

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**AMANDA LETÍCIA FALCÃO TONETTO**

**PELOS JARDINS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**UBERLÂNDIA-MG**

**2022**

**AMANDA LETÍCIA FALCÃO TONETTO**

**PELOS JARDINS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil.

**UBERLÂNDIA-MG**

**2022**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

T664 2022	<p>Tonetto, Amanda Leticia Falcão, 1996- Pelos jardins de Lygia Fagundes Telles [recurso eletrônico] / Amanda Leticia Falcão Tonetto. - 2022.</p> <p>Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.100">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.100</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Gama-Khalil, Marisa Martins, 1960-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e  
atendpplet@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - Cursos de Mestrado e Doutorado PPLET				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	18 de fevereiro de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12012TLT003				
Nome do Discente:	Amanda Letícia Falcão Tonetto				
Título do Trabalho:	Pelos jardins de Lygia Fagundes Telles				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Cronotopias fantásticas				

Aos dezoito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois, às catorze horas, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta pelos (as) Professores (as) Doutores (as): Marisa Martins Gama-Khalil / ILEEL - UFU, Orientadora (Presidente); Ana Paula Silva / IFTM; Leonardo Francisco Soares / ILEEL - UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marisa Martins Gama Khalil, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2022, às 15:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2022, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Ana Paula Silva, Usuário Externo**, em 18/02/2022, às 21:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Letícia Falcão Tonetto, Usuário Externo**, em 18/02/2022, às 22:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3388322** e o código CRC **9C37EC94**.

---

*Para Lygia Fagundes Telles*  
*Por esses jardins, sinto que encontrei não só a ela, mas a mim mesma.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antônio e Viviane, por fazerem o seu melhor. Obrigada, pai, por incentivar a arte na minha vida e por sempre estar ao meu lado. E obrigada, mãe, pelo esforço sem medidas, por compartilhar comigo o amor pela literatura e por me ensinar que o estudo é a única coisa que não pode ser tirada de mim.

Às minhas pessoas favoritas no mundo, Guilherme e Estella, por serem o lugar mais seguro onde eu guardo as melhores memórias da minha infância.

À minha avó Maria, que entende de plantas mais do que ninguém e que sempre fez questão de cultivar seus jardins.

À minha madrinha Cristiane, por se fazer presente e se preocupar comigo como uma segunda mãe.

Ao Pablo, por trilhar esse caminho comigo com tanto amor, cuidado e apoio. E à família dele: Júlio, Magna e Rafaella, que principalmente durante a pandemia, me acolheram e fizeram com que eu me sentisse em casa, quando eu estava longe da minha.

À Marisa, por acreditar em mim quando eu mesma não conseguia. Por me aconselhar e guiar no meio acadêmico, desde o meu primeiro ano da graduação, e por se tornar uma grande amiga, por quem tenho imenso respeito, carinho e admiração.

Aos professores Leonardo Soares, Nilton Resende e Ana Paula Silva, pela leitura do meu texto e sugestões relevantes no exame de qualificação e defesa.

À Clara, minha companheira no mestrado, que riu e chorou comigo tantas vezes. Obrigada, amiga, por ter tornado esse percurso mais leve.

À Tamira, que me ouviu quando eu quis desistir e me deu o conselho que me fez continuar até o fim.

Às minhas amigas Carol, Letícia e Isabela, por mais de dez anos de amizade que parecem não ter passado quando nos encontramos em Ribeirão.

Ao Lael, que se tornou meu amigo desde o começo da minha vida em Uberlândia e que permanece até hoje.

Ao Vitor, que além de ser um grande amigo, sempre leu meus textos, deu sugestões e me ajudou com referências. Vitor, tenho orgulho de ser tão parecida com você!

Aos amigos que me iluminam desde a graduação, em especial: Layla, Jéssica, Juan, Bruna, Gildo, Carol, Bianca, Pri, Nath e Rafa, que continuaram comigo mesmo quando tivemos que ficar distantes fisicamente. E que sempre me apoiaram em todas as decisões.

Aos amigos do GPEA, por tantas trocas valiosas.

À Sandra Carvalho, pelas referências e partilhas de conhecimento sobre os jardins.

À Léa, pela revisão cuidadosa e observações construtivas no meu texto.

À Lygia Fagundes Telles, por me cativar desde o primeiro conto e ter se tornado a minha escritora preferida.

À FAPEMIG, pelo financiamento que permitiu que eu me dedicasse inteiramente à minha pesquisa.

A Deus, por colocar tantas pessoas maravilhosas na minha vida.

## RESUMO

A presente dissertação tem como proposta a análise da imagem pregnant do jardim na obra da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Walnice Nogueira Galvão, no posfácio do livro *Os contos* (2018), postula o conceito de *imagem pregnant* para tratar dos elementos que concentram o sentido das narrativas da escritora paulista. Compreendemos que nos contos selecionados para análise, a espacialidade do jardim funciona como uma imagem pregnant, sendo responsável não apenas por desvelar os sentidos, mas também pela irrupção do insólito, tornando-se decisiva para a construção literária de Lygia Fagundes Telles. Partimos de estudos a respeito da história dos jardins, desde os primórdios da humanidade, para então desenvolver um levantamento de todos os contos da escritora em que esse espaço se faz presente. No segundo capítulo, analisamos minuciosamente quatro contos em que o jardim é a espacialidade heterotópica que possibilita a construção do fantástico, sendo eles “Que se chama solidão”, “A mão no ombro”, “Lua crescente em Amsterdã” e “Anão de jardim”. Para tanto, embasamo-nos nas teorias de Remo Ceserani (2006), Lenira Marques Covizzi (1978), Filipe Furtado (1980), Michel Foucault (2001), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), Cássio Hissa (2002), Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2013, 2017, 2018), Esdras Arraes (2019, 2020), Sandra Carvalho (2016), Patrícia Paiva (2004), Santiago Beruete (2016), Vera Tietzmann Silva (1984, 2009), Nilton Resende (2007, 2016, 2019) e Fábio Lucas (1990). Por meio desses teóricos, entendemos como Telles constrói seus jardins, de modo a fazer deles um espaço que, por meio do insólito, retrata o nosso mundo prosaico e as condições a que estamos sujeitos enquanto seres humanos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jardim; Insólito; Imagem pregnant; Lygia Fagundes Telles.

## ABSTRACT

The present dissertation proposes to analyze the Pregnant Image of the Garden in the works of Brazilian author Lygia Fagundes Telles. In the afterword of *Os Contos* (2018), Walnice Nogueira Galvão postulates the concept of a Pregnant Image as an approach to the narrative elements and their meanings in the Brazilian writer's prose. According to our analysis of the selected short stories, the setting of the Garden acts as a Pregnant Image, as it is responsible for unveiling meanings and causing uncanny outbreaks, being a decisive element of Lygia Fagundes Telles' literary composition. The initial framework of our studies were the History of gardens, since the beginning of humankind, and a survey of all the author's stories in which this setting is present. In the second chapter, we thoroughly analyzed the following four short stories in which the Garden functions as a Heterotopic place that establishes the Fantastic: "Que se chama solidão", "A mão no ombro", "Lua crescente em Amsterdã" and "Anão de jardim". Our analysis is based on the theories proposed by Remo Ceserani (2006), Lenira Marques Covizzi (1978), Filipe Furtado (1980), Michel Foucault (2001), Gilles Deleuze & Félix Guattari (1995), Cássio Hissa (2002), Marisa Martins Gama-Khalil (2012, 2013, 2017, 2018), Esdras Arraes (2019, 2020), Sandra Carvalho (2016), Patrícia Paiva (2004), Santiago Beruete (2016), Vera Tietzmann Silva (1984, 2009), Nilton Resende (2007, 2016, 2019) and Fábio Lucas (1990). Based on these scholars' works, we comprehend how Telles builds her gardens as an Uncanny space to portray our prosaic world and our conditions as human beings.

