



A DESCOBERTA DO AMOR NA NARRATIVA DE LYGIA FAGUNDES TELLES: uma leitura dos contos “As Cerejas” e “*Herbarium*”

Anderson Pereira da Silva
Graduado em Letras – Uni-FACEF
andybecause@hotmail.com

Brenda Aryane Serdeira
Graduada em Letras – Uni-FACEF
brendaserdeira@yahoo.com.br

Monica de Oliveira Faleiros
Doutora em Estudos de Literatura – Uni-FACEF
molifafacef@gmail.com

Resumo

Nesta pesquisa apresentamos a leitura e análise de dois contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, “As Cerejas” e “*Herbarium*”. O objetivo do trabalho é estudar a produção literária de Lygia Fagundes Teles, escritora que se destaca, no contexto da Literatura Brasileira, pela produção de romances e contos, sendo este último o gênero escolhido para realização desta pesquisa. Busca-se investigar os aspectos distintivos da escrita lygiana, além da temática da descoberta do amor muito presente em suas narrativas, a fim de analisar suas representações e simbolizações e, também, como a construção do discurso da narrativa contribui para a criação de sentidos. Em ambos os contos se analisam aspectos semelhantes, como a estrutura das narrativas, tendo em vista a escolha do foco narrativo em primeira pessoa (narrador autodiegético) e do processo de narração ulteriores que constrói a dimensão memorialística e simbólica dos textos. Além disso, contextualizamos os contos em relação às obras em que estão publicados, *Seminário dos Ratos* (1977) e *Um Coração Ardente* (2012), com o objetivo de analisar os aspectos em comum entre os textos, de narrativas curtas cujo sentido é fragmentado e de alto teor estético. Esta pesquisa tem caráter bibliográfico, com fundamentação teórica nos estudos de Bosi (1994), sobre a escritora e a contextualização de sua obra no Modernismo brasileiro; os estudos de Galvão (2018), Alves (2014), Nami (2011) e Lucas (1990), que estudam a temática do amor e inovações narrativas da escrita lygiana. Além disso, utilizamos os estudos de Genette (apud REIS; LOPES, 2002) e de Gotlib (2004) sobre o discurso da narrativa e a teoria do conto, respectivamente. Para investigação das simbolizações presentes nas narrativas, utilizamos Chevalier e Gheerbrant (2015). Dessa forma, acreditamos que esta pesquisa traz uma contribuição histórica, social e acadêmica, uma vez que analisa um gênero amplo e difundido em uma perspectiva voltada para a Literatura Brasileira.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Literatura brasileira. Contos. Literatura e memória. Narração autodiegética.

Abstract

In this research we present the reading and analyses of two tales of the Brazilian writer Lygia Fagundes Telles, “As Cerejas” and “Herbarium”. The purpose of this work is to analyse the literary production of Lygia Fagundes Telles, writer who stands out, in the context of the Brazilian literature, for the writing of novels and tales, the last one being the genre chosen for this study. We seek to investigate the distinctive aspects of the Lygia’s writing, as well as the theme of the discovery of love, very useful in her narratives, in order to analyse the representations and symbolizations and how the construction of the narrative discourse provides the meaning construction. In both tales, we analyse similar aspects, for example the narrative structure, by owing to the choice of the narrative voice (autodiegetic narrator) and the time of subsequent narration, which provides the memorialistic and symbolic dimension of the texts. Moreover we contextualized the tales by presenting then in the works they are published, *Seminário dos Ratos* (1977) and *Um Coração Ardente* (2012), in order to analyse the common aspects between the texts that are short narratives whose meaning is fragmented and with a high aesthetic content. This research has a bibliographic character with a theoretical foundation in the studies of Bosi (1994), about the writer and the contextualization of her works in the Brazilian Modernismo; the studies of Galvão (2018), Alves (2014), Nami (2011) e Lucas (1990), which study the love thematic and the narrative’s innovation of the Lygia’s writing. In addition, we use the studies of Genette (apud REIS; LOPES, 2002) and Gotlib (2004) about the narrative discourse and the tale genre. To investigate the symbolizations, we use Chevalier and Gheerbrant (2015). Thus, we believe that this research brings a historical, social and academic contribution, since it analyses a broad and widespread genre, in a perspective focused on Brazilian Literature.

Key-words: Lygia Fagundes Telles. Brazilian literature. Tales. Literature and memory. Autodiegetic narrative.

Submissão: 22/10/2019 **Aprovação:** 05/11/2019

1 Introdução

A literatura brasileira está, cada vez mais, inserida no cotidiano da vida das pessoas e ocupa um espaço privilegiado na cultura e na construção da identidade do nosso país, por meio de escritores reconhecidos e consagrados, como Lygia Fagundes Telles, cuja trajetória e produção literárias são significativas nesse contexto. Cabe ainda dizer que, além de contribuir significativamente para o cânone literário brasileiro, a escritora destaca-se como a terceira mulher a ocupar uma cadeira na *Academia Brasileira de Letras*, um espaço tão predominantemente masculino, a partir de 1985.

O interesse por esta pesquisa surgiu após discussões entre os pesquisadores acerca da existência de uma “escrita feminina” e como seria sua construção de sentido. Dessa forma, chegamos à produção de Lygia Fagundes Telles, cuja escrita se destaca na medida em que não se prende aos convencionalismos estéticos. O interesse de estudar seus contos surgiu após a leitura das narrativas curtas, que apresentam elevado teor estético e estão repletas de significações.

Assim, o objetivo desta pesquisa é estudar a produção literária de Lygia Fagundes Teles, especificamente seus contos, buscando investigar aspectos distintivos da escrita lygiana, além da temática da descoberta do amor muito presente em suas narrativas, a fim de analisar suas representações e simbolizações e, também, como a construção do discurso da narrativa contribui para a criação de sentidos. Para isso, foram selecionados, como corpus de análise, os contos "As Cerejas", e "Herbarium", publicados, respectivamente, nas obras *Um coração ardente* e *Seminário dos ratos*.

No capítulo inicial, apresentamos a vida e percurso da obra de Lygia Fagundes Telles, e o desenvolvimento de seu trabalho que teve início no Modernismo brasileiro e, além disso, abordamos uma discussão sobre aspectos relacionados à existência de uma possível "escrita feminina", e o modo como a autora vê esta questão.

O capítulo seguinte apresenta a fundamentação teórica acerca do discurso da narrativa investigando como ele se estabelece dentro do texto e suas funções, bem como sobre o gênero conto e suas principais características e estrutura a fim de realizarmos as leituras dos contos "Herbarium" e "As Cerejas".

A seguir, apresentamos, em outro capítulo, a proposta de leitura dos contos "Herbarium" e "As Cerejas", contextualizando-os, inicialmente, em relação às suas obras de origem para assim apresentar a leitura propriamente dita.

Essa pesquisa é de caráter bibliográfico com fundamentação teórica nos estudos de Bosi (1994), sobre a escritora e a contextualização de sua obra no Modernismo brasileiro; os estudos de Galvão (2018), Alves (2014), Nami (2011) e Lucas (1990), que estudam a temática do amor e inovações narrativas da escrita lygiana. Além disso, utilizamos os estudos de Genette (apud REIS; LOPES, 2002) e de Gotlib (2004) sobre o discurso da narrativa e a teoria do conto, respectivamente. Para investigação das simbolizações presentes nas narrativas, utilizamos Chevalier e Gheerbrant (2015).

2 Lygia Fagundes Telles e a literatura brasileira

Nascida em São Paulo no ano de 1923, e atualmente com 96 anos de idade, Lygia Fagundes Telles é conhecida popularmente como a dama da Literatura Brasileira. Os fatos de sua vida são estudados por Fábio Lucas (1990), que serão citados neste trabalho. Filha de Maria do Rosário Silva Jardim de Moura e Durval de Azevedo Fagundes, Lygia Fagundes Telles é uma das mais notáveis escritoras do século XX. Devido ao trabalho do pai, que era procurador e promotor público, advogado distrital, comissário de polícia e juiz, sua infância foi marcada pela transição entre diversas cidades do interior de São Paulo, como Areias, Assis, Sertãozinho e foi no interior que Lygia cursou o primário.

Segundo apontado por Monteiro et al (1980), no tempo do ginásio, Lygia Fagundes Telles começou a escrever suas primeiras histórias, e era elogiada pelo professor de Língua Portuguesa por sua escrita. Destacam-se também as histórias que ouvia na infância, na hora de dormir, repletas de fadas, bruxas e encantamentos que ficaram em sua memória e que depois contava para as crianças da vizinhança.

Em 1941, ingressou no Curso de Direito na Universidade de São Paulo, e, aos poucos, conquistou sua liberdade e autonomia, sendo uma das poucas mulheres a frequentar a sala de aula, que, na época, ainda era de público

predominantemente masculino. Dessa forma, ela chegou, inclusive, a sofrer preconceito, por escolher duas profissões que as mulheres não tinham convicção para exercer na época: escritora e advogada.

Foi na época da faculdade de Direito que a autora já delineava seus caminhos na literatura: acompanhava os estudantes ligados à arte, pertencia à *Academia de Letras da Faculdade de Direito* e escrevia contos e poemas para os jornais e revistas da universidade. Outro espaço importante na trajetória da escritora foi a *Jaraguá*, uma espécie de livraria e galeria de arte, em que se reuniam os escritores, pintores e artistas em geral.

A trajetória literária de Lygia Fagundes Telles é marcada por romances, livros e contos impactantes. A autora lançou seu primeiro livro, *Porão e Sobrado*, em 1938, obra cuja publicação foi custeada pelo pai. Em 1944, publicou *Praia Viva* e, em 1949, com os contos de *O Cacto Vermelho*, com que ganhou o *Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras*.

2.1 Lygia e a “escrita feminina”

Sobre a existência de uma “escrita feminina”, nossa pesquisa faz algumas observações, a iniciar pela entrada da escritora na *Academia Brasileira de Letras*, afinal Lygia Fagundes Telles foi somente a terceira mulher a ocupar uma cadeira, em 1985, em um espaço tão predominantemente masculino. Como estudado, a Academia foi fundada em 20 de julho de 1897, e, somente em agosto de 1977, é que a primeira mulher, Raquel de Queiroz, foi eleita, seguida de Dinah Silveira de Queiroz, em 1980.

Os estudos de Fanini (2010) apontam que a escritora sempre demonstrou sensibilidade em relação à pouca presença do público feminino nas agremiações literárias, afinal a mulher se alfabetizou tarde, o que dificultou sua profissionalização e conseqüentemente o reconhecimento na literatura, por exemplo.

É a própria autora quem rebate as ideias de que exista uma “escrita feminina”, afinal ela não veicula a qualidade literária ao sexo. O que ela tem é uma profunda consciência da história cultural e de uma sociedade em que mulheres e homens têm vivências distintas, o que se reflete nas obras, como ela mesma aponta:

O que existe são mulheres e homens que escrevem bem e mulheres e homens que escrevem mal. A única distinção que faço é em relação à qualidade dos textos. Mas é claro que mulheres e homens têm vivências diferentes e isso de algum modo vai aparecer na literatura (TELLES apud FANINI, 2010, p. 156).

Galvão (2018) comenta que:

Ler Lygia Fagundes Telles sem visualizar uma mulher é difícil, impressão provavelmente induzida por uma narradora sub-reptícia, cuja voz mal se distingue no texto fortemente entretecido de cortes, elipses, interrogações, dúvidas, anacolutos, lilotos, com mudanças bruscas de interlocutor mesmo no meio da frase (GALVÃO, 2018, p. 729).

Sobre “o olhar da mulher”, no caso o olhar de Lygia, a professora ainda destaca que ela é observadora, lúcida e tem uma escrita de destaque:

O olhar dessa mulher é inclemente, impiedoso, lúcido, enfim. Não isento de compaixão, mas sem permitir que se turve a lucidez. Com ela nada de piegas, de sentimental, de lacrimoso – ela é dura e sagaz em seus diagnósticos (GALVÃO, 2018, p. 729).

Há ainda duas vertentes passíveis de análise “A primeira afirma que quem escreve, escreve na hora que escreve, não tem sexo. A segunda afirma que uma mulher, quando escreve, escreve como mulher” (GALVÃO, 2018, p. 740).

