanto, suicidas ou assassinas.

Já em “A Caçada”, urdir e tramar se alinham numa tapeçaria narrativa, em que a aparência da vida e a aparição da morte mutua-

* Mestranda em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

mente se implicam, desvelando o entendimento de que o drama da vida é a trama da morte.

Metamorfose textual e mimesis da produção: “A Caçada” em construção¹

“A Caçada”, relato que encerra outro relato em seu interior, tal como sugere a tese de Ricardo Piglia (2004) sobre o conto¹, apresenta em sua primeira camada textual uma personagem central, inominada, mas definida como “o homem”. O homem frequenta uma loja de antiguidades e passa a reparar na tapeçaria que tomava a parede dos fundos da loja. A uma primeira leitura, pode-se ter a impressão de que o drama vivido pelo protagonista tece a trama da perda progressiva de sua lucidez, e de que a estória trata da loucura do homem que fica obcecado pela tapeçaria e vai-se confundindo com ela. Mas é possível acessar outra camada, que se conta de modo mascarado, nas entrelinhas do primeiro relato, graças a uma metamorfose textual.

Essa metamorfose se inicia com o distanciamento progressivo da construção inicial da estória, que a princípio promove o estado de “equilíbrio” do texto e a sensação de grande verossimilhança. Por meio de diálogos breves e lineares com a única personagem interlocutora do homem no conto, “a velha”, a estória entrega ao leitor informações que o ajudam a se situar na construção do cenário, do contexto, como a ideia de que o homem já frequentava a loja e já se interessava em particular pela obra de tapeçaria. Assim, estam-

¹ Em sua “Tese sobre o Conto”, Ricardo Piglia propõe que todo conto sempre conta duas histórias; é relato que encerra outro relato em seu interior. O segundo relato, uma outra camada textual, é uma estória que se conta de modo mascarado, nas entrelinhas do primeiro relato.

pa-se o texto com o conforto do que soa “familiar” para o leitor. O rompimento desse “equilíbrio” e a redução dessa verossimilhança são atalhos para acessar a estruturação mimético-metafórica e para desvelar a outra camada da estória.

Se o leitor resiste à tentação de se ater a uma justificativa verossímil, como a loucura, na tentativa de restabelecer o equilíbrio contra a indeterminação e a instabilidade semântica, que se impõem entre as sequências textuais que se concatenam, ele acessa com mais facilidade as outras camadas textuais que se apresentam a partir da metamorfose. Mas o estranhamento não cessa até o momento em que o próprio conto, mais adiante, impede o leitor de prosseguir apenas na primeira camada textual. Esse impedimento se dá somente ao final da narrativa, quando a personagem “homem” recusa a loucura e afirma a persistência de uma razão à espera de interpretação menos superficial. O leitor ciente do projeto poético que se tece nos e entre os contos que precedem “A Caçada” pode, enfim, suspeitar sobre o teor da figuração narrativa. O homem pontua: “Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. ‘Mas não estou louco’” (Telles: 1970, 49).

Até que o leitor chegue a este ponto da estória, ela entretece o estranhamento, também vivido pela personagem, porque a sensação inicial de equilíbrio cedo assume forma decrescente, no momento em que “o homem” passa a se fixar na tapeçaria.

O primeiro contato do homem com a tapeçaria a estória não revela. O que a ela interessa é exibir o momento de construção e modificação dessas percepções, indicando primeiro que o homem percebe diferenças na configuração da cena, que surgem para ele, o espectador, com as revisitações à obra – “parece que hoje está mais nítida (...) notei uma diferença” (Telles: 1970, 47) – e, em seguida,

a identificação do homem com a cena tecida: “Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde? (...) Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem!” (Telles: 1970, 48). Essas modificações da percepção desencadeiam a instabilidade semântica, imposta pela metamorfose textual, que tingirá os mesmos fios iniciais do primeiro relato com vivos tons funestos que traçam, por sua vez, uma outra camada no conto. Porque, a partir deste ponto, a estória declina ainda mais em termos de “equilíbrio” e verossimilhança, ao passar da identificação do homem com a tapeçaria para a total confusão da tapeçaria com a vida do homem:

Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou *resistindo ainda* e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: *penetrara na tapeçaria*, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado (Telles: 1970, 50, grifos nossos).