**KEYWORDS:** Garden; Uncanny; Pregnant Image; Lygia Fagundes Telles.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	<b>Esquema ilustrativo dos Jardins Suspensos da Babilônia.....</b>	<b>p. 29</b>
<b>Figura 2</b>	<b>Jardins do Palácio de Versalhes, na França.....</b>	<b>p. 39</b>
<b>Figura 3</b>	<b>Jardim-paisagem visitado por Rousseau.....</b>	<b>p. 41</b>
<b>Figura 4</b>	<b>Cena do filme <i>O jardim secreto</i> (1993), dirigido por Agnieszka Holland.....</b>	<b>p. 44</b>
<b>Figura 5</b>	<b>Jardim de Schiller em Jena, na Alemanha.....</b>	<b>p. 46</b>
<b>Figura 6</b>	<b>Gráfico da recorrência dos jardins na obra contística de Lygia Fagundes Telles.....</b>	<b>p. 71</b>
<b>Figura 7</b>	<b><i>Psiquê revivida pelo beijo de Eros</i>, de Antonio Canovas.....</b>	<b>p. 99</b>
<b>Figura 8</b>	<b><i>Le ravissement de Psyché</i> (O arrebatamento de Psiquê), de William-Adolphe Bouguereau.....</b>	<b>p.100</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1: OS JARDINS NAS TESSITURAS DA HISTÓRIA E DOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....</b>	<b>23</b>
<b>1.1 Uma breve história dos jardins.....</b>	<b>24</b>
<b>1.2 Os jardins na obra contística de Lygia Fagundes Telles.....</b>	<b>55</b>
<b>1.2.1 <i>Antes do baile verde</i>.....</b>	<b>55</b>
<b>1.2.2 <i>Seminário dos ratos</i>.....</b>	<b>59</b>
<b>1.2.3 <i>A estrutura da bolha de sabão</i>.....</b>	<b>62</b>
<b>1.2.4 <i>A noite escura e mais eu</i>.....</b>	<b>64</b>
<b>1.2.5 <i>Invenção e memória</i>.....</b>	<b>65</b>
<b>1.2.6 <i>Um coração ardente</i>.....</b>	<b>67</b>
<b>1.2.7 <i>Contos esparsos</i>.....</b>	<b>68</b>
<b>CAPÍTULO 2: O INSÓLITO NOS JARDINS DE LYGIA FAGUNDES TELLES.....</b>	<b>72</b>
<b>2.1 “Que se chama solidão”.....</b>	<b>74</b>
<b>2.2 “A mão no ombro”.....</b>	<b>83</b>
<b>2.3 “Lua crescente em Amsterdã”.....</b>	<b>94</b>
<b>2.4 “Anão de jardim”.....</b>	<b>106</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>127</b>

## INTRODUÇÃO

Disse que conheço Lygia desde *sempre*, porém, a medida deste *sempre* não é a de um tempo determinado pelos relógios e pelas ampulhetas, mas um tempo outro, interior, pessoal, incomunicável.

José Saramago

Durante a graduação no curso de Letras, desde o primeiro ano, tive interesse em estudar a obra de Lygia Fagundes Telles, essa escritora que me conquistou desde o início, com seus desfechos incertos e acontecimentos insólitos tão bem construídos. As pesquisas anteriormente desenvolvidas são: *A narrativa fantástica de Lygia Fagundes Telles: visões do insólito e do metaempírico*, de março de 2018 a fevereiro de 2019, e *Os objetos mágicos na obra de Lygia Fagundes Telles*, de março de 2019 a setembro de 2019, ambas vinculadas ao PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) e financiadas pela FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

Quando estávamos escrevendo meu projeto de mestrado, li o posfácio do livro *Os Contos* (2018), de Lygia Fagundes Telles (LFT<sup>1</sup>), e deparei-me com um conceito muito interessante, escrito pela ensaísta e crítica literária Walnice Nogueira Galvão, em que ela estabelece o conceito da *imagem prenante* para tratar da obra da escritora brasileira:

Um dos grandes achados de Lygia é a *imagem prenante*, que estrutura internamente seus contos. Essa imagem é um concentrado ou condensado de sentido, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua. De tal modo que, quando aparece, traz consigo um senso de revelação, iluminando em rastilho toda a narrativa.

A imagem prenante mostra-se decisiva para a construção de todo o arcabouço literário, até em suas mínimas reverberações. (GALVÃO, 2018, p. 736, grifos da autora citada)

Nesse sentido, a imagem prenante é responsável pelo desvelar do enredo e desencadeia os sentidos da narrativa. Ela marca e diz o que ainda não foi dito. James Wood, no livro *Como funciona a ficção* (2017), ao tratar do detalhe na ficção, aborda um conceito semelhante, cunhado pelo teólogo Duns Scotus e que recebeu o nome de estidade, referente ao “processo de individuação”: “Por estidade entendo qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude” (WOOD, 2017, p. 73). Desse modo, a imagem prenante é um detalhe, que apesar

---

<sup>1</sup> Para evitar repetições, usaremos, em alguns momentos desta dissertação de mestrado, a sigla “LFT” para indicar “Lygia Fagundes Telles”.

de muitas vezes não estar no centro das narrativas – como, por exemplo, estão os personagens – acaba por concentrar a sua definição.

Quando li e entendi esse conceito, percebi a recorrência de algumas imagens pregnantes nas narrativas já analisadas nas minhas pesquisas em *Iniciação Científica*, dentre elas o jardim, os objetos e a morte. Em alguns dos contos analisados nas supracitadas pesquisas, essas três imagens pregnantes são inclusive responsáveis pela irrupção do insólito: seja em objetos, como um caixote que guarda o esqueleto de um anão, o qual é montado por uma trilha de formigas durante a madrugada, ou a chave que uma mulher encontra em sua bolsa após um encontro com o amigo já falecido; seja com o casamento de um homem que descobre que sua noiva seja supostamente a morte, ou a mãe que parece carregar um bebê morto nos braços, que ao final do conto abre os olhos; ou seja ainda nos jardins, espacialidade na qual um homem sonha com a própria morte e depois de acordado retorna ao jardim do sonho, ou onde um anão de pedra observa e narra toda a história da decadência de uma família.

Além desses, são vários os outros exemplos em que essas três imagens marcam a irrupção do insólito nas narrativas, motivo pelo qual foram selecionadas para estudo e análise a partir do projeto de pesquisa da presente dissertação. No entanto, após sugestão da Professora Doutora Lyslei Nascimento, leitora do projeto para o XIV SEPEL (Seminário de Pesquisa em Literatura), ocorrido em dezembro de 2020, focalizamos a pesquisa em uma das três imagens: o jardim, espacialidade em que acontecimentos de diversos contos se desenvolvem e, muitas vezes, onde o insólito irrompe, como nas narrativas selecionadas para a análise. E, apesar da recorrência desse espaço nas narrativas da escritora brasileira, são infrequentes os estudos que enfatizam a importância do jardim em sua obra, o que vem de encontro à relevância desta pesquisa para a área dos Estudos Literários e áreas afins.

Acerca da recorrência de certas imagens na obra de Telles, Vera Tietzmann Silva, na dissertação *A metamorfose em Lygia*: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles (1984), desenvolve o conceito de *mitoestilo*: “O mitoestilo caracteriza-se pela insistência em um grupo restrito de temas que se repetem, pela recorrência de certas imagens e situações e pela utilização de determinados artificios de estilo e de efabulação que têm a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas” (SILVA, 1984, p. 34). O jardim caracteriza o mitoestilo de Telles, por sua frequente aparição em diversas narrativas, como afirma a pesquisadora:

Nos contos de Lygia o jardim é um cenário constante. Há o jardim de muros altos aprisionando um gatinho que deseja aventurar-se pelas ruas; o jardim suspenso no alto de um moderno prédio, jaula aérea de uma tigresa de estimação; o jardim de plantas aromáticas e medicinais, onde um velho surdo conversa com os vegetais; o pequeno jardim redondo como um ventre, palco

de uma invulgar metamorfose; o jardim estranho e conhecido, por entre cuja folhagem se esconde o caçador. Às vezes ele se estende, transformando-se num bosque, situado no tempo futuro ou em algum recesso do passado. Com arbustos, fonte e estátua, ou reduzido a um canteiro mínimo, ele é uma nota marcante em boa parte dos contos da autora. (SILVA, 1984, p. 37)

Assim, enquanto a imagem pregnante carrega a significação das narrativas, o mitoestilo refere-se à recorrência de alguns temas na obra da escritora brasileira, como, por exemplo, a decadência dos relacionamentos, a loucura, a morte... e o jardim. Esse espaço retrata, então, o mitoestilo lygiano, dada a frequência com que aparece, mas não só isso: em alguns contos, ele funciona também como uma imagem pregnante, por ser o responsável por revelar o sentido das narrativas.