Galvão afirma que a sociedade confinou as mulheres, restringindo-as apenas a espaços como o lar e a igreja, impossibilitando-as de suas maiores realizações profissionais, e

Em consequência, as mulheres voltaram-se para dentro, tanto em casa como em si mesmas. Desenvolveram a percepção do espaço, vindo com maior acuidade tudo ao seu redor, especialmente os laços humanos, bem como a clarividência sobre sua própria psique, tornando-se dadas à introspecção (GALVÃO, 2018, p. 740).

Dessa forma, não se devem tirar precipitadas e falsas conclusões de que Lygia escreve só e *para* a mulher, afinal, como aponta Monteiro et al (1980), Lygia Fagundes Telles vai além da personagem feminina: com suas construções, ela faz reflexões acerca da natureza humana. Destacam-se, obviamente, sua agudeza e sensibilidade para representação do universo feminino.

Lucas (1990) então destaca que a autora exprime um *ponto de vista* feminino, afinal a tradição romanesca é grandemente masculina. Capitu, por exemplo, grande personagem feminina da Literatura Brasileira, é uma criação de Machado de Assis, ou seja, é projetada sob o ponto de vista de um homem.

Segundo Carrijo (2007), as personagens femininas enfocam as relações humanas, com um tom intimista e uma visão sensível do real.

Em 1954, com *Ciranda de Pedra*, firmou-se no cenário literário. Ela foi companheira de nomes como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Entretanto, como destaca Nami (2011), é importante ressaltar que a autora nunca se fixou em modismos, tendências ou convencionalismos estéticos. Em suas obras, ela observa de forma crítica o mundo e o ser humano, desvendando o particular e o íntimo.

Suas obras a agraciaram com diversos prêmios literários, e, em 1998, foi condecorada pelo governo francês com a *Ordem das Artes e das Letras* e, em 2005, ganhou o prêmio *Camões*, a maior distinção pelo conjunto da obra em Língua Portuguesa. Além disso, em 2016, foi indicada pela União Brasileira de Escritores para concorrer ao prêmio *Nobel* de Literatura.

Atualmente, Lygia Fagundes Telles é membro da *Academia Paulista de Letras* e da *Academia Brasileira de Letras*.

Observa-se que na sua obra há o predomínio tanto das personagens, quanto narradoras femininas.

2.1 A autora e o modernismo

A produção literária de Lygia Fagundes Telles, iniciada em 1938, como

dissemos, está inserida no Modernismo, em tendências que Bosi (1994) destaca como contemporâneas. Segundo ele, essas tendências dizem respeito a uma realidade social, econômica, política e cultural estruturada depois de 1930, e afirma que “estão aí as obras que de 30 a 40 e a 50 mostram à sociedade que novas angústias e novos projetos transformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo” (BOSI, 1994, p. 411).

Entre os anos de 30 e 40 destaca-se também a ficção intimista, e Lygia Fagundes Telles é um nome de peso quando o assunto é a penetração psicológica que trata dos conflitos do ser humano em sociedade e retrata em seus contos e romances os sentimentos que a vida moderna traz. O autor, seguindo a teoria e esquema de Goldmann, distribui e classifica os romances de Lygia como *romance de tensão interiorizada*, cujo conflito é subjetivado. Nos contos da autora, ele destaca as técnicas de composição e de estilo, que combinadas resultam na prosa psicológica, que, por sua vez, explora a observação e a memória.

Segundo Fábio Lucas (1990), a prosa de Lygia Fagundes Telles está inserida na geração 45, por meio de suas características que assinalam a época, e segundo ele “A Geração 45 impregnava-se de gosto neoclássico, preferia as formas tradicionais de composição, como o soneto, embora se deixasse influir pelo espírito moderno.” (LUCAS, 1990, p. 62). Assim, as obras de Lygia Fagundes Telles trazem uma opção ficcional à literatura Brasileira na medida em que fogem da herança realista.

Importante ressaltar também que, em diversas obras, a autora emprega uma linguagem límpida, nervosa e nos contos, “é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos” (BOSI, 1994, p. 448).

Graças a sua produção de contos, Lygia Fagundes Telles garante uma presença marcante e significativa na literatura brasileira do século XX, pela qualidade e impactos dramáticos, como exemplifica Alves (2014, p.12), “[...] o seu compromisso em problematizar a subjetividade humana a partir da relação do homem com seu tempo, numa busca incessante de sentido para a existência”.

Como romancista, destacou-se com *Ciranda de Pedra* (1954), o primeiro romance, que trata da rejeição e da fuga e, com *As Meninas* (1973), em que explora suas qualidades de narradora e a consciência da droga, da insegurança e do medo. Sobre este romance, destaca-se o trio narrativo, como aponta Carrijo (2007), ou seja, há, no romance, três protagonistas, que narram suas histórias, angústias e sentimentos por meio de monólogo interior. O leitor sabe exatamente quem está narrando, afinal cada uma das “meninas” tem a sua própria maneira de construir seu universo discursivo.

É interessante destacar ainda que, segundo Monteiro et al (1980), a autora escreveu a obra inspirada nos amigos do filho Godoffredo. Na época, a casa da escritora ficava repleta de jovens, e ela, ao ouvir as histórias que delineavam o caminho da juventude universitária, anotava e registrava as informações. Foi então que escreveu o livro que ganhou inúmeros prêmios, incluindo o Prêmio Jabuti.

A carreira de Lygia Fagundes Telles pode então ser considerada um fenômeno, afinal são mais de oitenta anos de carreira literária contínua e sólida, e:

Em todas essas décadas que sua carreira cobre, viu desfilar à sua frente e ao redor muitas vogas de prosa literária. Passando ao largo

das modas e mesmo das tendências, viu chegar, por exemplo, o regionalismo, mais tarde substituído pelo thriller urbano até hoje hegemônico – mas ficou imune à deleitação falocrática dele. Depois, vieram a saga da imigração, a ficção histórica, a prosa reivindicatória (de mulheres, negros, homossexuais), a desconstrução pós-moderna. Nada disso a abalou, e ela persistiu firme, elaborando e depurando seu estilo, mantendo-se leal a ele e à literatura, tornando-se inconfundível – e jamais identificada a qualquer uma dessas modas ou tendências. O que quase releva do milagre, ou pelo menos de uma extrema consciência do seu ofício. Ela foi contemporânea de tudo isso, sempre fiel a si mesma, sempre divergente (GALVÃO, 2018, p. 743).

É sobre as características da escrita de Lygia que trataremos no próximo tópico, a destacar seus aspectos distintivos que marcam o seu próprio estilo na Literatura.

2.2 Aspectos distintivos da escrita lygiana

A escrita de Lygia Fagundes Telles, como já dissemos anteriormente, é uma escrita contemporânea, que, entretanto, não se prende a convencionalismos estéticos literários. Assim, questionam-se quais seriam então os traços distintivos de seus contos, e como eles encantam gerações de leitores.

Como dissemos, a autora iniciou sua produção com a escrita de contos, afinal como destaca Lucas (1990), ela tinha vocação para a história curta, o que “[...] exige a ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos” (LUCAS, 1990, p.63). Segundo Simon (2003), por meio de sua grandeza, auxiliou na pulverização do gênero conto, tornando-o mais popular e difundido na Literatura brasileira.

Seu texto também tem forte tendência à poesia, em razão de seu ritmo e musicalidade, além dos temas, como o amor, de que trataremos posteriormente. É nos contos então que ela constrói situações humanas, amorosas e que geralmente atingem o modo dramático pelo desencontro.

Galvão (2018) destaca que o conto de Lygia é condensado de sentido, que se revela ao longo da narrativa, por meio da *Imagem pregnante*, que pode aparecer na classificação retórica por meio de uma metáfora, uma metonímia, uma hipérbole ou até mesmo um símbolo. É o que Lucas (1990) chama de recurso *pormenor*, ou seja, nos contos há sintagmas que querem ser decifrados, que estão carregados de mensagens. São formigas, mãos, dedos, gestos, folhas, broches e inúmeros sentidos que suscitam.

Segundo estudos realizados por Nami (2011), um dos traços mais marcantes da escritora é a capacidade de tirar o peso das coisas, ou seja, a capacidade de transformar em poesia os dramas do cotidiano, de ser uma observadora dos detalhes, cuja mão firme, mas nunca pesada, garante que haja delicadeza, beleza técnica e nenhum prejuízo estético. A grandeza de Lygia Fagundes Telles está então na força das palavras que exprimem as emoções humanas.

Há ainda outros motivos que justificam por que é uma das maiores ficcionistas da Literatura Brasileira, e Lucena (2010 apud ALVES, 2014) destaca o

vocabulário rico dos textos, a abordagem dos relacionamentos, as digressões e dualidades, além das questões humanas e bondade e maldade em um só tempo.

Quanto à construção das personagens, os estudos de Nami (2011) ainda apontam que as criações lygianas despertam a empatia do leitor, pois têm limitações, deficiências, desencontros amorosos, medo e buscam por si mesmas, o que traz ao leitor a experimentação da catarse, na medida em que a vivência com o “problema” da personagem mistura-se aos seus.

Lygia Fagundes Telles então visa destacar as complexidades psicológicas humanas, a subjetividade e as relações vivenciadas pelos seus personagens com impasses amorosos, como é possível observar em suas produções.

Há ainda reivindicação das personagens femininas, pois como afirma Lucas (1990, p. 65): “[...] as personagens masculinas de LFT não apresentam contornos tão definidos como as personagens femininas”. Observa-se também que as personagens masculinas são geralmente marcadas por semas que designam a profissão ou função social. Através dos estudos de Riter (2003 apud NAMI, 2011) pensamos também, sob a ótica feminina das personagens de Lygia, que segundo ele são postas face a face em suas angústias, suas perdas e com a consequente realidade da vida.

Outro aspecto importante a ser destacado é o fato de que o enfrentamento da dor dessas personagens é adiado em caminhos de interrupções de imagens, de percepções sensoriais, de passeios pela memória e sonho, que harmonizam com a escrita, até chegar aos finais, geralmente imprecisos, abertos, que vão além dos limites do texto. Assim, como destaca Nami (2011, p.30): “A escrita de Lygia é flor cujo miolo não está exposto; ao contrário, é preciso descobrir as pétalas superpostas, espiar por baixo de cada uma”.

As personagens construídas estão constantemente em busca de uma resposta que dê sentido à vida, como aponta Monteiro et al (1980). Por essa razão, “Definitivamente, a literatura da escritora não é uma literatura de evasão. É de mergulho e de reconhecimento nos outros e do próximo. Ou em nós e de nós” (MONTEIRO et al, 1980, p.102).

Além disso, há outro traço marcante em várias de suas personagens: elas vivem imersas na temporalidade, ou seja, não são capazes de se livrar da memória e se libertarem do passado, e por essa razão:

Todas essas passagens- e muitas outras ao longo da obra de Lygia- são exemplos de quanto é difícil, para seres humanos dotados de memória, despir-se completamente da capa do passado e desligar do ontem a realidade do hoje (MONTEIRO et al, 1980, p.103).

É interessante destacar também, segundo Rufino (2007), que as obras de maior destaque da escritora encontram-se no contexto pós Segunda Guerra Mundial, e as “marcas” não aparecem explicitamente na obra de Lygia, entretanto, suas personagens são, na maioria das vezes, seres desamparados em um mundo que pede reconstrução. A arte então tem papel humanizador, e o escritor faz com que o leitor desenvolva a sensibilidade com as personagens.

Nas obras de Lygia, incorporam-se também o ambiente cultural da época, o existencialismo, e recursos discursivos como estilo indireto livre, fluxo de consciência e valores da modernidade. Destacam-se, ainda, segundo Lucas (1990),

os diálogos vívidos, carregados de oralidade e coloquialismo, que constroem as imagens. A autora ainda exerce a crítica e utiliza da ironia para chamar atenção sobre questões sociais, por exemplo. Sobre os traços de oralidade, especialmente nos textos narrados em primeira pessoa, observa-se também que:

As personagens, tomando a palavra e contando sua própria história, fazem-no à sua moda: interrompem a narração com perguntas, deixam uma frase incompleta, vão enfileirando uma série de períodos curtos, que formam um longo parágrafo cheio de repetições, intercalam exclamações que quase sempre nos fazem ver gestos e expressões de corpo (MONTEIRO et al, 1980, p. 105)

Galvão (2018) aponta que o “mundo” dessa escritora aborda um horizonte contemporâneo, além de um ponto de vista social, e ressalta que, na maioria das vezes, suas personagens são parte da burguesia.