A imensidão e a realidade da tapeçaria, enquanto qualificações, parecem detalhes desimportantes, mas são esmero engenhoso

que pincela, com as tonalidades do projeto poético, o quadro da tessitura fagundiana. E neste mergulho que se empreende às profundezas da tapeçaria, imensa e real, concretiza-se a metamorfose textual e se configura, se pensarmos a partir das concepções de Luiz Costa Lima, uma metalinguagem do processo mimético², cuja mimesis, já deslocada da ideia de *imitatio*, considera a base referencial por meio da verossimilhança (que ainda se conserva reduzida, mas presente na estória), e a inventividade por meio da diferença.

Ao tratar de metalinguagem do processo mimético, este ensaio se refere ao fato de que a mimesis experienciada pela personagem é experimentada pelo leitor, com a clara metamorfose da estória em *inventio* que se dá dentro do próprio conto, no momento de trânsito do verossímil para a total confusão entre obra e vida da personagem. A essa metamorfose, em que sobressai o aspecto performativo da linguagem, dá-se o nome de mimesis da produção, noção também proposta por Costa Lima (2000), que se atrela à ocorrência, na narrativa, de algo que não se ajusta à codificação sociocultural do que se entende por realidade e fato. Com ela o leitor é finalmente introduzido à camada que fundamenta o texto metafórico.

A obra de tapeçaria e a estruturação mimético-metafórica

Em meio à confusão absoluta, nota-se a grande importância da tapeçaria neste conto fagundiano. Aos poucos, percebe-se que a trama imagética da figuração artesanal articula a legenda do drama fundamental da existência do “homem”: a caçada ilustrada na tapeçaria é a caçada que o homem, e não só o homem-personagem,

² Para Costa Lima, o processo mimético é fundamentalmente um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade.

mas o homem-humano vivencia; é o ciclo vital, o duplo domínio da natureza que amadurece a morte na vida.

A morte, na tapeçaria, afigurada como caçador, desfere a seta, e a vida, assediada pelo espírito mortificante, é sempre a caça. Por isso, a tapeçaria é o mitologema da mortalidade e a metáfora que guia o leitor ao ditame universal de que a vida se submete aos desígnios da morte: viver é estar morrendo a todo tempo, e qualquer passo adiante, como caçador, é também um passo para trás, como caça.

Para o homem-personagem, colher o sentido tecido pela peça é recolher o significado cifrado de sua existência trágica. As diversas tentativas de releitura da tapeçaria aprofundam o seu sofrimento na medida em que progressivamente a ocorrência exterior da cena se relaciona com o interior da sua vida agonizante. Até o fim da narrativa, o homem oscila, confuso, entre a paz esporádica do reconhecimento do duplo domínio – “Vinha-lhe agora uma certa paz (...). Mas essa era uma paz sem vida” (Telles: 1970, 49) – e a predominante recusa em admitir o curso dos acontecimentos: “a caçada não passava de uma ficção” (49); “não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais; ‘Não...’, gemeu de joelhos” (50).

Nesse sentido, o acontecimento decisivo para a personagem de “A Caçada” se dá apenas quando o representado na figura corresponde à sua vida que não cessa de morrer: a seta, artifício da morte, atinge o homem.

A ideia da paz, ainda que esporádica, chama também a atenção para o modo como o projeto poético se manifesta na construção mimético-metafórica: a caçada que se apresenta ao homem-personagem é muito distinta da cena de uma caçada real, ou das ilustrações

de caçadas. Estas são imagens preenchidas³ por muitos homens, geralmente a cavalo e armados, em cenário nada pacífico de perseguição. Já a imagem tecida pela metáfora fagundiana é discreta: “O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco” (Telles: 1970, 48).

Não existe na figuração uma grande busca, com muitos homens, porque a cena vital-fatal já está configurada, de modo a tornar ainda mais árdua a assimilação da morte no conto, pelo leitor: diferente da morte ocidental, que se opõe ferozmente à presença da vida, a morte fagundiana é reduzida a um pontinho, mais pálido que um grão de pó e é parte da vida.

A metáfora da tapeçaria, em Lygia, portanto, vela e desvela, mascara e desmascara simultaneamente o “segundo relato”, a outra camada da estória, que trata da vida que morre. Estabelece, também, contraposições que se concatenam e são o princípio dinâmico da construção mimético-metafórica, como exterior e objetividade da cena, e interior e subjetividade do espectador, concedendo à estória o poder da metamorfose e tornando a mimesis cada vez mais inventiva à medida que consegue dispor sobre uma base verossímil uma construção diferencial, como esclarece a definição de mimesis costalimiana⁴.