A fim de trabalharmos a recorrência da imagem do jardim na obra de Lygia Fagundes Telles, dividimos a dissertação em dois capítulos, sendo o primeiro focalizado nos estudos a respeito dos jardins e sua história; a relevância da cor verde, que se relaciona com esse espaço e que aparece frequentemente na obra da escritora brasileira; além de um levantamento dos contos da autora em que essa espacialidade se faz presente. Em seguida, um capítulo para análise dos jardins em quatro contos selecionados para a pesquisa, identificando os modos de construção do fantástico a partir dessa espacialidade, além de investigar os elementos utilizados para essa construção e quais as consequências acarretadas. São analisadas, dessa forma, as representações e manifestações dessa imagem nos contos, de modo a suscitar a compreensão acerca dos efeitos de sentido que a imagem pregnante do jardim, ao configurar o insólito nas narrativas, pode desencadear nos personagens e no leitor.

Os quatro contos selecionados para análise, no segundo capítulo, em que verificamos a importância dessa espacialidade são: a) “A mão no ombro”, no qual um homem sonha que está em um jardim onde cenas de sua infância se misturam ao presente, e, mesmo depois de acordado, o protagonista é transportado inesperadamente para dentro do jardim do sonho; b) “Anão de jardim”, no qual uma estátua relembra a família e os acontecimentos que se passaram na casa em cujo jardim viveu, enquanto espera sua demolição; c) “Lua crescente em Amsterdã”, o qual aborda a decadência de uma relação ao retratar o diálogo entre um casal que observa um jardim, onde o desfecho aponta para uma possível zoomorfização dos protagonistas; d) e “Que se chama solidão”, em que a personagem principal se lembra de Leocádia, uma de suas pajens que faleceu na tentativa de realizar um aborto e o fantástico se dá ao final do conto, quando a pajem morta aparece para a narradora no jardim da casa da família. Essa quarta narrativa carrega até mesmo um ar memorialista, uma vez que a narradora-personagem descreve elementos que fizeram parte da infância de Lygia Fagundes Telles, e surpreende o leitor ao romper com o real

quando Leocádia, depois de morta, conversa com a protagonista. É importante ressaltar que os personagens de Telles estão sempre em um jardim que não foi construído por elas. Isto é, estão sob o comando de outrem, renunciando ao controle, o que também propicia a irrupção do insólito.

Antes de iniciarmos o percurso pela imagem pregnantada do jardim, tanto em termos teóricos quanto analíticos/literários, é importante falar sobre a vida e obra da escritora, consagrada voz na literatura brasileira contemporânea, para que possamos situá-la no tempo e no espaço e vislumbrarmos as condições de produção de sua obra. Lygia Fagundes Telles nasceu em 1923, em São Paulo, mas passou a maior parte da infância entre cidades do interior do Estado, como Assis e Sertãozinho, por causa do trabalho do pai. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e em Educação Física pela Escola Superior de Educação Física. Trabalhou como promotora até a aposentadoria, para então dedicar-se inteiramente à sua vocação: a escrita<sup>2</sup>.

Em 1938, ainda na adolescência, publicou seu primeiro livro, *Porão e sobrado*, seguido de *Praia viva*, em 1944 e *Cacto vermelho*, em 1949, sendo todos os três de contos. São livros que a própria escritora considera imaturos, “ginasiais”, “sem importância”, e por isso decreta o banimento dos mesmos de sua obra (SILVA, 2009). Essa crítica em relação à própria obra é uma característica da escritora, que frequentemente revisava ou até mesmo reescrevia seus textos, alterando alguns trechos deles a cada nova edição. Para tratar dessa questão, Fábio Lucas, em “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, cita a entrevista da escritora para Teresa Montero Otondo, na qual “manifesta desdém para com os livros que não foram reeditados e não estão ao alcance do público” (LUCAS, 1990, p. 61). A respeito disso, a escritora afirma: “[p]ara mim livro é aquele que está nas livrarias. Os que não estão nas livrarias não estão em nenhum lugar. Não quero saber deles” (TELLES *apud* LUCAS, 1990, p. 61). Lucas cita ainda os primeiros livros publicados por ela, que não foram reeditados:

Quando terminou a Segunda Grande Guerra, LFT contava apenas 21 anos de idade. Já era escritora e tinha publicado o seu livro de contos *Praia Viva*. Em 1949, publicou uma segunda coleção de contos, *O Cacto Vermelho*, que mereceu então o Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras. Dessas obras da juventude LFT aproveita somente alguns trabalhos, pois as considera superadas e não as reedita. Eram exercícios literários. (1990, p. 61)

---

<sup>2</sup> Fontes de onde foram retiradas as informações sobre a vida de Lygia Fagundes Telles: SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009; LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990.

Destacamos que é somente com a publicação de seu primeiro romance, *Ciranda de Pedra*, em 1954, que ela considera ter alcançado a maturidade literária, motivo pelo qual é esse o livro que marca o início de sua carreira literária em sua perspectiva. Já nesse livro a imagem do jardim aparece de maneira marcada, uma vez que parte dos acontecimentos se desenrolam em um jardim. O próprio título da obra remete à ciranda de anões de pedra em volta de uma fonte, localizada no jardim da residência do personagem Natércio. Em 1963, Telles publica o romance *Verão no Aquário* e dez anos depois, em 1973, publica *As meninas*, romance que trata da história de três jovens mulheres vivendo no contexto da Ditadura Militar no Brasil. Na narrativa, publicada durante o Período Ditatorial, a autora incluiu um relato real de tortura que chegara até ela em um panfleto. Por fim, em 1989, publica seu último romance, *As horas nuas*. Os livros que seguem depois deste são compostos por contos ou narrativas memorialistas<sup>3</sup>.

Lygia Fagundes Telles foi eleita para a cadeira 28 da Academia Paulista de Letras, em 1982. Três anos depois, foi eleita para ocupar a cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras, sendo a terceira mulher a integrar a instituição literária. Em 2005, recebeu o Prêmio Camões, considerado o mais significativo da literatura em língua portuguesa.