Há também um gosto pela magia e pelo fantástico, da zona do mistério, o que Lucas (1990) aponta como algo gótico, e influenciado pela tradição do Romantismo. Interessante destacar que, em 1981, reuniu em uma coletânea intitulada Mistérios, contos com efeito de fantasia e comprometidos com o sobrenatural, e conclui-se que “De modo geral, os contos fantásticos são numerosos e assinalam uma importante vertente da obra” (GALVÃO, 2018, p. 734).

Por meio desses estudos, é possível perceber a grandeza de Lygia Fagundes Telles e os inúmeros elementos que distinguem sua escrita das demais. Dentre os temas mais contundentes tratados em sua obra, está o do amor, a que dedicamos algumas reflexões por ser o tema predominante nos contos de que trataremos no próximo tópico.

2.4 O amor em Lygia Fagundes Telles

Como sugerido no título desta pesquisa, este trabalho busca uma abordagem do tema amoroso, mais especificamente de dois contos, da escritora Lygia Fagundes Telles, “As Cerejas” e “Herbarium”. Assim, busca-se primeiro entender como esta temática é abordada pela autora, bem como suas simbolizações.

As obras de Lygia Fagundes Telles, como já foi dito, exploram psicologicamente as personagens, e, segundo Alves (2014), mergulham nas vivências humanas, nos conflitos e desencontros, e o amor, justamente por representar uma vivência, aparece frequentemente como temática da escritora, na busca das personagens pela completude e pela insatisfação perante a impossibilidade de realização do amor e conseqüente rejeição. A vivência do sofrimento amoroso muitas vezes leva a personagem a decepções.

Silva (online) aponta que um dos desafios do escritor moderno é atingir um ponto de equilíbrio entre a razão e emoção, desafio esse que a escritora aceita e assim: “[...] Telles enfrenta a complexidade do tema amoroso e nos mostra, pela via exemplar do discurso literário, que ainda temos muito a nos humanizar a partir dele” (SILVA, online).

É um amor que transforma e precisa ser encarado, o que ela faz, pois: “Sabe-se que, tanto na literatura como na vida real, cada um precisa inventar sua própria saída para lidar com o sofrimento amoroso, e Lygia Fagundes Telles é mestra em suscitar reflexões sobre isso” (ALVES, 2014, p.14).

Além disso, a temática amorosa lygiana, como aponta Silva, não é “alienante”, mas permite o olhar e sondagem do outro, que acaba por dizer muito de

nós próprios, e assim, tem caráter humanizador. Outra característica importante é que o amor nos seus contos é desromantizado, o que

[...] não quer indicar um tipo de desesperança no amor em nossa autora, mas apenas um redirecionamento do lirismo amoroso, cuja graça e 'encanto' sem dúvida existe, e transborda de sua obra, mas de um modo completamente alheio aos arrebatamentos do romantismo folhetinesco [...] (SILVA, 2019, online).

Os contos de Lygia apresentam então o caráter do amor, a dualidade e incompletude que ele suscita. Geralmente o amor está associado ao sofrimento, rejeição, solidão, traição e abandono. As personagens, complexas psicologicamente, buscam uma saída para o amor, como destaca Alves (2014).

Dessa forma, é possível perceber o estado de esvaziamento das personagens lygianas que abordam o desencontro amoroso, cuja dor dilacera e sufoca, e assim, reflete-se que “[...] para os amantes de Lygia amor é desencontro” (RITER apud NAMI, 2011, p.71). Nami então reflete que o desencontro acaba se tornando temática e substância lygiana.

Além disso, o amor é o potencial de vida de grandes construções lygianas, e destaca Rufino que:

Trabalhando a linguagem de forma artesanal, Lygia explora as relações amorosas, com beleza e profundidade, capaz de fazer o leitor descobrir muito de si mesmo ao encontrar-se com personagens, por vezes, tão complexas, tão sonhadoras e tão apaixonadas (RUFINO, 2007, p. 108).

Assim, através desses aspectos da escrita de Lygia Fagundes Telles, especialmente o mecanismo de leveza e de adiamento do fato traumático, além dos desvendamentos dos sentidos superpostos nas simbolizações da narrativa, chegamos ao corpus e objetivo da nossa pesquisa: “As cerejas”, publicado no livro O Jardim Selvagem, e “Herbarium”, publicado no livro Seminário dos ratos (1977), tendo em vista a temática do amor, dos desencontros e a construção das personagens femininas.

3 Fundamentação teórica: o discurso da narrativa e o gênero conto

A fim de realizar uma leitura dos dois contos, corpus dessa pesquisa, “As Cerejas” e “Herbarium”, trataremos neste capítulo sobre o discurso da narrativa e sobre o gênero conto, ferramentas teóricas para abordagem.

Assim, por meio dos estudos de Reis; Lopes (2002) acerca da teoria de Genette, discorreremos sobre a estrutura da narrativa, sobre a narração enquanto produção do discurso narrativo, além do foco e efeitos de sentido construídos a partir do narrador, especialmente o autodiegético. Tratamos também da narração ulterior, bem como da perspectiva e focalização.

No que diz respeito ao gênero conto, utilizamos os estudos de Moisés (2004) que discorre sobre o percurso histórico bem como as características que o diferem dos demais gêneros. Já os estudos de Gotlib (2004) são importantes na medida em que tratam da estrutura do conto, além de apresentar as diferenças entre

o conto tradicional e o conto moderno, ou seja, aquele cujas características aparecem nas obras da autora da nossa pesquisa, Lygia Fagundes Telles.

3.1 Discurso da narrativa

Primeiramente, é importante observar o que é uma narração. Os estudos de Genette (apud REIS; LOPES, 2002) sobre a teoria da narrativa apontam que, de maneira geral, narração é o ato de relatar, ou seja, é o ato de narrar a sucessão de acontecimentos da diegese. A narração então, enquanto processo de produção do discurso, envolve o narrador, que é o responsável por esse processo e:

Daqui se infere que, do ponto de vista da narratologia, a narração integra-se no mesmo campo da ficcionalidade em que aquela entidade se insere e com ela o campo diegético representado, não se confundindo, pois, com a criação literária atribuída ao autor empírico (REIS; LOPES, 2002, p. 249).

Além disso, a narração depende de alguns elementos para que haja sua concretização, tais como: tempo e espaço, bem como as circunstâncias que os afetam, qual a relação do narrador com os componentes da história e com o narratário a que se dirige.

Quanto ao tempo, é importante destacar que ele determina e define "[...] o tipo de conhecimento que o narrador possui acerca da diegese que relata e a distância (que não é meramente temporal) a que se coloca" (REIS; LOPES, 2002, p. 250). O tempo da narração é então entendido como "a relação (temporal) da narração com a suposta ocorrência do evento" (GRAY apud REIS; LOPES, 2002, p. 250).

Há várias possibilidades de colocação temporal da narração, que foram estudadas por Genette e Gray em: narração ulterior, narração anterior, narração simultânea e narração intercalada, que não se separam dos processos da narração e nem da estruturação com o tempo, distância e perspectiva.

Neste trabalho, a ênfase será dada à perspectiva de narração ulterior, visto que ela é encontrada nos dois contos a serem analisados no próximo capítulo da pesquisa. De maneira geral, a narração ulterior é aquela em que o narrador está em um momento posterior em relação ao tempo da história, cujos elementos e ações que integram a diegese estão resolvidos. O narrador então relata os eventos, dos quais tem conhecimento em sua totalidade e: "Daí a possibilidade de manipulação calculada dos procedimentos das personagens, dos incidentes da acção, até da antecipação daquilo que o narrador sabe que vai ocorrer" (REIS; LOPES, 2002, p. 256).

A narração ulterior pode ser regida tanto por um narrador heterodiegético quanto por um narrador autodiegético, e neste último, há a predominância de relatos autobiográficos ou memoriais, e dessa forma:

Compreende-se assim que a narração ulterior se encerre por vezes com a enunciação de um presente, termo de chegada de um devir evocado a partir da posição de ulterioridade do narrador que no final de seu relato adota um tom de conclusão epilógica (REIS; LOPES, 2002, p. 256).

O narrador, então, relata os acontecimentos dos quais tem conhecimento em sua totalidade, afinal as ações já foram resolvidas e ao se debruçar sobre o seu passado, por exemplo, o narrador porá ordem em suas recordações e memórias.

Quanto ao narrador, Genette (apud REIS; LOPES, 2002) o conceitua como uma entidade fictícia, criação linguística do autor, cuja função é enunciar o discurso. Entretanto, é importante destacar que o autor, mesmo que invente seu narrador, pode projetar sobre ele algumas de suas ideologias, especialmente por meio de estratégias ajustadas, representadas por meio da ironia, por exemplo. Assim,

[...] continua a ser necessário reafirmar a funcionalidade primordialmente textual do sujeito que aqui fala e a sua inerência relativamente ao enunciado que é suposto produzir, por seu lado, o autor empírico será irremediavelmente uma entidade transitória e histórica, capaz até de se distanciar ideológica e esteticamente do texto que escreveu (REIS; LOPES, 2002, p. 258).

Já as funções do narrador são múltiplas, afinal ele é dono de uma voz, configura o universo da diegese, organiza o tempo e focalização. Quanto às classificações, distinguem-se em: narrador autodiegético, homodiegético e heterodiegético.

O narrador autodiegético é aquele que relata suas próprias experiências, os eventos concluídos e conhecidos, além de organizar o tempo e manipular as distâncias, sendo personagem central da história.

Quando o narrador autodiegético está colocado numa perspectiva ulteriorizada em relação à história, “[...] aparece então como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos” (REIS; LOPES, 2002, p. 260).

Assim, a distância temporal em que ocorrem os fatos situa-se entre o passado da história e o presente da narração. Importante ressaltar que “[...] o sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados” (REIS; LOPES, 2002, p. 260), e por isso não ocorre apenas uma distância temporal, mas também distâncias morais e afetivas, por exemplo.

No que diz respeito à focalização condicionada pelo narrador autodiegético, privilegiam-se a focalização interna ou a focalização onisciente. Cabe ressaltar também a subjetividade projetada na enunciação, além do campo limitado, afinal o narrador e eu-personagem sabe de si mesmo, e não das outras personagens. Quanto ao potencial informativo, também é limitado, e deriva da ulterioridade que suscita e da sua capacidade de memória.

A análise de um discurso narrativo de um narrador autodiegético deve suscitar leituras que valorizem o ponto de vista temporal e de focalização da situação narrativa, bem como a noção da subjetividade do enunciado e como ela é projetada ao leitor.

Em contrapartida, o narrador heterodiegético:

[...] designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão (REIS; LOPES, 2002, p. 263).

Há entre o narrador heterodiegético e o universo da diegese uma posição de alteridade, que, na maioria das vezes, exprime-se em terceira pessoa e é atingido pelo anonimato. Normalmente se coloca numa posição de ulterioridade, manipula o tempo do discurso e protagoniza intrusões, que podem ser mais ou menos visíveis.

Já o narrador homodiegético é aquele que relata as experiências que viveu como personagem, ou seja, veicula informações da sua vivência diegética, e tem conhecimento direto do plano da história, ao contrário do narrador heterodiegético, mas não é a personagem central, distinguindo-se assim do narrador autodiegético. Ele então adota uma posição secundária, que pode ser mais ou menos marcada, e tem força com a relação vivida com a personagem central da história.

Em relação à perspectiva narrativa, é uma designação do domínio das artes plásticas, que se refere ao conjunto de procedimentos de focalização, e enquanto denominação é entendida como: "[...] o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação diegética veiculada [...]" (REIS; LOPES, 2002, p. 324).

O termo focalização foi proposto por Genette (apud REIS; LOPES, 2002) e está especificamente vinculado ao campo da narratologia, ao contrário da perspectiva, por exemplo, vinculada ao campo das artes plásticas. Além disso, focalização é a concretização, no plano do enunciado, das possibilidades de perspectiva narrativa e pode ser definida como:

[...] a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência [...]. Daí que a focalização deva ser considerada um procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história (REIS; LOPES, 2002, p. 165).