É isto, afinal, que a obra de tapeçaria proporciona à estrutura do texto: a base verossímil é reduzida ao mínimo na metáfora fagundiana, que não se limita à transgressão, mas parte do “resto

³ Tome-se como exemplo “*The Hunt in The Forest*” – c.1460, de Paolo Uccello.

⁴ Costa Lima define a mimesis como um produto da relação entre semelhança em base menor e diferença em base maior. Algo similar declarou Lévi Strauss, ao definir o semelhante, que evoca no leitor de Lygia a sensação de equilíbrio e familiaridade, como diferença reduzida.

de semelhança” com o referente inicial (a lucidez, o equilíbrio, a linearidade) para gerar um outro complexo semântico, tido antes por inverossímil⁵ pela leitura que não acolhe a indeterminação e a instabilidade semântica entre as seqüências textuais que se concatenam. Assim, a narrativa tece sua própria analogia metafórica na constituição de sua manifestação performativa, de modo que a produção de diferença anterior serve de base sobre a qual se processam as semelhanças e diferenças seguintes⁶.

Essa relação entre diferença e semelhança já era, inclusive, anunciada pela personagem que, assim como o leitor, também vivencia, como espectador, o processo mimético e a arte. O “homem” diz: “É como se... Mas não está diferente?” (Telles: 1970, 48). A mímesis, então, se apresenta no texto fagundiano como um processo metamórfico fundamentalmente baseado na metáfora.

A vida e a velha: o jogo de contrastes e as possibilidades de leitura

A estruturação também se urde entretecendo as presenças da velha e do homem, que, juntos, trazem à narrativa mais um efeito contrastivo.

⁵ A inverossimilhança é o argumento da crítica que se arrisca na classificação do texto fagundiano como texto fantástico. Mas, como salienta Ronaldo de Melo e Souza (1984), em Lygia o que se quer fantástico não se opõe ao universo da experiência humana e comum. Não existe, de um lado, a excepcionalidade do fantástico e, do outro, a normalidade do real. A morte se representa, no texto fagundiano, como destino iniludível da vida, cuja realidade, portanto, já de si é fantástica.

⁶ Em “A Caçada” a personagem nota, ao início da metamorfose textual, antes diferenças e depois semelhanças. Mais adiante, produz-se a maior e mais notável diferença na estrutura textual, com a redução da verossimilhança ao seu nível máximo: a confusão absoluta entre a figuração imagética e a vida do homem.

Desde o início do conto, a velha assume postura indiferente à tapeçaria, o que se afirma no texto com a perspicácia dos detalhes de Lygia Fagundes Telles: “A velha tirou um grampo do coque e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo” (Telles: 1970, 47). Os diálogos entre velha e homem, cuja idade não se revela, a não ser em “pistas” – “Já não estranho mais nada, *moço*. Pode entrar, pode entrar, o *senhor* conhece o caminho” (Telles: 1970, 50, grifos nossos) –, reforçam as impressões divergentes das personagens quanto à peça, de modo que a oposição que se estabelece entre elas não apenas aviva as reações do protagonista como é outro recurso que fia as instabilidades do texto, fomentando dúvidas no leitor: teria a velha se portado com desinteresse justamente porque é velha e, portanto, a cena tecida é, para ela, antiga e trivial?

– Extraordinário.

A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo (Telles: 1970, 47).

Para o leitor que assim entende essa personagem, o ser velho no mundo implica conhecimento e experiência. A velha, senhora das antiguidades, dona de um antiquário, apreende a figuração artesanal porque conhece e reconhece a natureza em seu duplo domínio, a vida-velha que amadurece a morte a diário.

Sob a influência dessa via interpretativa, a leitura pode sugerir que para a velha (e apenas para ela) o que se tece na obra é tão banal e familiar que, então, verossímil. Assim, ela é incapaz de reconhecer as diferenças que se estabelecem gradualmente na obra, e entre a peça e a sua vida: “A velha firmou mais o olhar. Tirou os

óculos e voltou a pô-los. – Não vejo diferença nenhuma” (Telles: 1970, 48).

Vale frisar que, por mais velha que seja, ela é incapaz de ver a seta, artifício da morte, que se apresenta em estado mais nítido para os que dela estão mais próximos:

– Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

– Aquele pontinho ali no arco...

A velha suspirou:

– Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo – lamentou disfarçando um bocejo. Afastou-se sem ruído com suas chinelas de lã. Esboçou um gesto distraído. – Fique aí à vontade, vou fazer um chá.

A velha não a distinguira, *ninguém poderia percebê-la* (Telles: 1970, 48, grifo nosso).