Assim, embora a escritora demarque o princípio de sua carreira com um romance, com a publicação de *Ciranda de pedra*, sua obra começa com os contos, mesmo que banidos de sua obra, e que marcam toda a sua trajetória literária futura. Telles publicou quatro romances, mas a maior parte de seu trabalho é constituída por contos. Lucas explica:

LFT, conforme vimos, iniciou-se nos contos. Não cultivou esse gênero como ponto de passagem para a narrativa maior, o romance. Tinha intrínseca vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos. (1990, p. 63)

O estudioso da obra da escritora esclarece ainda que “[d]epois de ser consagrada como romancista, LFT continuou a praticar o conto” (LUCAS, 1990, p. 64). Júlio Cortázar, no ensaio “Alguns aspectos do conto”, compara o contista ao fotógrafo. Por meio dessa metáfora, o autor explicita:

Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos. Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par

<sup>3</sup> A ordem cronológica aqui disposta das obras da autora foi retirada do livro *A construção de Lygia Fagundes Telles*: edição crítica de *Antes do Baile Verde* (2016), do pesquisador Nilton José Melo de Resende.

uma realidade mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera. [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura* de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1974, p. 151-152, grifos do autor citado)

Ou seja, o bom contista consegue, mesmo que “limitando” um acontecimento, cativar e envolver o leitor em sua narrativa. Em função da intensidade desse gênero literário, ele é capaz de transcender seus próprios limites, a depender do estilo de escrita e do recorte feito pelo escritor. De maneira muito semelhante, Telles expõe sobre o seu processo ao escrever um conto:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e a vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. [...] Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo. (TELLES *apud* SILVA, 2009, p. 13)

Nesse trecho, a escritora define esse gênero narrativo em sua obra: narrativas rápidas, mas arrebatadoras. Nelas, são retratadas denúncias, retratos da realidade e os conflitos psicológicos a que estamos sujeitos. E esse é o lugar de onde fala Lygia Fagundes Telles: a autora afirma que a função do escritor é ser testemunha de seu tempo, e isso ela faz com maestria. Suas narrativas tratam dos conflitos humanos: o amor, a morte, a perda, a separação; e dos conflitos sociais que permeiam a sua época e, conseqüentemente, a sua obra. Por esse motivo, sua literatura é caracterizada como uma literatura de denúncias, que retrata a condição humana. Em muitos de seus contos, o insólito aparece como um meio de representar o absurdo da realidade e, por isso, conforme entende Lucas, esse é um dos aspectos inerentes à sua obra:

a visita permanente à região do fantástico e do maravilhoso. Esgotadas as possibilidades do realismo narrativo, em que as personagens se chocam nos seus desencontros e se enredam na sua fraqueza, fica enorme faixa a ser explorada. É a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista. (1990, p. 65)

Nesse sentido, no Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA), coordenado pela professora Dra. Marisa Gama-Khalil e do qual faço parte, há o interesse de estudar o espaço e o fantástico nas narrativas. Em 2010, por exemplo, Rosana Gondim Rezende defendeu a dissertação de mestrado *Nas teias da ficção: espacialidades e visualidades em Antes do baile verde*, onde a pesquisadora analisa as espacialidades das narrativas do livro *Antes do*

*baile verde*, comprovando que elas auxiliam na instauração do mistério e do insólito nos contos selecionados para a pesquisa.

Assim, no fantástico de Telles, uma atmosfera misteriosa envolve leitor e personagens a partir de uma ambientação real. E um dos recursos utilizados pela escritora para construir essa atmosfera é a espacialidade dos contos. Na maioria das vezes, é de forma sutil que LFT insere um acontecimento insólito nas narrativas: personagens ambientados em um mundo prosaico de repente são inseridos em uma nova ordem, um novo espaço, uma nova realidade, onde não é possível encontrar explicações plausíveis para o que poderia ter acontecido. E por causa desse mistério, desse novo universo implantado de maneira tão aprimorada, somos normalmente envolvidos enquanto leitores e ao final das narrativas nem mesmo nos perguntamos o que é real ou não, apenas aceitamos e deixamo-nos envolver pela insólita atmosfera, fazendo o pacto ficcional com seus textos. Sobre isso, Lucas considera também que

[é] comum na sua ficção que o sobrenatural se misture à ordem secular das coisas, como se não houvesse distância entre o real e o surreal.

Fantasias secretas, noturnas e diurnas, encontram expansão no seu texto, enfatizando ora a vida ora a morte.

Enquanto isto, a arte da contista está no controle da narrativa, cujo efeito cênico é obtido com rigor e o cálculo de um enxadrista. O racional, portanto, se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real em LFT, com efeito, se apresenta em estado de transe. (1990, p. 68)

Desse modo, a escritora envolve o leitor em sua trama, como em um jogo, para capturá-lo e inverter a ordem do mundo prosaico. Segundo Umberto Eco (1994, p. 81),

O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.

Enquanto leitora de sua obra, a sensação que tenho ao ler os contos da autora é como se estivesse entrando em um lugar novo, mas real, cotidiano, estabilizado. Depois de ser envolvida pelo enredo, de repente esse lugar cotidiano é invertido, como se ficasse de ponta cabeça, e não há o que fazer para entendê-lo ou desvirá-lo. E estabelecido o pacto ficcional, fico ali, suspensa, de cabeça para baixo, pensando em tudo que a narrativa carrega.

Portanto, na presente dissertação, analisamos algumas narrativas fantásticas de Lygia Fagundes Telles, de modo a compreender a imagem pregnante do jardim na tessitura ficcional. Remo Ceserani (2006, p. 67-88), ao analisar o fantástico como modo, delinea alguns “procedimentos formais e sistemas temáticos” que são frequentemente empregados na

construção do universo fantástico literário. De acordo com o italiano, esses procedimentos retóricos e narrativos são: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. No que se refere aos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica, Ceserani especifica: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada.

Dessa maneira, seguimos o mesmo trajeto do autor supracitado, voltando-nos para o recorte feito na obra contística de Lygia Fagundes Telles, de modo a demonstrar como esses procedimentos e sistemas atuam nos contos eleitos e como influenciam para a irrupção do insólito nas narrativas, considerando a imagem pregnante do jardim.

Além disso, recorreremos à definição de insólito proposta pela brasileira Lenira Marques Covizzi. Conforme a autora, o insólito é aquilo que “desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos da autora citada). Assim sendo, para a estudiosa, o sentimento do insólito é desencadeado pelo inesperado, como ocorre nos jardins da contística da escritora em foco nesta pesquisa, os quais possuem uma ambiência insólita.

Filipe Furtado, ao propor o conceito de metaempírico, refere-se a acontecimentos ou elementos que estão “para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades” (1980, p. 20). Nas narrativas analisadas adiante, a imagem pregnante do jardim rompe com os esquemas da realidade prosaica, de modo a provocar o metaempírico de variadas maneiras, as quais são descritas e compreendidas no segundo capítulo desta dissertação.

Dessa forma, focalizamos a análise tanto da irrupção do insólito quanto do metaempírico em alguns contos da escritora a partir do jardim. Essa espacialidade funciona como uma junção da natureza com o ser humano, de acordo com o livro *A poética dos jardins* (2011):

Um jardim é, em parte, uma extensão da arquitetura – um fragmento de uma cidade – e, em parte, um paraíso natural. Desse modo, as possibilidades de um jardim são em grande parte resultantes do equilíbrio (ou tensão) entre os

artifícios do homem e o crescimento natural das plantas presentes em um lugar. Na natureza, a vegetação busca um estado de equilíbrio. [...] Nos jardins criados pelo homem as plantas tentam fazer o mesmo, mas são colocadas em outro estado de equilíbrio por meio da capina, da poda e da rega. (MOORE; MITCHELL; TURNBULL, 2011, p. 19)

No que concerne aos estudos que envolvem a espacialidade do jardim e sua história, tomamos como base: a dissertação *O jardim de veredas que se encontram: cinco passeios nos espaços literário e fílmico do Jardim Secreto* (2016), de Sandra Carvalho; os estudos de Patrícia Paiva (2004) e Charles Moore, William Mitchell e William Turnbull (2011), que também são bibliografia base da pesquisa realizada por Carvalho (2016); o livro *Jardinosofia* (2016), de Santiago Beruete; além dos estudos desenvolvidos por Esdras Arraes (2019, 2020).