Os procedimentos de focalização podem reduzir-se em: focalização externa, focalização interna e focalização onisciente, e sua análise deve ser feita em conexão com a instância narrativa, ou seja, com as circunstâncias de tempo e espaço que envolvem a narração.

Na focalização externa, a história é contada sob o ponto de vista do narrador, que detém informações acerca das personagens, do tempo e dos acontecimentos, e tem uma limitação de conhecimentos. Geralmente a posição de inscrição da focalização externa é o início da narrativa, em que o narrador descreverá uma personagem (na maioria das vezes o protagonista). Suas potencialidades de utilização se dão por motivações histórico-culturais e pelo fato de articular-se com as demais focalizações, ou seja, entre focalizador e focalizado.

Assim, a análise da focalização externa permite que se veja a dialética entre "[...] o interior de quem contempla e o exterior contemplado" (REIS; LOPES, 2002, p. 169). Dessa forma, a subjetividade é então confrontada com o mundo externo, que suscita diferentes emoções, como estranheza, curiosidade, por exemplo.

Por outro lado, a focalização interna corresponde:

[...] à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem (REIS; LOPES, 2002, p. 170).

Importante destacar que não é aquilo que a personagem vê, mas o que cabe no seu campo de consciência.

Genette (apud REIS; LOPES, 2002, p. 170) ainda observa que a focalização interna pode ser fixa, múltipla ou variável. Quando fixa, a focalização é centrada em uma só personagem, que na maioria das vezes é protagonista, e pode operar intrusões ou alterações.

A focalização interna múltipla é a capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da diegese, que ocorre quase sempre momentaneamente ou de maneira episódica. Por último, a focalização interna variável “[...] permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens” (REIS; LOPES, 2002, p. 171).

A análise da focalização interna apresenta marcas limitadas pelo conhecimento da personagem, além, é claro, da subjetividade da personagem focalizadora.

Por focalização onisciente, entende-se:

[...] toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história; colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético, o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc. (REIS; LOPES, 2002, p. 174).

Assim, compreende-se que o narrador faculta o conhecimento de informações, e define, de maneira seletiva, quais informações julga pertinentes para o desenrolar da diegese. Essa posição seletiva pode se dar em razão ao tempo da história, que habitualmente revela uma narração ulterior, em que os eventos estão concluídos e conhecidos, o que permite sua seleção.

A focalização onisciente ainda suscita reflexões críticas, e em muitas vezes ocorre intrusão do narrador e manipulações de tempo da história.

No caso dos contos a serem analisados na pesquisa, há a focalização interna, em um nível narrativo intradiegético com um narrador autodiegético, ou seja, aquele que tem total conhecimento dos fatos narrados no que diz respeito aos seus próprios sentimentos, memórias. Assim, o narrador autodiegético é aquele que conta as suas vivências e é personagem centra da história e, portanto, organiza a diegese do seu ponto de vista.

3.2 O gênero conto

O conto é popularmente conhecido e caracterizado como uma narrativa breve, escrita em prosa e que narra, de forma oral ou escrita, um acontecimento.

Já o conto, enquanto termo e estudo gênero literário, sofreu algumas alterações ao longo dos anos. Os estudos de Moisés (2004) apontam que na Idade Média, o conto designava uma enumeração ou um relato de acontecimentos que não tinham necessariamente um vínculo literário, sendo utilizados também termos como “fábula” e “apólogo”. No século XIV, o conto, que antes era transmitido oralmente,

ganha a forma escrita. No século XVI, divide terreno com “novela”, ganhando distinção apenas no século XIX, quando começa a assumir um estatuto próprio.

Por consequência, é a partir do século XIX que o conto ganha esplendor e autonomia e, assim, escritores do mundo todo passam então a escrever narrativas breves e concisas. No século seguinte, é acentuada a fisionomia estética do conto, em cenas narrativas que se aproximam do cotidiano. Na contemporaneidade, a escrita de contos se destaca entre os ficcionistas, pois por meio dele, os escritores são capazes de encontrar e exprimir as alterações do mundo moderno.

Ainda segundo Moisés (2004), é importante ressaltar que o conto apresenta estrutura própria, e não se pode confundi-lo com outras formas narrativas. De maneira geral, o conto apresenta uma só unidade dramática, um só conflito, uma só história, que visa um único efeito e um único objetivo. O espaço tende a ser limitado, podendo ocorrer em uma sala, por exemplo. As personagens, entretanto, podem se deslocar e percorrer diversos lugares, que “[...] funcionam como paradas necessárias à preparação do drama que deflagrará em certo local. Assim, a unidade de ação gera a unidade de lugar” (MOISÉS, 2004, p. 88).

Em relação ao tempo, normalmente o conto decorre em um “lapso”, ou seja, em questões de horas, dias, semanas ou meses, entretanto:

Quando, porventura, importa mencionar os acontecimentos precedentes, o contista sintetiza-os em escassas linhas. Tudo sucede como se, na existência das personagens, apenas aquele incidente é que alcançou densidade para fugir do anonimato (MOISÉS, 2004, p.88).

Outra característica diz respeito às personagens, que normalmente são poucas, e que participam diretamente do conflito.

As marcas do conto o aproximam da poesia, pois sua vibração poética detecta um aspecto do cotidiano, que porta emoção ou sentimento, desdobrando a aura poética.

O enredo do conto, segundo Gotlib (2004), se caracteriza pelo movimento através do tempo, que prova que o que mudou não foi sua estrutura, e assim afirma que:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua ‘história’ foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica (GOTLIB, 2004, p. 29).

Desde a Revolução Industrial, no século XVII, o caráter de unidade se perde, e dá lugar à fragmentação, característica do mundo moderno, que na obra literária se apresenta através das desconexões, dos desdobramentos, do fluxo de consciência, em que:

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas.... Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros... (GOTLIB, 2004, p. 30).

E é através deste corte do fluxo da vida que o conto ganha eficácia e provoca encantamento no leitor, uma vez que é capaz de flagrar o momento, e “Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com a continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário” (GOTLIB, 2004, p.55).

Os estudos de Gotlib (2004) ressaltam também que o conto, em sua construção, é modo peculiar de um autor, que organiza sua história de modo singular, tendo em vista o tempo, o espaço, a fragmentação e o flagrante de um momento que visa relatar, e assim o próprio gênero tende a se desdobrar, tanto pela sua tradição, quanto pelos inúmeros contos que se contam.

Dessa forma, tendo em vista a estrutura narrativa do conto, ou seja, a narrativa curta, de teor fragmentário, nosso objetivo com esta pesquisa é analisar dois contos de Lygia Fagundes Telles, e como essa estrutura e construção produz sentido, tendo em visto os aspectos da escrita lygiana, especialmente da temática do amor, bem como suas representações e simbolizações.

4 “Herbarium” e “As cerejas”: uma proposta de leitura

Os contos que constituem o corpus dessa pesquisa, “Herbarium” e “As cerejas” foram publicados nas obras *Seminário dos Ratos* (1977) e *Um Coração Ardente* (2012). A fim de contextualizá-los em relação a essas obras, bem como tratar da unidade delas, apresentaremos a seguir, brevemente, todos os contos de cada livro, destacando alguns aspectos como temática, foco narrativo, além de suas características estruturais.

Esta contextualização do corpus em relação às obras de origem pode ser reveladora de sentidos, uma vez que um conjunto de contos organizados pela autora constitui um todo, uma obra, portanto.

4.1 Apresentação das obras *Seminário dos ratos* e *Um coração ardente*

4.1.1 *Seminário dos Ratos*:

No conto “Herbarium”, *corpus* da nossa pesquisa, a situação narrativa ocorre no sítio da narradora, cuja família recebe um primo enfermo, para que este se recupere mais rápido. O primo em questão é estudante de biologia, e tem uma coleção de folhas. Na tentativa de impressioná-lo, a menina sai em busca de folhas que pudessem ser raras para a coleção do primo, guardando-as no bolso para entregá-lhe, e assim, ganhar sua admiração. O conto é narrado a partir da perspectiva da menina, sobre esses fatos que já aconteceram, ou seja, há no conto uma narração ulterioresada.

Esse conto foi publicado em 1977, no livro Seminário dos Ratos. Sobre essa publicação, encontramos um estudo comparativo entre as edições de 1977 a 2009, realizado por Ackel e Módolo (2018), que observam os acréscimos e substituições que ocorreram ao longo das publicações.

Os estudos apontam que a primeira edição de *Seminário dos Ratos* foi publicada pela editora José Olympio, e, posteriormente, os direitos autorais foram adquiridos pela Nova Fronteira, Rocco, e, por último, pela Companhia das Letras, que até hoje publica as obras da autora. Além disso, Ackel e Módolo (2018) chamam

atenção para a capa, que se manteve igual nas três primeiras edições, o que talvez se explique pelo sucesso da obra, que inclusive foi premiada com o Pen Club do Brasil.

Cabe destacar ainda as divergências em relação ao número de contos dessa obra, afinal nas primeiras edições aparecem catorze contos, enquanto as edições da Companhia das Letras, de 2009 e 2015 não trazem o conto “O X do problema”. A razão pela qual essa narrativa foi retirada não foi explicada nem pela editora, nem pela autora, como destacam Ackel e Módolo (2018).

Essa mesma editora lançou ainda, em novembro de 2018, uma coleção cujo objetivo era reunir os contos da autora, e também não apresenta “O X do problema”.

Por meio dessas informações é possível perceber que a obra resultou de inúmeras transformações, e ainda mostra “[...] uma literatura lygiana como atividade em movimento” (ACKEL; MÓDOLO, 2018, p. 261). Lucas (1990, p. 64) também destaca essa particularidade dos contos de Lygia, ressaltando que “integram coleções diferentes”.

Abordaremos a seguir, em linhas gerais, o enredo de cada conto presente na obra, para contextualizar e situar o nosso trabalho, a fim de identificar, em “Herbarium”, quais características da autora são encontradas neste conto, corpus da pesquisa.

O primeiro conto, “As formigas”, apresenta duas meninas que chegam a uma pensão e se deparam com um caixote de ossos. A atmosfera do conto é de mistério, e, ao final, há dúvida em relação aos ossos, tanto das personagens quanto do leitor. Queiroz, Miranda e Campos (2012) destacam que não é mostrada uma solução racional, apenas do âmbito sobrenatural, e é considerado um conto fantástico.

Em “Senhor Diretor”, Maria Emília, protagonista da história, é uma senhora nos seus sessenta e um anos de idade, e professora aposentada. A situação narrativa do conto se dá por meio de uma carta que Maria Emília escreve ao “Senhor Diretor”, expondo sua revolta em relação às cenas que considera obscenas visualizadas constantemente em jornais, revistas e na televisão. Ela também discorre sobre o corpo e a emancipação feminina. Simon (2003) destaca que nesse conto há resistência de Maria Emília quanto à televisão e à modernidade, que para ela não chegou. Além disso, levantam-se questões acerca da sexualidade reprimida.

Em “Tigrela” temos a narrativa em primeira pessoa de uma narradora cuja identidade não é revelada, em diálogo com a amiga Romana, que lhe conta sobre o presente que ganhou do último namorado: um filhote de tigresa, chamada de Tigrela, que dá nome ao conto. Interessante observar que durante a narrativa, “[...] é nítida a presença da antropomorfização da tigresa e zoomorfização de Romana” (QUEIROZ; MIRANDA; CAMPOS, 2012, p. 115).

Já em “A Sauna”, temos a atmosfera e ambiente masculino. Através do relato do narrador autodiegético, que adentra uma sauna e sente o cheiro de eucalipto (perfume de Rosa), o leitor é levado a conhecer as memórias do pintor sobre as mulheres que passaram por sua vida, em especial Rosa, Marina e Carla.

O conto “Pomba Enamorada ou uma história de amor” é narrado por um narrador heterodiegético que apresenta os delírios amorosos de uma mulher que ainda na adolescência se apaixona por um homem que não corresponde aos seus sentimentos e às suas idealizações. Na tentativa de conquistar o amado Antenor, a

mulher manda inúmeras cartas com o pseudônimo de “Pomba Enamorada” durante toda sua vida, mesmo com o passar dos anos, casamento e filhos. O final do conto é aberto e suscita sentidos múltiplos. Durante a leitura do conto, como destaca Alves (2014), o leitor percebe uma história de amor melosa, mas ao mesmo tempo amarga.