Esta constatação, por sua vez, afirma outra possibilidade de leitura com relação à figura da velha: seria ela um “sacristão remisso”⁷, personagem que, assim como outras em *Antes do Baile Verde*, privilegia a vida e o direito de viver e, por isso, não é capaz de enxergar a seta? Por não nutrir interesse na velha tapeçaria da vida que engendra e conserva a morte, ela também não é capaz de deixar-se envolver com a mimesis que se ata à cena tecida?

Seja qual for a via interpretativa adotada a respeito da velha, estas contraposições, como a de homem e velha, que geram

⁷ “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça” (Telles: 1970, 47).

“desequilíbrios” no texto e provocam o estranhamento no leitor, são características do tear da estruturação mimético-metafórica em Lygia Fagundes Telles.

No sério jogo de contrastes do conto fagundiano, a obra de arte é mimesis concriadora da patência simultaneamente desveladora e veladora da latência ontológica, e não mera imitação conservadora da multiplicidade dos entes circunstantes e instantes. A mimesis fagundiana é inovadora e se opõe à noção de *imitatio*, tornando-se recurso que permite a retomada do *imagginari*, da inventividade, da diferença.

Verossimilhança e representação-efeito

A redução da verossimilhança e a imposição soberana da diferença não prejudicam o contato e compreensão do conto por parte do leitor graças à representação-efeito, noção de Costa Lima que indica a necessidade de existir algo constante entre a estruturação da estória e o leitor. Se não houver “algo constante” entre a parte da estruturação da estória – que orientará a leitura – e o próprio leitor, essa relação não se constrói.

A constância que a estória tem e deve ter consiste na adequação entre o que está na obra e o que faz parte do horizonte de expectativas do leitor, que reinterpreta experiências, dando-lhes uma significação metamorfoseada. Considerar que a representação em obra ficcional é uma representação-efeito, segundo Costa Lima, implica que a argumentação está sujeita a uma constância peculiar: a constância do que se mantém enquanto se metamorfoseia.

Por isso, o que ocorre em “A Caçada” é apenas uma redução da verossimilhança. A estória, apesar da metamorfose, não poderia

ser inverossímil; justamente na verossimilhança está a constância do que se mantém enquanto se metamorfoseia.

A tapeçaria narrativa: narração personativa e leitor-presa

Um dos mecanismos da grande engrenagem estrutural fagundiana, que facilita o acesso ao outro relato, é a narração personativa que, inicialmente, apresenta ao leitor as percepções da personagem com relação a obra de tapeçaria, de modo a exibir o amedrontamento do homem diante do quadro da caçada, descrito minuciosamente:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. *Poderoso, absoluto* era o primeiro caçador, *a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos*, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (...) *O homem respirava com esforço*. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um *líquido maligno*. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano (Telles: 1970, 48, grifos nossos).

Destaca-se, aqui, o uso de qualificações e comparações que demonstram a imersão da personagem na cena tecida. Este tipo de narração aponta, com a descrição da tapeçaria, para um envolvimento do homem com a obra, que supera a mera fruição estética: é parte do processo mimético vivido pela personagem.

A narração personativa também fornecerá “pistas” ao leitor a respeito da confusão da personagem e de sua oscilação entre o acolhimento pacífico do duplo domínio e a recusa em admiti-lo, destacando, sobretudo, suas reações de negação da verdade da cena, da caçada, que “não passava de uma ficção”: “Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!” (Telles: 1970, 49, 50).

Assim, o texto também assevera o estranhamento e a confusão por parte do leitor que, distanciado de seu referencial de morte ocidental, identifica-se com as reações do homem, embutidas nos fios do conto. Se a leitura se delinea em sentido contrário ao da recusa, o leitor acessa outras camadas textuais, ainda que galgando árduos caminhos.

Ao atingir um outro relato na mesma estória, o leitor pode enfim dar-se conta de que essa grande engrenagem textual, ao entrelaçar camadas narrativas, tece a si mesma, enquanto tapeçaria que exhibe a estampa de *Antes do Baile Verde*: cada revolvimento do chão semântico é uma mancha na narrativa envenenada pelo líquido maligno do projeto poético. O duplo domínio da vida que morre escorre para o texto e entre suas camadas.

Como os panos da loja de antiguidades, embolorada, a tapeçaria narrativa captura o leitor-presa de “A Caçada”, que, após alcançar outras camadas – ainda que queira retroceder, agarrando-se

à solidez da verossimilhança, “resistindo ainda” (Telles: 1970, 50) –, afunda-se por entre a natureza que resvala pela estrutura do conto: a natureza da vida, que morre.