Para Paiva (2004, p. 5), “[e]m função da ordenação e do estilo, do traçado e da seleção de plantas e elementos que compõem um jardim, é revelada a psicologia de quem o concebeu”. Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles selecionadas para análise nesta pesquisa, o jardim se mostra como um espaço determinante para o desenrolar dos acontecimentos, apresentando características que podem relacionar personagens e espaço. Muitas vezes, na obra da escritora brasileira, a espacialidade fala mais que os próprios personagens:

A característica lygiana de fazer com que o cenário informe sobre a personagem, em vez de sua interioridade partir dela mesma, uma vez que no mais das vezes suas criaturas escamoteiam o que lhes vai por dentro, vindo então as coisas a dizerem o que as pessoas teimam em esconder. (RESENDE, 2016, p. 238)

Ainda segundo o pesquisador Nilton Resende (2016, p. 47),

evidencia-se na obra de Lygia um tenaz conhecimento teórico das técnicas de narração. Os modos como são narradas suas histórias estão intimamente ligados à eleição do que se pretende evidenciar na fábula e do que se pretende que esteja elíptico ou narrado sub-repticiamente através dos elementos de cena, através da ambiência, dos objetos que povoam o espaço.

A escritora constrói, em suas narrativas, espaços que falam, que desvelam sentidos que diversas vezes os diálogos dos personagens não conseguem. Marisa Martins Gama-Khalil, no ensaio “As teorias do fantástico e a sua relação com o espaço ficcional” (2012), analisa a importância do espaço na construção das narrativas fantásticas. Ela elucida que

[e]ssa importância do espaço não se encerra apenas no plano da caracterização das personagens ou da paisagem geográfica, como um mero pano de fundo, porém pode ser entendida como uma forma de revelar metaforicamente as práticas ideológicas do mundo posto em ficção e ser um potente canal para a deflagração de sentidos, contribuindo para o desdobramento múltiplo da polissemia literária. (GAMA-KHALIL, 2012, p. 30)

Nesse viés, defendemos que, na obra de Telles, a construção do espaço é inerente à irrupção do insólito, uma vez que, por meio da descrição das espacialidades, a escritora constrói toda uma atmosfera de mistério e ambiguidades, propiciando a manifestação do fantástico. O jardim é, portanto, não apenas um dos elementos responsáveis pela composição do mitoestilo da escritora, dada a sua recorrência. Ele funciona também como uma imagem pregnante, por conter o “senso de revelação” do qual fala Galvão no posfácio do livro *Os contos* (2018), já citado no início desta Introdução, e atua como base nos impactos provocados pelas narrativas. Esse é um espaço que sugere diversos sentidos: ao mesmo tempo em que pode representar um lugar de bem-estar, de Paraíso, nos contos lygianos muitas vezes esse espaço atua como um Éden pós-queda, lugar onde os personagens experimentam aflições e fortes sensações, e não raras vezes encontram a morte (concreta ou metaforicamente). Para pensar nessas questões, recorreremos aos estudos de Nilton Resende (2016), Vera Tietzmann Silva (2009) e Fábio Lucas (1990) ao longo das análises no segundo capítulo.

Além disso, é necessário discorrer a respeito da cor verde, que está relacionada à imagem do jardim e aparece frequentemente na obra da autora paulista. Essa é uma cor ambivalente, porque, ao mesmo tempo em que pode remeter à vida, pode significar também a morte. Essa ambivalência faz do verde uma cor propícia para a irrupção do insólito, como veremos no primeiro capítulo, com base nos apontamentos teóricos de Chevalier e Gheerbrant (2001), Francisco de Paula Júnior (2011) e Marisa Martins Gama-Khalil (2017).

A própria obra de Lygia Fagundes Telles pode ser lida como um jardim selvagem, porque, apesar de sua aparente placidez, os acontecimentos fogem ao controle, principalmente nas narrativas insólitas. É como se o empírico tentasse controlar o metaempírico – sem sucesso –, assim como em um jardim selvagem, onde a razão humana tenta manipular a natureza, que não se deixa ser controlada. Então, para tratar das noções de espaço, paisagem e mais especificamente da espacialidade do jardim, utilizamo-nos das noções postuladas por Santiago Beruete (2016), Sandra Carvalho (2016), Michel Collot (2013), Anne Cauquelin (2007), Michel Foucault (2006), Charles Moore, William Mitchell e William Turnbull (2011) e Patrícia Paiva (2004).

## CAPÍTULO 1

### OS JARDINS NAS TESSITURAS DA HISTÓRIA E DOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

#### JARDIM

Negro jardim onde violas soam  
e o mal da vida em ecos se dispersa:  
à toa uma canção envolve os ramos,  
como a estátua indecisa se reflete

no lago há longos anos habitado  
por peixes, não, matéria putrescível,  
mas por pálidas contas de colares  
que alguém vai desatando, olhos vazados  
e mãos oferecidas e mecânicas,  
de um vegetal segredo enfeitiçadas,  
enquanto outras visões se delineiam

e logo se enovelam: mascarada,  
que sei de sua essência (ou não a tem),  
jardim apenas, pétalas, presságio.

Carlos Drummond de Andrade

Como vemos neste capítulo, são diversos os contextos históricos e os contos de Lygia Fagundes Telles em que a espacialidade do jardim aparece, seja de forma sutil ou determinante, trazendo um “senso de revelação” na narrativa, como postula Walnice Nogueira Galvão (2018). Por isso, faz-se necessário o estudo dessa espacialidade ao longo da história e da literatura, o que trazemos num primeiro momento: um recorte da história dos jardins, para compreendermos a importância e os possíveis significados que essa espacialidade carrega. Na sequência, apresentamos um levantamento dos jardins na obra contística da autora em foco nesta pesquisa.

### 1.1 Uma breve história dos jardins

Un jardín es también una imagen del universo a escala humana, un cosmos en miniatura, limitado y manejable, una representación simbólica de la realidad.<sup>4</sup>

Santiago Beruete

Não há como fazer um percurso da história do jardim nas civilizações sem antes citar a trilogia de jardins que compõem a história da *Bíblia*, que começa e termina com um jardim. No início, temos o jardim do Éden. É interessante pensar que, antes da criação dessa espacialidade, Deus criou o homem a partir da própria terra. Ou seja, de acordo com a crença judaico-cristã, o próprio homem também tem sua origem na terra, na natureza, como as plantas e os seres vivos: “E formou o SENHOR Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” (Gn 2:7). Depois da criação de Adão, o primeiro homem que viveu na Terra, Deus criou o jardim do Éden, por onde Ele mesmo passeava:

E plantou o SENHOR Deus um jardim no Éden, da banda do Oriente, e pôs ali o homem que tinha formado. E o SENHOR Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista e boa para comida, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal. E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços. (Gn 2:8-10)

Éden significa deleite, e é nesse jardim que Adão conhece a vida, a natureza, tem contato com o divino, o sagrado. E depois conhece Eva, mulher criada por Deus a partir das costelas de Adão, para que o completasse. Viviam os dois no jardim que representa o paraíso: a perfeita harmonia entre Deus, o homem e a natureza, onde tudo era bom, muito bom, e não existia a morte, a escassez de alimentos, o pecado e nem mesmo a vergonha: “O homem e a mulher estavam nus, mas não sentiam vergonha.” (Gn 2:25).

---

<sup>4</sup> “Um jardim é também uma imagem do universo em escala humana, um cosmos em miniatura, limitado e manejável, uma representação simbólica da realidade.” (BERUETE, 2016, posição 271-277, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, é também nessa espacialidade que é plantada a árvore do conhecimento do bem e do mal, cujos frutos eram proibidos para o consumo: “E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas, do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.” (Gn 3:2-3).

Mesmo com a proibição e com a promessa de morte, caso comessem o fruto da árvore proibida, Eva, depois de ser tentada pela serpente, morde o fruto e o oferece a Adão. Assim, com o desejo do conhecimento, Adão e Eva experimentam do fruto da sabedoria e conhecem o mal, a vergonha, a morte, a dor e são condenados ao trabalho para sobreviverem. Por fim, Deus os expulsa do jardim do Éden, para que não comessem também o fruto da árvore da vida, impedindo que conhecessem a eternidade.

Longe do paraíso do Éden, são castigados ao trabalho, ao pecado e à morte. O jardim representa esse lugar sagrado, frutífero, de paz, onde o casal tinha contato direto com o próprio Deus – que passeava pelo jardim –, além da promessa da vida eterna, já que a árvore da vida ficava no centro do jardim sagrado.