Em “WM”, o narrador protagonista, Wlado, está na sala com o Doutor Werebe e começa a pensar na irmã, Wanda, e na mãe, Webe, uma atriz famosa que não tinha muita paciência com os filhos. Ele relembra as dificuldades em escrever seu nome, por conta da primeira letra, e do ensinamento da irmã, de imaginar que a letra “W” é na verdade um “M” ao contrário.

Aí está então a explicação para o título do conto. Através das memórias ele relembra sua paixão por uma prostituta, Wing. Ao longo da narrativa, o conto dá a conhecer o “avesso” de Wlado, que vai sendo descoberto pelo leitor.

O conto “Lua Crescente em Amsterdã” apresenta um casal, nas ruas de Amsterdã, sem lugar para dormir e sem entender a língua do país. Eles começam a brigar no momento em que a mulher está com fome e de certa forma arrependida de ter seguido viagem com o homem, que em todo momento rebate as críticas e afirma que o problema dos dois é a falta de amor, que acabou em algum momento do relacionamento. Nesse conto, destacam-se os diálogos entre as personagens, que revelam a decadência e as incertezas do amor.

Em a “Mão no ombro” observa-se a temática da morte através de um sonho da personagem, um homem de cinquenta anos. O conto é narrado por meio de um narrador heterodiegético e a maior parte dos acontecimentos se passa em um jardim.

Em “A Presença” a situação narrativa se dá em um hotel, e se inicia no momento em que um jovem de vinte e cinco anos pede acomodações. O porteiro tenta alertá-lo de que naquele local não há nada de interessante para alguém cheio de vida como aquele jovem, que não cede e se acomoda no segundo andar. A narrativa sob o ponto de vista de um narrador heterodiegético ainda traz memórias de como aquele hotel já foi rodeado de jovens e pessoas que iam à busca de diversão, mas que aos poucos foram desaparecendo.

O conto “Noturno Amarelo” se inicia com uma briga entre a narradora, Laura, e o companheiro, Fernando, após o carro em que os dois estavam ficar sem combustível. Através do cheiro de Dama-da-noite, Laura percorre um caminho e chega até uma casa, que lhe é familiar e ao entrar, ela avista vários conhecidos e inicia conversas com eles. De repente, tudo se dissipa e ela percebe que está novamente no carro, com Fernando ao seu lado, que nem sequer reparou que ela saíra. Assim, tanto leitor quanto personagem, não sabem, de fato, o que houve, e Laura segue viagem pensativa.

Em “A Consulta”, observa-se o diálogo entre o médico Ramazian e seu paciente Max. O médico precisa se ausentar e pede ao paciente que passe algum recado, entretanto, o que ocorre é a chegada de outro paciente, que começa a se queixar para Max, acreditando que ele é na verdade o médico do local. O desfecho do conto é aberto, e não se sabe se o paciente de fato atendeu aos conselhos do falso médico, deixando o leitor na dúvida do que fato ocorreu.

Já o conto “Seminário dos Ratos”, que dá nome à obra, é curiosamente o único que apresenta epígrafe, versos do poema “Edifício Esplendor”, de Carlos Drummond de Andrade. A epígrafe “Que século, meu Deus! – Exclamaram os ratos e começaram a roer o edifício”, adianta o conteúdo do conto, cujo narrador é

heterodiegético e como o próprio nome supõe, apresenta uma reunião de roedores a fim de discutir questões públicas. Observa-se que, claramente, os ratos são alegorias que representam o poder público brasileiro, e não têm nomes, são citados por meio de suas “funções” no seminário.

Sobre o título da obra, é importante destacar o que a própria Lygia diz a respeito dos títulos, como destaca Domingos e Hohlfeldt (2017): ele dá referencialidade para a obra. Observa-se ainda um procedimento padrão da autora: o título do livro é “emprestado” de um dos contos da antologia. Sobre Seminário dos Ratos vale destacar seu ano de publicação, 1977, ano em que o país se encontrava em Ditadura Militar, e como apontado por Domingos e Hohlfeldt (2017), o título apresenta uma ironia a esse período, por meio de alusões que aparecem no conto.

Ainda sobre a obra, cabe destacar que outros dois contos apresentam animais em suas narrativas: É o caso de “As formigas” e “Tigrela”. Sobre “Herbarium”, conto a ser analisado posteriormente nesse trabalho, destaca-se que assim como outros cinco contos da obra, a narrativa se dá em primeira pessoa, ou seja, por meio de um narrador autodiegético. Há ainda destaque para a temática do amor, que aparece em outros contos da publicação, como “A Sauna”, “Pomba Enamorada ou uma História de Amor” e “Lua Crescente em Amsterdã”.

Uma curiosidade a respeito de dois desses contos, “Herbarium” e “Pomba Enamorada ou uma História de Amor” é que ambos foram reunidos na coletânea “Oito contos de Amor”, da Editora Ática, de 2003, cujo objetivo é reunir contos de Lygia Fagundes Telles que tenham o amor como temática principal.

Além disso, observa-se que são todas narrativas curtas, com um só conflito, espaço limitado, aspectos do cotidiano e teor fragmentário, tendo então as características do conto já citadas no capítulo anterior, o que justifica a unidade da obra.

Assim, por meio da leitura e contextualização da obra de origem do conto corpus da nossa pesquisa, percebemos que a importância de estudar Lygia Fagundes Telles explica-se pelo fato de suas narrativas serem poéticas e que constroem sentido de elevado teor estético. Ela é capaz de expressar em seus contos as dores humanas e exprimir até mesmo os sentimentos mais chocantes, como a morte, mas de maneira zelosa, com uma escrita que visa a uma espécie de mecanismo de defesa para o enfrentamento do choque do leitor, que em todo momento é convidado a experimentar e vivenciar as dores das personagens.

4.1.2 *Um Coração Ardente*

O livro de Lygia Fagundes Telles *Um Coração Ardente* é uma reunião de contos, escritos entre as décadas de 1950 e 1980, que estavam publicados em diversos lugares. Em 2012, a editora Companhia das Letras organizou esses contos e lançou-os sob o título de um deles, como é comum nas obras de contos da autora. A obra compõe-se de uma reunião de dez contos: “Um Coração Ardente”, “Dezembro no Bairro”, “O Dedo”, “Biruta”, “Emanuel”, “As Cartas”, “O Noivo”, “A Estrela Branca”, “O Encontro” e “As Cerejas”. Suas histórias tratam de fatos e acontecimentos da vida, assim como sentimentos humanos, que por meio de simbolização e subjetivismo, um recurso utilizado pela escritora, Lygia Fagundes Telles, cria uma atmosfera mágica, repleta de símbolos aliados a um clima de tensão prendendo o leitor do começo ao fim dessas narrativas.

É neste livro que se encontra o conto "As cerejas" que integra o corpus deste trabalho de conclusão de curso, livro este que passaremos a descrever brevemente.

O primeiro conto da obra, "Um coração Ardente" tem o mesmo nome do livro e relata as lembranças, de um homem velho e o primeiro amor por uma prostituta, quando ele era um menino e tem seu coração partido por ela.

Em "Dezembro no bairro" temos um grupo de crianças que fazem de tudo para montar um presépio bacana. Um grupo de amigos tenta arrumar dinheiro para o presépio de Natal, que já está chegando, então, eles têm a ideia de montar um cinema no porão da casa de um deles, porém, devido a um problema no projetor, acabam devolvendo o dinheiro arrecadado e, mesmo assim, com essas tentativas, eles não desistem e então resolvem pedir para Maneco comprar papel e fazer estrelas, mas Maneco adoece e os fatos se sucedem com o desfecho de sua morte, uma morte inesperada.

Em "O dedo" temos a caminhada em uma praia, e a narradora encontra um dedo com um anel de esmeraldas enterrado na areia. Surge uma especulação sobre como ele fora parar ali, começam a rodear o imaginário e outras situações na praia vão acontecendo. Assim, o conto traz reflexões sobre a vida e as coisas que realmente são importantes para cada um de nós.

O conto "Biruta", é a história de Alonso, um garoto órfão que trabalha para a família de Dona Zilu, e ele tem seu companheiro o cachorro Biruta, que apronta várias artimanhas e quando ele morde a cadeira preferida da Dona Zilu, ela fica furiosa e organiza um plano para dar um sumiço no cachorro. O conto é um misto de emoção e sentimentos ao relatar a solidão de Alonso e a companhia de seu amigo Biruta que é seu amigo fiel, toda a narrativa traz uma reflexão sobre a verdadeira amizade e as dificuldades que o garoto enfrenta por causa das traquinagens do cão.

Em "Emanuel" temos a história de uma moça quarentona e virgem que resolve inventar para os amigos que depois de um tempo arrumou um certo namorado, mas ninguém acredita nela. Alice, a "moça", se vê em uma ocasião com seus amigos e decide contar que tem um namorado de olhos verdes e dono de uma Mercedes Benz branca. Seus amigos começam a desconfiar de sua história e ela passa por momentos de tensão para convencê-los de que ele existe, não seria estranha a escolha do nome da personagem "Alice", como uma referência a Alice no país das maravilhas, em que se afirma o mundo da imaginação, fica, então, um mistério no ar, com um final aberto.

"As Cartas" é a história de uma antiga colega de infância da narradora que morre e deixa as cartas que havia escrito e trocado com seu amante, trata-se, então, de seu empenho para proteger a correspondência comprometedora de sua amiga com um político casado, o que provoca várias situações em que busca proteger a amiga.

O conto "O Noivo", é a história de Miguel, que ao acordar descobre pela sua empregada que é o dia do seu casamento, porém o cômico e intrigante dessa narrativa é que ele perdeu uma parte de sua memória e não se lembra com quem vai se casar e quem é a noiva. Na tentativa de saber se essa perda de memória atingiu outras partes de sua vida ele faz uma busca em álbuns para ver se acha alguma pista da suposta noiva e sem sucesso algum seu amigo Frederico, chega para buscá-lo para o casamento e brinca com ele dizendo que nunca havia visto noivo mais

atrasado. E este conto traz uma surpresa no final quando ele chega na igreja e descobre que a noiva era quem ela não havia pensado.

Em "A Estrela Branca", o conto relata a história de um homem prestes a tirar sua vida em uma ponte devido a sua perda de visão precoce, quando é abordado por um médico, Dr. Ormúcio que o segura pelo braço e lhe faz um convite surpreendente dizendo que pode devolver sua visão, porém, o homem já decidido a ceifar sua então inútil vida e não lhe dá ouvidos de primeira, mas com a insistência de Dr. Ormúcio ele resolve dar uma chance para ele e o segue.

A narrativa envolve um jogo de sentimentos e surpresas que serão apresentadas no final do conto, quando o homem descobre que receberá os olhos de um mendigo misterioso e que o Dr. Ormúcio quer ser bem-sucedido neste feito em sua carreira. Porém, o mistério dessa boa ação é que, logo após o sucesso da cirurgia e volta da visão, o homem descobre que os olhos não o obedecem e não o deixam voltar a ver sua estrela branca, que foi sua última visão antes de entrar na escuridão. O desfecho do conto é trazer uma reflexão sobre os sonhos e desejos e os caminhos que seguimos para realizá-los, porém, tudo possui um preço que só é revelado no final e leva o leitor a pensar nas escolhas e nos verdadeiros sonhos.

Em "O Encontro" traz a história que acontece em uma caminhada, em que uma mulher consegue prever com antecedência tudo o que está prestes a acontecer. Neste conto, Lygia Fagundes Telles abordará vidas passadas com uma viagem fantástica e surpreendente por meio de seu desfecho.

O conto é narrado pela própria personagem que relata os acontecimentos de sua adolescência a partir de memórias que viveu em certo momento, e agora adulta, visita essas lembranças. Sua adolescência é marcada por essas lembranças que a levaram a um amadurecimento de forma abrupta. A narrativa contém elementos de simbolização que estão em torno da personagem, que são apresentados para o leitor, o conto começa a partir da chegada de tia Olívia e Marcelo na casa de campo, lugar que vive também, madrinha e sua ajudante na cozinha Dionísia. Toda a calma que até o momento é vivida pela adolescente acaba, levando-a a conhecer sentimentos antes desconhecidos, e a partir desse momento são acordados e levarão a conhecer o amor e suas consequências, "deixando para trás a inocência de menina" (TELLES, 2012, p. 599).