Diferenças e semelhanças: mimesis totalidade e mundo da vida em Lygia Fagundes Telles

Questões como as levantadas no livro *Antes do Baile Verde* trazem consigo uma série de interrogações existenciais que não se assimilam ou se respondem conceitualmente. Como afirma Hans Blumenberg (Costa Lima: 2015), essas questões só podem ser aproximadas do leitor via metáfora; a metáfora é a melhor forma de concentrar no eixo da linguagem os “horizontes totais”, tudo o que extrapola o conceito.

A personagem homem, ao contrário do que poderia esperar o leitor, percebe antes diferenças e depois semelhanças. Isto ocorre porque as diferenças mais servem, neste caso, para aproximar a obra da apreensão do “mundo da vida”, do que para distanciá-la dele. Pautando-se sobretudo na diferença, tão cara à metáfora, é que a mimesis experienciada pelo homem a partir do contato com a tapeçaria estende a discussão sobre a vida que amadurece a morte ao plano da vida real da personagem; extrapola a obra e alcança a vida desse “homem”; e o que agora se diz no conto, pela tapeçaria narrativa, extrapola o papel e se expande à vida do leitor. Esse processo de expansão da mimesis, numa tentativa de apreensão dos “horizontes totais” pode ser denominado mimesis totalidade.

Não por acaso, muitos contos de *Antes do Baile Verde* parecem não querer se concluir ou ceder ao leitor o conforto de um final concreto. As histórias dão uma sensação do estar em aberto, muitas vezes, justamente porque a mimesis, em Lygia, é uma exploração

do metafórico em sua tentativa de apreender a totalidade aberta. A estruturação é, portanto, mimético-metafórica, não porque a mimesis fagundiana nos daria a palavra final, e sim porque não há palavra final. Talvez, por isso, a sensação que temos, quando lemos e estudamos certos textos literários, de que, na verdade, estamos aprendendo algo sobre essa totalidade aberta, sem apreender o todo. Afinal, como declara Costa Lima (2018), a mimesis é a exploração de um circuito parcial tão rico que nunca nos pensamos capazes de esgotá-lo. O final de estórias como esta é simplesmente a vida, com tudo o que ela engloba, inclusive a morte.

Referências

- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- _____. *O insistente inacabado*. Recife: Cepe, 2018.
- PIGLIA, Ricardo. "Teses sobre o conto". In: _____. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Ronaldo de Mello e. "O conto de Lygia Fagundes Telles." In: TELLES, Lygia Fagundes. *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte Editora Ltda., 1984, pp. 23-32.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

Resumo

Este ensaio propõe analisar o conto “A Caçada”, de Lygia Fagundes Telles, tomando-o como a obra de maior representatividade do projeto poético de *Antes do Baile Verde* (1970) e como rara manifestação do que vem a ser a estruturação mimético-metafórica em um texto. Para essa via interpretativa, que se edifica sobre a noção de conto de Ricardo Piglia, busca-se explicitar inicialmente o projeto poético do livro e, em seguida, a referida estória à luz do nexos, proposto por Costa Lima, entre mimesis e metáfora. Investigando a metamorfose textual, que impõe indeterminação e instabilidade semântica entre as sequências textuais que se concatenam, o ensaio aproxima o texto das noções de mimesis da produção, representação-efeito e mimesis totalidade, ampliando a compreensão sobre a estrutura do conto fagundiano.

Palavras-chave: mimesis, metáfora, representação-efeito, mimesis totalidade, Lygia Fagundes Telles

Abstract

This essay proposes to analyze the short story “A Caçada”, by Lygia Fagundes Telles, taking it as the most representative work of the poetic project of *Antes do Baile Verde* (1970) and as a rare manifestation of what comes to be the mimetic-metaphorical structuring in a text. By means of this interpretative path, which is based on Ricardo Piglia’s theses on the short story, we seek to explain the poetic project of the book and then the story chosen in the light of the nexus, proposed by Costa Lima, between mimesis and metaphor. Investigating textual metamorphosis, which imposes indeterminacy and semantic instability between the textual sequences that are linked, the essay brings the text closer to the notions of mimesis of production, representation-effect and mimesis-totality, expanding the comprehension of the short story’s structure.

Keywords: mimesis, metaphor, representation-effect, mimesis-totality, Lygia Fagundes Telles