O segundo jardim da trilogia é o jardim de Getsêmane, em Jerusalém, no Monte das Oliveiras. Em algumas traduções da *Bíblia*, ele aparece como um “bosque de oliveiras”. É nesse jardim que Jesus passa a sua última noite, onde ora e busca conforto em Deus já sabendo que o momento da crucificação estava próximo. Era comum que Jesus se reunisse ali com seus discípulos: “E Judas, que o traía, também conhecia aquele lugar, porque Jesus muitas vezes se ajuntava ali com seus discípulos.” (Jo 18:2). Depois da crucificação, Jesus é sepultado em um jardim: “E havia um horto naquele lugar onde fora crucificado e, no horto, um sepulcro novo, em que ainda ninguém havia sido posto.” (Jo 19:41).

O jardim de Getsêmane é o elo que une o jardim do Éden ao terceiro jardim. Em sua oração, Jesus expõe a vontade de que seja cumprido aquilo que Deus havia planejado (Mt 26:39). Essa decisão é contrária à de Adão e Eva quando provaram do fruto proibido, o que fez com que Deus fechasse as portas do jardim do paraíso.

Na perspectiva bíblica, após a morte de Jesus, é possível crer novamente na promessa da vida eterna. Nos dois capítulos finais de Apocalipse, último livro da *Bíblia*, temos a Nova Jerusalém, o paraíso que desce do céu e tem uma descrição muito semelhante à do jardim do Éden, com o rio e a árvore da vida:

E mostrou-me o rio puro da água da vida, claro como cristal, que procedia do trono de Deus e do Cordeiro. No meio da sua praça e de uma e da outra banda do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês

em mês, e as folhas da árvore são para a saúde das nações. E ali nunca mais haverá maldição contra alguém; e nela estará o trono de Deus e do Cordeiro, e os seus servos o servirão. (Ap 22:1-3)

Nesse terceiro jardim, não há mais nada que impeça o contato com a árvore da vida, que oferece a eternidade. O próprio Jesus prometeu que aqueles que seguissem a vontade de Deus poderiam comer de seus frutos: “Quem tem ouvidos ouça o que o Espírito diz às igrejas: Ao que vencer, dar-lhe-ei a comer da árvore da vida que está no meio do paraíso de Deus” (Ap 2:7). Em algumas traduções da *Bíblia*, ao invés de “paraíso”, tem-se escrito “jardim de Deus”. Desse modo, temos o retorno ao jardim do Éden, onde aqueles que creem em Deus e seguem seus mandamentos poderão descansar na eternidade. E o paraíso prometido é representado por um jardim, em que há novamente a perfeita harmonia, o contato com o divino, o “jardim de Deus”.

Sandra Carvalho, na dissertação *O jardim de veredas que se encontram: cinco passeios nos espaços literário e fílmico do Jardim Secreto* (2016), afirma que, desde a expulsão do Éden, o homem busca um paraíso na Terra:

A partir da ‘queda’ do homem, ele busca na Terra um paraíso terrestre, um lugar em que seja possível uma reaproximação com o que foi perdido, não necessariamente um local físico, mas que proporcione uma paz interior, de descanso para os sentidos, além de propiciar um espaço onde os prazeres são supridos e a beleza é perpetuada. Talvez por isso o ser humano tenha essa necessidade latente de conexão com a natureza. (CARVALHO, 2016, p. 40, grifo da autora citada)

Lygia Fagundes Telles aproxima personagens ao divino por meio da natureza, como por exemplo no conto “Herbarium”, publicado no livro *Seminário dos ratos* (1977). Na narrativa, a personagem, apaixonada e preocupada com o amado que estava doente, acredita em sua recuperação e abraça uma árvore: “Abracei o tronco da figueira e pela primeira vez senti que abraçava Deus.” (TELLES, 2018, p. 173).

Assim, há, na natureza, uma sensação de bem-estar, de aproximação com o sagrado, de descanso e paz. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, especificam que “[o] jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (2001, p. 512). Em *Jardinosofia* (2016), Santiago Beruete considera que há várias possíveis razões para a necessidade do ser humano de construir jardins ao longo da história, mas essencialmente o principal motivo é que essa espacialidade provoca bem-estar:

¿por qué los seres humanos han sentido a lo largo de la historia la necesidad de construir jardines? Hay muchas posibles respuestas a esta pregunta, que se

halla en el origen de nuestra investigación, pero la más sencilla es que creamos jardines porque nos proporcionan bienestar. El hecho de que los seres humanos se empeñen en convertir un trozo de tierra en un edén evidencia su necesidad de paz, serenidad y equilibrio, sometidos como están a la permanente contradicción entre su destino mortal y su vocación de permanencia, entre su deseo de orden y su temor al caos, entre el poder de su razón y el desorden de sus instintos. Ese es su propósito, su razón de ser: aunar arte y naturaleza creando belleza, la cual es promesa de felicidad. (BERUETE, 2016, posição 186-189)<sup>5</sup>

Na pré-história, o homem viveu por milhares de anos como nômade, percorrendo o mundo em busca de abrigo e comida. Em relação a essa época, é impossível pensar na criação de jardins, já que, dada a mobilidade dos grupos vagantes, não era possível estabelecer um único território onde se pudesse criar e cultivar jardins. A economia era baseada na troca e no equilíbrio ecológico de cultivo e caça (BERUETE, 2016).

De acordo com Patrícia Paiva (2004), que se dedicou ao estudo da evolução dos jardins ao longo da história, os primeiros documentos encontrados sobre esse espaço provêm da Mesopotâmia, região em que atualmente fica localizado o Iraque. No entanto, os primeiros jardins surgiram na Pérsia, atual Irã:

Os jardins mais antigos foram plantados no meio dos desertos, como se os homens pudessem dar qualquer preço a esta arte, pois essa começou justo em países onde as condições naturais não favoreciam em nada o seu êxito. O estudo da arte da Mesopotâmia mostra que o gosto pelas formas vegetais aparece bem cedo, e este cresceu com o passar dos séculos. Mas, durante muito tempo, falar sobre a ‘arte de jardins’ ainda era uma audácia, pois as culturas eram muito rudimentares. (PAIVA, 2004, p. 7, grifo da autora citada)

Por causa da adversidade climática, o homem precisou aprender a coletar a água da chuva e utilizar um sistema de canais para viabilizar a criação dos jardins, campos de plantio e cultura de hortas e pomares (CARVALHO, 2016). Os indícios históricos e arqueológicos revelam que os primórdios do jardim se misturam com a agricultura, já que no começo não era possível distinguir as diferenças entre um pomar e um jardim (BERUETE, 2016). Na Mesopotâmia, durante muito tempo, os jardins serviram como templos espirituais e religiosos:

Os deuses da fecundidade possuíam perto de seus santuários um pouco de terra e uma plantação sagrada que manifestava seu poder. Nos jardins dos templos

---

<sup>5</sup> “Por que os seres humanos sentiram, ao longo da história, a necessidade de construir jardins? Muitas são as respostas possíveis para esta pergunta, que está na origem das nossas pesquisas, mas a mais simples é que criamos jardins porque nos proporcionam a sensação de bem-estar. O fato de o ser humano se esforçar para transformar um pedaço de terra em um Éden mostra a sua necessidade de paz, serenidade e equilíbrio, estando sujeito à contradição permanente entre seu destino mortal e sua vocação de permanência, entre seu desejo de ordem e o medo do caos, entre o poder da razão e a desordem de seus instintos. Esse é o seu propósito, a sua razão de ser: combinar arte e natureza criando beleza, a qual é a promessa de felicidade.” (BERUETE, 2016, posição 186-189, tradução nossa).

se plantavam frutas e legumes para se oferecer aos deuses, além de servirem como alimento para os serviçais. Os jardins eram plantados sobre os terraços dos prédios de vários pavimentos onde se celebravam os rituais e suas folhagens eram tão familiares, que os artistas sugeriam sua presença na decoração de palcos ou de altares. (PAIVA, 2004, p. 7)

Aos poucos, conforme o desenvolvimento da Babilônia, a importância dos jardins foi ficando cada vez maior, a partir da formação de “parques de aclimatação” e de “jardins botânicos” (PAIVA, 2004, p. 7). No caso dos jardins persas, eram construídos de modo a se dividirem em quatro cantos e dentro deles poderiam ser construídos desde fontes até palácios. O número quatro tinha forte simbologia de acordo com a cultura asiática, podendo representar os cosmos, o universo, os quatro rios do Paraíso ou os quatro elementos: fogo, terra, ar e água. Para os persas, os quatro cantos do jardim poderiam ser também uma representação da crença de que o mundo era dividido em quatro partes por uma cruz, tendo em seu centro uma fonte que seria símbolo da origem e do poder (PAIVA, 2004, p. 16).