Portanto, todos estes contos, relatam histórias que têm elementos em comum à vida e aliados à simbolização, trazem ao leitor uma reflexão de sentimentos no ato da leitura, e são identificados por ele, levando-o a lugares mágicos e com mistérios que são revelados no decorrer dessas narrativas.

Assim, Lygia Telles Fagundes, possui uma forma especial de lidar com emoções e sentimentos em sua obra e leva o leitor ao um mergulho dentro de si e a compreender a vida e seus mistérios de forma humanizada com um novo olhar.

4.2 Lendo os contos “Herbarium” e “As cerejas”

A seguir, realizamos uma leitura interpretativa dos contos selecionados como corpus da pesquisa, tendo em vista a aplicação teórica sobre o discurso da narrativa, especialmente no que diz respeito ao narrador autodiegético, à focalização interna e à narração ulteriorizada.

Além disso, levantamos aspectos que marcam, na narrativa, o processo de descoberta do amor das personagens, bem como a transição da adolescência para a maturidade.

Analisamos também as folhas do Herbarium e o broche de cerejas vermelhas, na tentativa de decifrar suas representações e simbolizações. Em ambos os contos analisamos aspectos semelhantes, voltados para a construção de sentido da descoberta do amor.

4.2.1 “Herbarium”

No conto “Herbarium”, observamos a dualidade entre amor e morte, representados através de folhas icônicas que mudam o rumo da narrativa, na medida em que constroem o sentido e os sentimentos da narradora, uma menina que precisa enfrentar o sentimento amoroso que nutre pelo primo, mas também a rejeição e consequente perda das expectativas em relação ao amor.

Como já foi dito, a história ocorre no sítio da narradora e se desenrola a partir da chegada de um primo doente, em processo de recuperação. Ele é um estudante de biologia e colecionador de folhas. Na tentativa de impressioná-lo e ganhar sua admiração, a menina sai então em busca de folhas raras que pudessem integrar a coleção, guardando-as no bolso para depois lhe entregar.

O conto apresenta uma narradora autodiegética, colocada em um tempo ulterior, marcado pela frase que inicia o conto “Todas as manhãs eu pegava o cesto e me embrenhava no bosque [...]” (TELLES, 2018, p.170). Observa-se então a primeira pessoa marcada pelo pronome pessoal do caso reto “eu” e pelo pronome pessoal oblíquo átono “me”. A distância temporal é marcada pelos verbos no pretérito imperfeito “pegava” e “embrenhava”, que juntamente com o adjunto adverbial de tempo, “Todas as manhãs”, marcam que os fatos aconteciam repetidamente no passado da narradora.

Ainda sobre a narração ulterior, é possível observar que no que diz respeito à distância temporal, há o presente da enunciação e o passado dos fatos narrados, ou seja, da diegese.

Entretanto, essa distância ocorre não apenas no tempo, mas também há uma distância “afetiva”, pois a narradora autodiegética agora está mais madura e inclusive faz uma observação sobre seus sentimentos “Nunca tinha pensado antes [...]” (TELLES, 2018, p. 171). Ao final da narrativa também se percebe essa distância afetiva, no momento em que ela afirma “[...] sem remorso” (TELLES, 2018, p. 175), ao entregar uma das folhas ao primo.

No que diz respeito à focalização, há no conto a focalização interna, e o leitor tem conhecimento apenas dos fatos narrados sob um único ponto de vista, o da menina, que narra e enuncia os fatos de um campo limitado e subjetivo. Quanto à distância temporal, está em um tempo ulterior e, dessa forma, os eventos já foram concluídos e a narração dos fatos ainda depende da sua capacidade de memória e de recordações, baseadas nas suas observações e seus sentimentos.

Percebe-se então que há, nesse conto, a narração memorialística, que possui, de maneira geral, um “[...] narrador que carrega como questão central a linguagem poética da memória e como esta vai ser um elemento fundamental de reflexão” (PORTO, 2011). Em “Herbarium” a narradora reflete, especialmente, sobre

as suas memórias em relação ao primo que chegou ao sítio da família em um momento passado da sua vida.

Quanto à descoberta do amor da narradora de “Herbarium”, é importante analisar que ela sai em busca de folhas e se interessa em procurá-las para impressionar o primo, e não mede esforços para isso, como apontado em “Era medrosa mas arriscava pés e mãos por entre espinhos [...] procurando a folha mais difícil [...]” (TELLES, 2018, p.170). Ou seja, ela se interessa pelas plantas na medida em que se interessa pelo primo.

Além disso, é pelo primo que ela também passa a buscar palavras no dicionário, para se familiarizar com as nomenclaturas de botânica, muitas vezes oriundas do Latim:

Eu detestava Latim, mas fui correndo desencavar a gramática cor de tijolo escondida na última prateleira da estante, decorei a frase que achei mais fácil e na primeira oportunidade apontei para a formiga saúva subindo na parede: formica bestiola est. Ele ficou me olhando. A formiga é um inseto, apressei-me em traduzir. Então ele riu a risada mais gostosa de toda a temporada. Fiquei rindo também, confundida mas contente: Ao menos achava alguma graça em mim (TELLES, 2018, p. 170)

Assim, por esse trecho, observa-se a tentativa de chamar atenção do primo, o fato da menina achar a risada dele “gostosa” e sua felicidade ao perceber que ele pelo menos achava “graça” dela, traços característicos da descoberta do amor. Interessante analisar, ainda, a simbologia da formiga, que segundo Chevalier e Gheerbrant (2015) está associada aos ritos de fecundidade, o que pode representar um processo de amadurecimento da menina.

Outro processo importante é o de deixar de roer as unhas, prática que marca a preocupação estética da menina, que passa a dar atenção a isso quando o primo toca no assunto “[...] na véspera, ele me advertira que eu podia ser uma moça de mãos feias [...]” (TELLES, 2018, p. 171). Mais à frente, há a afirmação de que roer as unhas era realmente um “desafio” que ela estava disposta a encarar por ele “[...] abriu as mãos para imitar o bater das folhas e asas. Fechei as minhas. Fechei a boca em brasa agora que os tocos das unhas (já crescidas) eram tentação e punição maior” (TELLES, 2018, p. 171).

O que chama atenção nesse processo de “roer as unhas” é a importância que a menina dava para a opinião do primo e o quanto o processo era desafiador, e, em certa medida, importante para o amadurecimento dela.

Assim, é interessante notar que essas observações da personagem e narradora constroem sentido no decorrer na narrativa, pois através de suas impressões sobre o primo, bem como as mudanças que ocorrem, o leitor percebe que ela nutre uma paixão pelo botânico e faz de tudo para impressioná-lo. A narrativa autodiegética e interiorizada, como ocorre nesse caso, leva o leitor a conhecer o íntimo da personagem, seus sentimentos, suas expectativas em procurar as folhas, por exemplo.

Outro ponto importante é que há também a manifestação fisiológica desse amor em “[...] tremendo inteira de paixão quando descobria alguma folha rara” (TELLES, 2018, p. 170). Assim, “[...] a descoberta do amor se dá, também, pelas vias do erótico e não apenas pela sublimação romântica do amor” (RUFINO, 2007, p. 68).

Quando Clotilde, tia “feiticeira” da narradora prevê que uma amiga do primo iria buscá-lo, também é notável o desespero da menina, que não quer, de maneira alguma, aceitar tal fato:

Fugi para o campo, os olhos desvairados de pimenta e sal, sal na boca, não, não vinha ninguém, tudo loucura [...]. Não. Não existia ninguém de cabelo de cobre que no fim de semana ia aparecer para buscá-lo, ele não ia embora nunca mais, nunca mais! (TELLES, 2018, p. 173).

O desenrolar da narrativa acontece com a busca da menina pelas folhas, que dão rumo e condicionam a diegese. A respeito da simbologia das folhas, analisamos que elas são, “No Extremo Ocidente, um dos símbolos da felicidade e da prosperidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 444). Entretanto, cada uma das folhas recolhidas pela menina adquire, no conto, uma simbologia diferente.

Primeiro ela entrega a ele uma folha em formato de coração, e comenta “[...] Quando lhe entreguei a folha de hera com formato de coração (um coração de nervuras trementes se abrindo em leque até as bordas verde azuladas) ele beijou a folha e levou-a ao peito” (TELLES, 2018, p.173). É notável o contentamento da menina após entregar a folha, e ela se esconde atrás de uma árvore para observar o primo “[...] ele me pareceu menos pálido. [...] Estava se recuperando, não estava? Abracei o tronco da árvore e pela primeira vez senti que abraçava Deus” (TELLES, 2018, p. 173).

Sobre a simbologia do coração, formato da folha, é interessante analisar que “Nas tradições modernas, o coração tornou-se um símbolo do amor profano, da caridade enquanto amor divino, da amizade e da retidão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 283). Nesse momento percebe-se o amor que a menina nutre pelo primo.

No dia seguinte, novamente a menina sai em busca das folhas, mas o que prende sua atenção é um besouro que se escondeu em uma fresta. Para a surpresa dela, o inseto na verdade vira uma folha verde com pingos vermelhos de sangue, em forma de foice. “Uma pequena foice ensanguentada foi no que se transformou o besouro?” (TELLES, 2018, p. 174). Entretanto, essa folha em especial, não seria entregue ao primo “Essa eu não juntaria às outras folhas, essa tinha que ficar comigo, segredo que não pode ser visto. Nem tocado” (TELLES, 2018, p. 174).

Sobre o formato dessa folha, de foice, interessante analisar que ela simboliza a morte, conforme definido por Chevalier; Gheerbrant (2015). Além disso, sobre a cor da folha, verde e com pingos vermelhos, destaca-se ainda que ambas fazem parte de um “[...] jogo simbólico de alternâncias” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 938) e que o verde “[...] é o despertar da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 939). Ainda temos que: “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: O verde do broto e o verde do mofo. A vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 943).

Já o vermelho-sangue vem a significar a morte. Ele evoca calor, intensidade e paixão, como destaca Chevalier e Gheerbrant (2015). Além disso, ao se pensar na transição entre a adolescência e a maturidade, o vermelho-sangue na folha verde pode significar, ainda, o sangue menstrual.

A menina então volta para casa com a folha escondida no bolso “Fui andando solene porque no bolso onde levava o amor levava agora a morte” (TELLES, 2018, p. 174). Ao chegar, o que ela tanto temia acontece: a chegada da moça prevista e a partida do primo ainda naquela tarde:

Fui me aproximando da janela. Através do vidro (poderoso como a lupa) vi os dois. Ela sentada com o álbum provisório de folhas no colo. Ele, de pé e um pouco atrás da cadeira, acariciando-lhe o pescoço e seu olhar era o mesmo que tinha para as folhas escolhidas [...] (TELLES, 2018, p.175).

Na última conversa entre a narradora e o primo, ele percebe que ela estava escondendo algo. “Enfiei a mão no bolso e apertei a folha, intacta a umidade pegajosa da ponta aguda, onde se concentravam as nódoas. Ele esperava” (TELLES, 2018, p.175). Mesmo contrariada, ela lhe entrega então a folha e ressalta “Encarei-o pela última vez, sem remorso, quer mesmo? Entreguei-lhe a folha” (TELLES, 2018, p. 175).

Segundo Rufino (2007), a foice pode representar tanto o fim da relação com o primo, partida ou a impossibilidade de amor dos dois.

Já como aponta Silva (online) a entrega da folha rara, em forma de foice, simboliza o rito de passagem da adolescência para a maturidade, e, nesse momento:

[...] parece desprender-se, “sem remorso”, como ela mesma verbaliza, da adolescência, e, com ela da sua concepção romanesca do amor, porventura simbolizada na folha que entrega ao seu mentor na iniciação amorosa (SILVA, 2019, online).

Assim, como destaca Nami (2011, p. 107) “[...] o amor e a morte estão ‘no bolso’, no mesmo bolso, e cada um precisará ser entregue no seu tempo”. Ainda segundo ela, a menina tem uma perda dupla, marcada pela rejeição do primo e pela partida.

Ainda sobre este conto, Santiago (apud NAMI, 2011) vê a narradora de “Herbarium” como típica dos contos lygianos, pois ela recolhe do comum (folhas) algo que será distinto na sua narrativa. É o recurso pormenor, como aponta Lucas (1999) e já discutido anteriormente nessa pesquisa.

Assim, através dos elementos analisados no conto “Herbarium”, é possível perceber o arranjo discursivo da narrativa. A narração autodiegética se dá em um momento ulterior aos fatos que são narrados e, dessa forma, há o presente da enunciação e o passado dos fatos narrados, ou seja, o tempo da diegese e o tempo da narração. Há um único ponto de vista, que é o da narradora, e percebe-se uma fragmentação dos elementos.

É interessante observar como essa narração autodiegética e ulterior constrói o sentido da narrativa, pois por meio dos fatos narrados é possível perceber todos os processos de mudança pelos quais a narradora passa após a chegada do primo, como, por exemplo, o interesse pelo Latim, o processo de deixar de roer as unhas, o fato de vencer o medo e ir ao bosque em busca das folhas.

Esses eventos que a narradora vivenciou estão concluídos no momento em que ela narra, e, assim, o leitor se depara com suas observações sobre o que aconteceu e como o primo a modificou no decorrer da narrativa. No início do conto é possível perceber os esforços em busca das folhas e as tentativas de ganhar os

olhares do primo. Ao final, após a rejeição e perda do primo, a narradora parece se desprender da adolescência e o que fica são suas observações e lições aprendidas sobre o amor, que nesse momento é desromantizado.

4.2.2 “As Cerejas”

O conto "As Cerejas" apresenta uma narradora autodiegética, colocada em um tempo ulterior, que inicia a narrativa a partir de uma indagação de sua memória de um tempo distante, que já aconteceu. E a narradora que está mais madura busca compreender os fatos que ocorreram naquele tempo e uma forma de entender os sentimentos e os fatos que marcaram sua vida.

Aquela gente teria existido? Madrinha tecendo a cortina de crochê com um anjinho a esvoaçar por entre rosas, a pobre Madrinha sempre afobada, piscando os olhinhos estrábicos, vocês não viram onde deixei meus óculos? [...] (TELLES, 2012, p. 599).

O conto inicia-se a partir da memória da narradora em relação aos fatos que ocorreram naquele tempo e há uma distância temporal e propõe uma narração que rompe com a sequência cronológica dos fatos. Por se tratar de uma narração autodiegética, a personagem revela os fatos a partir de seu ponto de vista, com uma focalização interna que relaciona esses fatos que vão se revelando no percurso da diegese (REIS; LOPES, 2002).

Ainda sobre o narrador autodiegético, é possível observar que segundo os estudos de narratologia, por REIS e LOPES (2002), a escolha do narrador dentro da organização do texto e do arranjo intencional, direciona a situação ou a atitude que ele ocupa na construção do sentido e do entendimento da história, e relata as experiências de como a personagem central da história vive esses fatos. Também se relaciona a este tipo de narrador a estrutura e a perspectiva narrativa, organiza o tempo e manipula diversos tipos de distância (REIS; LOPES, 2002).

No que diz respeito à focalização, há no conto a focalização interna, e o leitor tem conhecimento apenas dos fatos narrados sob o fluxo de memória, e os acontecimentos por meio de flashes que são associados aos sentimentos da narradora, e o leitor ainda ficará dependente dessas memórias que aos poucos vai se organizando e revelando toda a história, isso se dá a partir do recurso memorialístico que não dispõe para o leitor as informações de forma organizada, os acontecimentos dentro do conto são narrados por meio de avanços e recuos em relação aos fatos da história, criando um efeito característico da memória que não é organizada e sim um misto de informações, imagens difusas e isto só é possível de se observar com uma leitura mais atenta do texto: “Assim a memória é ativada por flashes e as lembranças da mulher oferecerão ao leitor o que se passou com a menina ingênua” (BOTELHO, 2004, p. 62)

Quanto à descoberta do amor, podemos dizer que a adolescente observa a chegada da tia Olívia à casa de campo e analisa seu comportamento. A garota então admira tia Olívia e todo um universo novo é apresentado para ela e isto terá grande influência no desfecho da história.

Ela chegou inesperadamente. Um cavaleiro trouxe o recado do chefe da estação pedindo para a visita que acabara de desembarcar.

- É Olívia - exclamou Madrinha. - É a prima! Alberto escreveu dizendo que viria, mas não disse quando, ficou de avisar. Eu ia mudar as cortinas, bordar umas fronhas e agora! ... Justo Olívia. Vocês não podem fazer ideia, ela é de tanto luxo e a casa aqui é tão simples. [...] (TELLES, 2012, p. 599).

Com a vinda de tia Olívia, o elemento principal que desperta o sentimento amoroso na adolescente e muda o rumo dos acontecimentos na casa de campo, foi outra visita inesperada, que irá contribuir para o processo de amadurecimento da garota.

O menino era Marcelo. Tinha apenas dois anos mais que eu mas era tão alto e parecia adulto com suas belas roupas de montaria, que tive vontade de entrar debaixo do armário quando o vi pela primeira vez. [...] (TELLES, 2012, p.599).

Essa chegada, mesmo que sem grandes preocupações, desperta nela um sentimento que naquele momento não soube identificar, mas com o passar dos dias esse sentimento iria se revelar de forma assustadora e mudaria abruptamente a vida da adolescente, que não conhecia até aquele momento seus próprios sentimentos.

Além disso, com o passar dos dias a adolescente começa a observar Marcelo e seu comportamento, é então que o sentimento amoroso é revelado a ela em uma sequência de simbolizações e elementos subjetivos que não avisam o leitor de que algo possa acontecer e mudar completamente o rumo da história: a menina presencia, inesperadamente, uma cena erótica entre Marcelo e Tia Olívia, fato que acontece dias depois e cria uma gama de significados que só serão entendidos pelo leitor no final da narrativa, isto é um dos recursos presentes no texto e se dá pela escolha do tipo de narrador que cria esse jogo de imagens associadas com os elementos simbólicos do conto.

Abri a caixa de sabonete escondida sob o tufo de samambaia. O escorpião foi saindo penosamente de dentro. Deixei-o caminhar um bom pedaço e só quando ele atingiu o centro da varanda é que me decidi a despejar a gasolina. Acendi o fósforo. As chamas azuis subiram num círculo fechado. O escorpião rodou sobre si mesmo, erguendo-se nas patas traseiras, procurando uma saída. A cauda contraiu-se desesperadamente. Encolheu-se. Investiu e recuou em meio das chamas que se apertavam mais (TELLES, 2012, p. 600).

Os elementos simbólicos encontrados nesse trecho e que constroem uma gama de sentidos no conto, deixam uma possível pista do que está por vir, cria imagens que estão relacionadas entre si, no caso, a garota e o escorpião que, de acordo com Botelho (2004), representa o rito de iniciação que deveria ocorrer paulatinamente com a menina, que conheceria o mundo dos adultos e da sexualidade mas, ao surpreender Marcelo com Tia Olívia, esse conhecimento se dá de forma abrupta, como a morte prematura do escorpião, esmagado pelo tacão da bota de Marcelo.

Assim, essa cena do escorpião preso no círculo de fogo antecipa a vivência da menina que, mais adiante, flagra essa relação sexual entre Marcelo e Tia Olívia, em meio a relâmpagos, na noite de tempestade.

Esta cena do escorpião é também reveladora dos sentimentos da menina:

SILVA, A.P.; SERDEIRA, B.A.; OLIVEIRA, M.F.

-Será que você não se envergonha de fazer uma maldade dessas? Voltei-me. Marcelo cravou em mim o olhar feroz. Em seguida, avançando para o fogo, esmagou o escorpião no tacão da bota. Diz que ele se suicida, Marcelo...- Era capaz mesmo quando descobrisse que o mundo está cheio de gente como você. Tive vontade de atirar-lhe a gasolina na cara. Tapei o vidro.- E não adianta ficar furiosa, vamos, olhe para mim! Sua boba. Pare de chorar e prometa que não vai mais judiar dos bichos. [...] (TELLES, 2012, p. 600).

A interrupção de Marcelo com o tacão da bota, como dissemos, representa a interferência externa e leva à morte simbólica e brusca da ingenuidade, essa interferência significa a chegada da informação para a garota e a posiciona diante da realidade da vida adulta que envolve vários sentimentos e experiências que são inerentes a ela, conforme apontado por Botelho (2004).

Outro ponto importante é a confirmação do amor que não é correspondido.

Encarei-o. Através das lágrimas ele pareceu-me naquele instante tão belo quanto um deus, um deus de cabelos dourados e botas, todo banhado de luar. Fechei os olhos. Já não me envergonhava das lágrimas, já não me envergonhava de mais nada. Um dia ele iria embora do mesmo modo imprevisto como chegara, um dia ele sairia sem se despedir e desapareceria para sempre. Mas isso também já não tinha importância. Marcelo, Marcelo! Chamei. E só meu coração ouviu (TELLES, 2012, p. 600).

Ainda segundo o estudo de Botelho (2004), além da cena do escorpião, que anuncia a vivência da menina que passará por um rito de iniciação transformador e traumático: a perda da inocência da infância e a entrada na vida adulta, podemos observar dois outros elementos importantes na narrativa que simbolizam essa passagem de menina para mulher: o vento, símbolo vivificador, e a chuva, símbolo fecundante.

O caminho para a grande revelação da vida amorosa e os segredos que a vida adulta esconde até então da menina, são narrados em uma sequência de simbolizações que levam o leitor a uma compreensão de todos os fatos e elementos que foram aparecendo no texto para criar imagens que levam a uma possível descoberta desse jogo dramatizado por tia Olivia e Marcelo, o quebra-cabeça do jogo de aparência versus essência em que agora todas as peças estão à disposição do leitor, que acompanhará todo o processo que já teve seu início revelado no texto anteriormente na passagem representada pelo círculo de fogo. Por se tratar de uma narrativa memorialística que passa por idas e vindas das informações que a personagem narradora vai apresentando a partir de seu fluxo de memória e este recurso não segue uma ordem cronológica dos fatos e não segue uma linha reta de evolução, a leitura do conto é feita de partes que vão se encaixando com o decorrer dos acontecimentos. A adolescente então iniciará um rito de dor e sofrimento ao ver tia Olívia e Marcelo juntos no divã sob a luz do relâmpago, a garota é levada a uma despedida da sua infância e entrará em um processo de reflexão dos fatos.

Além, disso, é bem marcada no texto a chegada dessa revelação para a garota "Fui com Madrinha para a saleta. Um raio estalou de repente. Como se esperasse por esse sinal, a casa ficou completamente às escuras enquanto a tempestade desabava. [...]" (TELLES, 2012, p. 604).

O significado do trovão está associado ao grande momento de revelação e iluminação que a adolescente está prestes a descobrir e iniciará então seu rito de passagem para a vida adulta e as simbolizações da cor vermelha do broche começa a ser desvendada pelo leitor (BOTELHO, 2004).

- Queimou o fusível! - gemeu Madrinha. - Vai, filha, vai depressa buscar o maço de velas, mas leva primeiro ao quarto de tia Olívia. E fósforos, não esqueça os fósforos!

Subi a escada. A escuridão era tão viscosa, que se eu estendesse a mão poderia senti-la amoitada como um bicho por entre os degraus. Tentei acender a vela, mas o vento me envolveu. Escancarou-se a porta do quarto. E em meio do relâmpago que rasgou a treva, vi os dois corpos completamente azuis, tombando enlaçados no divã. [...] (TELLES, 2012, p. 605)

Segundo Botelho (2004), nesse exato momento, o impacto sofrido pela adolescente ao ver o homem de quem ela gosta com outra mulher, que na verdade é tia Olívia, a quem tanto admirava, a menina manifesta então um forte sarampo que a deixa de cama e com febre delirante e dessa forma a menina se despede da sua infância.

Assim ela se despede da infância. O sarampo simboliza a morte, do qual a menina sairá/ressurgirá mulher. Essa hipótese pode ser reforçada também pela simbologia da cor vermelha. Essa cor, presente nas pintas do sarampo e nas cerejas, também se faz presente na menstruação. A primeira menstruação marca a passagem da infância para a vida adulta (BOTELHO, 2004, p. 64).