Segundo Beruete, os jardins egípcios eram projetados geometricamente, de maneira harmoniosa:

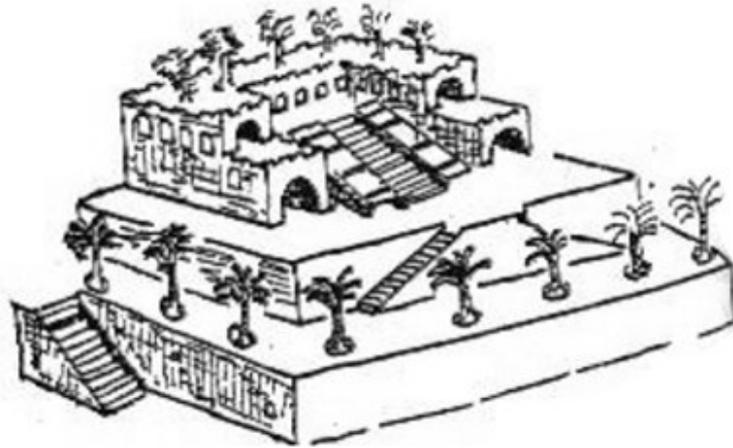
Las plantaciones aparecen distribuidas en ellos con agronómica uniformidad. El trazado de los canales de riego y de las avenidas era rectilíneo. Los árboles se disponían en hileras y los estanques mantenían una forma rectangular. Y, en general, el conjunto guardaba una armonía basada en las reglas de la repetición y la simetría. (BERUETE, 2016, posição 452-455)<sup>6</sup>

Essa estrutura se manteve nos famosos Jardins Suspensos da Babilônia (ver figura 1, na próxima página), uma das sete maravilhas do mundo antigo. Beruete menciona a lenda sobre um rei assírio que construiu o jardim como forma de presentear sua esposa: ela sentia saudade de sua terra natal, e então o rei tenta reproduzir, nos jardins suspensos, as montanhas do antigo lar de sua amada.

---

<sup>6</sup> “As plantações aparecem distribuídas com uniformidade agronômica. O traçado dos canais de irrigação e das avenidas era retilíneo. As árvores ficavam dispostas em fileiras e os lagos eram de formato retangular. E, em geral, o conjunto mantinha uma harmonia baseada nas regras de repetição e simetria.” (BERUETE, 2016, posição 452-455, tradução nossa).

**Figura 1 – Esquema ilustrativo dos Jardins Suspensos da Babilônia**



Fonte: Pierre Grimal (1954, p. 13).

De acordo com a lenda, os jardins suspensos eram um lugar no qual a esposa do rei tinha lembranças de sua terra natal. A respeito do espaço que provoca memórias, Charles Moore, William Mitchell e William Turnbull (2011, p. 23) afirmam:

Às vezes as qualidades mais emocionantes de um lugar não vêm daquilo que lá está, mas das coisas a que ele remete, através do tempo e do espaço, por meio de nossas lembranças e esperanças. A imagem e, de maneira mais forte, os aromas das flores podem nos lembrar momentos de nosso passado e de formas ligadas a poesias ou a quadros de especial significado para nós.

Na obra de Lygia Fagundes Telles, o jardim aparece como espaço de memória, por exemplo, nos contos “A mão no ombro”, do livro *Seminário dos ratos* (1977) e “Que se chama solidão”, de *Invenção e memória* (2000), que são analisados mais atentamente no segundo capítulo desta dissertação. Cabe ressaltar aqui que é no jardim que os personagens têm um encontro com cenas e figuras de seu passado: no primeiro conto, o personagem sonha que está em um jardim onde revive momentos de sua infância, tanto com o pai quanto com a mãe; já o segundo possui teor memorialista e a ambientação da narrativa é semelhante à da infância da própria Lygia. É no jasmineiro, no quintal de casa, que a personagem vê o fantasma de Leocádia, pajem que morrera ao tentar realizar um aborto. Dessa maneira, essa espacialidade funciona como um lugar em que as lembranças e memórias de infância fazem morada.

Já na Grécia Antiga, os gregos não tinham o hábito de construir jardins como um lugar de descanso ou bem-estar, mas para cultivar alimentos perto de suas casas. Mesmo assim, o jardim se faz presente na mitologia grega. Ao traçar a evolução histórica dos jardins, Beruete (2016) cita a história de Ulisses em *A Odisseia*, onde aparecem, por exemplo, o jardim da ninfa Calipso e o jardim de Alcino, rei dos feácios.

Ao iniciar sua viagem pelo Mar Mediterrâneo, Ulisses acaba no jardim da ninfa Calipso, que se apaixona por ele. Os dois vivem juntos por anos, quando Ulisses sente falta de Penélope e pede aos deuses para voltar para a ilha de Ítaca. Beruete declara que, ao descrever a cena, Homero “recrea así el aspecto entre edénico y sagrado de la gruta donde mora Calipso” (BERUETE, 2016, posição 498)<sup>7</sup>. Desse modo, o jardim de Calipso alude ao jardim do Éden.

Depois, em dado ponto da epopeia, Ulisses descobre o jardim de Alcino, neto do deus Poseidon e rei dos feácios. A descrição é de um jardim extremamente frutífero, farto de árvores, frutas, verduras e legumes. Ainda de acordo com Beruete (2016, posição 523-525), “el mundo griego concibe la naturaleza como una manifestación divina. De ahí que se prescindia de la naturaleza domesticada y el jardín se identifique con un bosque sagrado dedicado a los dioses y custodiado por el *genius loci* o espíritu del lugar”<sup>8</sup>. Nesses jardins, se preservava o aspecto mais natural e original da natureza, de forma a manter o seu elo com o divino, uma vez que entendemos que a natureza conecta o ser humano com a divindade.

Mária de Fátima Silva, no artigo “Homero e o mundo vegetal” (2019), esclarece sobre essas espacialidades na epopeia:

Mas a verdadeira jóia da flora de cultivo na ilha são os jardins régios, que confinam com o palácio, onde a natureza, os deuses e os homens parecem colaborar na criação de um lugar de delícias. Em relação à vegetação na ilha de Calipso, sobretudo ornamental dado que a ninfa se alimentava de ambrosia, os jardins de Alcínoo ganham a face humanizada de um espaço que fornece aos homens alimento, ainda que a continuidade da produção não elimine do conjunto o sabor do fantástico ou divino. (SILVA, 2019, p. 164)

Dessa forma, já que o jardim é a natureza organizada de acordo com as configurações do homem, ao manter um aspecto mais natural, mesmo que com suas intervenções, o homem poderia, além de se alimentar, sentir-se mais conectado com os deuses, com o sagrado que habitava esse espaço, considerado um “lugar de delícias”.

Ana Penha Gabrecht (2014), ao discorrer sobre as utopias e heterotopias das espacialidades na Grécia Antiga, cita Penedos, para quem “esse maravilhoso jardim representa a abundância de uma natureza amável e pródiga, que permite aos feácios uma vida tranquila, pois não há o temor da escassez de alimentos” (PENEDOS, 2000, p. 11 *apud* GABRECHT,

<sup>7</sup> “recria assim o aspecto entre Edénico e sagrado da caverna onde Calipso habita” (BERUETE, 2016, posição 498, tradução nossa).