O desfecho do conto mostra o “renascimento” da garota, agora transformada pelas experiências:

Foi um sarampo tão forte - disse Madrinha ao entrar certa manhã no quarto. - E como você chorava, dava pena ver como você chorava! Nunca vi um sarampo doer tanto assim. Sentei-me na cama e fiquei olhando uma borboleta branca pousada no pote de avencas da janela. Voltei-me em seguida para o céu limpo. Havia um passarinho cantando na paineira. Madrinha então disse: - Marcelo foi-se embora ontem à noite, quando vi, já estava de mala pronta, sabe como ele é. Veio até aqui se despedir, mas você estava dormindo tão profundamente. Dois dias depois, tia Olívia partia também. Trazia o costume preto e o chapeuzinho com os alfinetes de pérola espetados no feltro. Na blusa branca, bem no vértice do decote, o galho de cerejas. Sentou-se na beirada da minha cama.- Que susto você nos deu, querida - começou com sua voz pesada. - Pensei que fosse alguma doença grave. Agora está boazinha, não está? Prendi a respiração para não sentir seu perfume.- Estou.- Ótimo! Não te beijo porque ainda não tive sarampo - disse ela calçando as luvas. Riu o risinho cascadeante. - E tem graça eu pegar nesta altura doença de criança? Cravei o olhar nas cerejas que se entrechocavam sonoras, rindo também entre os seios. Ela despreendeu-as rapidamente.- Já vi que você gosta, pronto, uma lembrança minha.- Mas ficam tão lindas aí - lamentou Madrinha. - Ela nem vai poder usar, bobagem, Olívia, leve suas cerejas! - Comprarei outras. Durante o dia seu perfume ainda pairou pelo quarto. Ao anoitecer, Dionísia abriu as janelas. E só ficou o perfume delicado da noite (TELLES, 2012, p. 605).

Nessa última conversa a narradora, destaca elementos importantes para o sentido da transformação que a adolescente sofreu em seu rito de passagem:

Sentei-me na cama e fiquei olhando uma borboleta branca pousada no pote de avencas da janela. Voltei-me em seguida para o céu limpo. Havia um passarinho cantando na paineira [...] (TELLES, 2012, p. 605).

A narradora agora não vê mais a vida com ingenuidade, e sim como mulher que conhece a verdade: “ E no escuro que se fez, veio como resposta o ruído das cerejas se despencando no chão. [...]” (TELLES, 2012, p. 605). As cerejas que despencam no chão constituem a imagem emblemática da relação entre aparência e essência, que passamos a prever com a maturidade: as cerejas que pareciam de cera, revelam, ao se partirem, seu interior de algodão.

Assim, todos os elementos simbólicos mobilizados na construção da narrativa, aliados à narração ulteriorizada, criam uma teia de sentidos e significações sutis, marcas da narrativa interiorizada de Lygia Telles Fagundes, que trabalha sentimentos e humanidade levando o leitor a uma nova leitura dos fatos da vida, que envolvem sentimentos profundos e escondidos, que sua escrita é capaz de alcançar, trazendo luz a caminhos desconhecidos.

5 Considerações finais

Neste trabalho, analisamos dois contos da escritora Lygia Fagundes Telles, “As Cerejas” e “Herbarium”, publicados nas obras *Um Coração Ardente* (2012) e *Seminário dos Ratos* (1977), respectivamente. O objetivo da análise não foi somente estudar os contos isoladamente, mas sim relacioná-los com as obras em que estão publicados. Estudamos também a produção da escritora Lygia Fagundes Telles, tendo em vista sua relação com Modernismo brasileiro, e observamos ainda a temática da descoberta do amor, investigando suas construções e simbolizações nas narrativas.

Assim, esta pesquisa iniciou-se com a apresentação da autora, destacando suas inúmeras produções que observam de forma crítica o ser humano, em seu particular e seu íntimo, e suas premiações, como por exemplo, o prêmio Camões, maior distinção pelo conjunto da obra em Língua Portuguesa, em 2005.

Sob o ponto de vista da escrita feminina, observa-se que a construção das personagens e narradoras femininas predomina em sua obra. No que diz respeito à autora inserida no Modernismo brasileiro, vale ressaltar que em sua produção, iniciada após 1930, há o reflexo de uma nova realidade social e econômica. Destaca-se sua ficção intimista, interiorizada, em que há subjetivação do conflito da personagem, que, entretanto, não se prende a convencionalismos estéticos.

Quanto aos aspectos diferenciais da escrita de Lygia Fagundes Telles, destaca-se a capacidade de tirar o peso das coisas e retratar com suavidade mesmo os piores dramas do cotidiano. Outro aspecto interessante é o recurso chamado de Imagem Pregnante, que se revela ao longo da narrativa, por meio de metáforas, símbolos, com inúmeros sentidos a serem decifrados.

Outro aspecto levantado nesse trabalho, como apontado pelo título, é a temática da descoberta do amor, observadas nos dois contos analisados nessa pesquisa, e substância lygiana, marcada pela busca das personagens pela completude através do amor, cuja rejeição, na maioria das vezes, leva a personagem ao sofrimento amoroso e a realização de uma descoberta e de um momento de transição.

A fim de realizarmos a análise dos dois contos corpus da pesquisa, levantamos aspectos acerca do discurso da narrativa, levando em conta elementos como tempo e espaço. Analisamos a narração ulterior, ou seja, aquela em que o narrador está colocado em um momento ulterior ao da história que narra. Observamos também a construção do narrador autodiegético (aquele que relata suas próprias experiências), heterodiegético (não integra, como personagem, o universo da diegese) e o narrador homodiegético (adota uma posição secundária, visto que narra os acontecimentos que vivenciou, mas não é protagonista da história). Nos contos abordados nessa pesquisa, o foco narrativo é construído através de um narrador autodiegético.

Analisamos ainda aspectos como focalização e perspectiva, que dizem respeito ao ponto de vista que a história é narrada. Esses estudos foram importantes na medida em que deram embasamento teórico para análise do corpus da nossa pesquisa, que apresentam focalização interna e narradoras autodiegéticas que manipulam as próprias histórias.

A escolha desse foco narrativo, bem como a focalização interna, revelam ao leitor dos contos as impressões das próprias narradoras sobre as histórias que contam, os seus questionamentos, seus processos de transição e de amadurecimento.

Quanto ao gênero analisado nesse trabalho, o conto, pode-se concluir sua ampla tradição, que suscita diferentes mudanças ao longo do tempo. De maneira geral e ampla, o conto designa uma narrativa curta, em prosa, que narra, tanto de forma oral quanto escrita, um acontecimento.

Observamos que o conto visa à fragmentação de um momento, e é o modo peculiar de um autor, que organiza sua história tendo em vista esse momento que pretende relatar, bem como o tempo, espaço e personagens que envolvem a diegese.

Dessa forma, após realizarmos a apresentação da autora, aspectos da teoria narrativa e contextualização do gênero, buscamos as obras em que os contos corpus da pesquisa estão pesquisados. O conto “Herbarium” foi publicado no livro *Seminário dos Ratos*, em 1977, obra que passou por algumas modificações ao longo dos anos e das publicações. São, ao todo, quatorze contos que podemos concluir que se caracterizam como narrativas curtas, de teor fragmentário, de elevado teor estético. Já “As Cerejas” está reunido na obra *Um coração ardente*, que possui, ao todo, dez contos.

Assim, após contextualizarmos os contos com as suas, buscamos uma análise que levasse em conta a escrita lygiana, à temática do amor e os aspectos narrativos percorridos até aqui.

Através da análise de “Herbarium” concluímos que há no conto uma dualidade entre amor e morte, representada através da simbologia presente nas folhas entregues ao longo da diegese. É possível observar uma narrada autodiegética, em um tempo ulterior, ou seja, temos no conto o presente da enunciação e o passado dos fatos narrados. Há no conto a focalização interna, e é possível concluir que o leitor tem conhecimento apenas sob o ponto de vista da narradora.

Também é possível concluir que há manifestações importantes ao longo da história que constroem sentido no que diz respeito à descoberta do amor, como por exemplo, o fato da menina se interessar por Latim, folhas e deixar de roer as unhas, na expectativa de impressionar o primo.

SILVA, A.P.; SERDEIRA, B.A.; OLIVEIRA, M.F.

Já ao realizarmos a leitura de “As Cerejas” é possível perceber os mesmos elementos, ou seja, uma narradora autodiegética, em um tempo ulterior, que narra sob o seu próprio ponto de vista. É possível perceber as mudanças que ocorrem após a chegada de Tia Olívia e de Marcelo, que transformam a adolescente.

Através dos elementos simbólicos do conto, como o broche de cerejas vermelhas, um escorpião no círculo de fogo e o sarampo contraído pela menina, percebe-se a construção de sentido de amadurecimento, de transformação e ainda, de desromantização do amor por parte da narradora.

Observamos também que em ambos os contos as simbolizações e a narração ulteriorizada e autodiegética contribuem para a construção de sentido das narrativas.

Dessa forma, a pesquisa conclui a importância e a magnitude dos textos de Lygia Fagundes Telles, escritora fundamental no cenário da Literatura brasileira. Observamos que a autora é capaz de construir narrativas repletas de sentidos e simbolizações a serem decifrados, além de personagens que precisam enfrentar a dor e o sentimento amoroso. Foi possível perceber a grandeza de Lygia Fagundes Telles e os inúmeros elementos que distinguem sua escrita das demais.

Referências

ACKEL, Antonio; MÓDOLO, Marcelo. Seminário dos ratos: uma análise de contos pela crítica genética. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 247-263, fev./2018. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/13195. Acesso em: 21 jul. 2019.

ALVES, Paula Rúbia Oliveira do Vale. *Impasses e saídas: o amor em contos de Lygia Fagundes Telles*. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTELHO, Raquel Lima. O rito de iniciação nos contos "As cerejas", de Lygia Fagundes Telles, e "Missa do Galo", de Machado de Assis. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 61-68, dez./2004. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/9666>. Acesso em: 18 set. 2019.

CARRIJO, Fabiana Rodrigues. Discurso narrativo e ficcional de Lygia Fagundes Telles. *Cadernos de Educação Municipal*, Uberlândia, v. 01, p. 05-10, 2007. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16sem03pdf/sm03ss13_07.pdf. Acesso: 30 jun. 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DOMINGOS, Ana Cláudia M; HOHLFELD, Antônio. Seduzindo o leitor: os títulos das obras de Lygia Fagundes Telles. *Apeb-fr*. Associação dos pesquisadores e estudantes brasileiros na França, p. 46-75, Rio Grande do Sul, 2017.

FANINI, Michele Asmar. Como ficou chato ser moderna, serei eterna: Lygia Fagundes Telles, o feminismo e a Academia Brasileira de Letras. *Polêmica* (Revista Eletrônica), São Paulo, v. 9, n. 3, p. 143-160, set./2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/viewFile/2801/1915>. Acesso em: 25 jul. 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. O olhar de uma mulher. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2004.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Santa Catarina, n. 20, p. 60-77, jan. 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/0>. Acesso em: 21 mai. 2019.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 86-90.

MONTEIRO, Leonardo, CALIENDO, Maria Helena T., JORGE, Maria Manuela A.C., RIMINI, Silvana. *Lygia Fagundes Telles: literatura comentada/ seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico, crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

NAMI, Natália Corrêa. A “palavra-bolha”: um estudo do conto de Lygia Fagundes Telles. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira. Narrativas memorialistas: memória e literatura. *Revista Contemporânea de Educação*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 432- 448, dez./2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1648>. Acesso em: 18 set. 2019.

QUEIROZ, Geisiane Dias; MIRANDA, Karine Costa; CAMPOS, Maria Elvira B. Ambiguidade e transformações em contos de Lygia Fagundes Telles. *Littera Online*, Maranhão, v. 3, n. 5, p. 109-121, 2012. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/1269>. Acesso em: 29 jul. 2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RUFINO, Maria Cecília. *A representação do amor em contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2007.



SILVA, A.P.; SERDEIRA, B.A.; OLIVEIRA, M.F.

SILVA, Marcos Antonio Martiliano. O amor desromantizado em Lygia Fagundes Telles. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_l.php?t=013w. Acesso em: 8 jul. 2019.

SIMON, Luiz Carlos Santos. O que há para ver nos contos de Lygia Fagundes Telles. *Terra roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários. Londrina, 2003, vol 3, p. 137-154. Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>. Acesso: 30 jun. 2019.

TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos Ratos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

_____. *Um Coração Ardente*. São Paulo, Companhia Das Letras. 2012.

_____. *Os contos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018.