<sup>8</sup> “o mundo grego concebe a natureza como uma manifestação divina. Assim, a natureza domada é dispensada e o jardim se identifique com um bosque sagrado dedicado aos deuses e guardado pelo *genius loci* ou espírito do lugar” (BERUETE, 2016, posição 523-525, tradução nossa).

2014, p. 166). Por sua fartura de alimentos, esse se torna um espaço utópico, perfeito, quase fantástico. Temos a valorização da paisagem, do *genius loci*. Conforme Paiva (2004, p. 17),

Na realidade, os jardins gregos eram, sobretudo, até a época clássica, um jardim sagrado, cultivado próximo a algum santuário e consagrado a uma das divindades da fecundidade. Os gregos criaram o conceito de Bosque Sagrado, um lugar natural, abençoado e dedicado aos deuses, com vegetação virgem e sem intervenção humana. Era um jardim lírico-religioso, no qual expressava-se a antítese de uma concepção agrícola da exploração da natureza. Os gregos não procuravam a beleza nos jardins.

Carvalho (2016, p. 53) reconhece que um desses espaços mais relevantes são os Campos Elíseos, semelhantes ao paraíso: “O romano Virgílio foi influenciado por Homero e sua descrição dos Campos Elíseos se assemelha ao paraíso representado pelo jardim, o que caracterizava também a crença dos gregos sobre o Bosque Sagrado”.

Mesmo muitos anos depois, os Campos Elíseos continuam representando o paraíso, o mundo ideal e perfeito. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito por Johann Wolfgang von Goethe em 1774, o protagonista, ao passear pela natureza e observar a paisagem, reflete sobre a existência humana. Sobre isso Esdras Arraes (2019, p. 57) explica que “a escrita de Werther foi coeva ao momento da história da Alemanha, que havia testemunhado a introdução do jardim-paisagem nas propriedades de príncipes nobres”. Um desses jardins foi o de Wörlitz, visitado pelo próprio Goethe, que o compara aos Campos Elíseos:

aqui é infinitamente bonito. Quando nós passeamos por entre os lagos, canais e florestas ontem à noite, fiquei comovido pelo modo como os deuses permitiram que o príncipe criasse tudo ao seu redor como um sonho. Quando alguém caminha pelo parque, é como descrever um conto, e tem o aspecto dos Campos Elíseos. (GOETHE citado por BUSCH-SALMEN *et al.*, 1998, p. 30 *apud* ARRAES, 2019, p. 57)

Desde a Grécia Antiga – e por muito tempo – os Campos Elíseos representavam esse lugar sagrado. Mas, a partir das vitórias e conquistas da Grécia com a liderança de Alexandre, o Grande, a aristocracia passa a imitar os jardins persas e orientais. Um dos princípios desse general era o de preservar a cultura das regiões conquistadas, motivo pelo qual a cultura persa continuou sendo respeitada mesmo com a derrota de seu império. Alexandre casou-se com uma princesa persa, aproximando as culturas oriental e grega. Posteriormente, com o fim da Antiguidade, enquanto os jardins no Oriente preservavam o caráter religioso e integralizavam a concepção de mundo daquele povo, os jardins da Europa Ocidental sofreram com as transformações provocadas pelo cristianismo, que inferiorizou a arte do jardim ao privá-lo de seu sentido religioso (PAIVA, 2004).

Depois dos gregos, os romanos também começam a incorporar o jardim em suas propriedades familiares. De acordo com Paiva (2004), nesses jardins, a estética das artes gregas – como a poesia, a escultura e a pintura – eram misturadas com a criatividade romana, resultando em jardins ordenados metodicamente de modo a agregar-se às residências nas *Villas* romanas. Esse povo tinha a forte tradição de sempre voltar para suas propriedades após as guerras, e por isso as famílias aristocráticas começaram a adquirir grandes casas de campo nos arredores de Roma. Foi então que surgiram as *Villas*, nas quais se observava a “interpenetração casa-jardim” (PAIVA, 2004): paisagens pintadas nas paredes e trepadeiras revestindo os muros. Assim apareceram os *Jardins dos Prazeres*:

A grande novidade consistia nas **composições de paisagens**, onde dispor simetricamente as árvores já não era mais suficiente. As plantas, a água e o solo se tornaram a partir deste momento o suporte para pesquisas de composições plásticas. Os jardins romanos marcaram profundamente a história dos jardins na Europa. (PAIVA, 2004, p. 20-21, grifos da autora citada)

Com a queda do Império Romano, os jardins medievais assumem como característica principal a simplicidade. Segundo a autora anteriormente citada, em decorrência da doutrina cristã, muitas mudanças foram provocadas, uma vez que os jardins não poderiam mais assumir o caráter religioso que contraíam antes: todas as crenças que não eram católicas eram consideradas pagãs. Acreditava-se até mesmo que demônios habitavam os jardins e as florestas.

Desse modo, na Idade Média, começaram a ser cultivados, dentro dos castelos e mosteiros, os jardins fechados por muros, que tinham o caráter utilitário de cultivar vegetais e legumes para alimentação, além de plantas que pudessem enfeitar os altares da Igreja; no caso dos mosteiros, os jardins serviam para cultivar as ervas medicinais utilizadas pelos monges. Aqui, percebemos o jardim como um lugar que possui o poder da cura, que tem algo para alterar o mundo. Chevalier e Gheerbrant definem o reino vegetal, símbolo desses jardins, da seguinte maneira:

Símbolo da unidade fundamental da vida. Inúmeros textos e imagens, em todas as civilizações, mostram a passagem do vegetal ao animal, ao humano e ao divino, e o contrário. [...] É também um símbolo do caráter cíclico de toda existência: nascimento, maturação, morte e transformação. (2001, p. 933)

Esses jardins fechados, que representam a vida, a existência, passaram a simbolizar a própria Igreja, conforme escrito na *Bíblia*, no livro de Cantares:

Jardim fechado és tu, irmã minha, esposa minha, manancial fechado, fonte selada. [...] És a fonte dos jardins, poço das águas vivas, que correm do

Líbano! Levanta-te, vento norte, e vem tu, vento sul; assopra no meu jardim, para que se derramem os seus aromas. Ah! Se viesse o meu amado para o seu jardim, e comesse os seus frutos excelentes! (Ct 4:12-16)

O jardim torna-se uma representação da Igreja, e o espaço sagrado, que antes era dedicado aos deuses, converte-se ao cristianismo. Consequentemente, as rosas, flores cheias de simbologia, que anteriormente eram ofertadas a outras divindades, passam a ser dedicadas à virgem Maria (PAIVA, 2004).

Em alguns contos de Lygia Fagundes Telles, essa flor aparece de maneira significativa. Em “A rosa verde”, publicado no livro *A noite escura e mais eu* (1995), o avô da protagonista era botânico e promete que criaria uma rosa verde para presentear-lá. A menina que narra o conto passa pelo luto de ter perdido os pais e parece ser a única a acreditar na capacidade do avô de criar uma rosa verde: “– Ele vai fazer nascer uma rosa verde, não tem no mundo uma rosa igual.” (TELLES, 2018, p. 436), ao passo que a avó desilude a neta a respeito do comportamento do avô, que gostava de cuidar das roseiras que cultivava. Nesse conto, podemos ler a rosa verde como um símbolo de esperança e alegria para a menina, que aprende a lidar com a morte dos pais muito cedo. Enquanto enfrenta uma realidade dura, a ideia de ver nascer uma rosa verde a alegra e deixa animada. Ao mesmo tempo, a avó, que desmente a possibilidade da insólita criação, traz de volta ao real os pensamentos da criança que sofre com a morte dos pais.

Em “A chave na porta”, publicado no livro *Invenção e memória* (2000), a personagem pega carona com um antigo amigo da faculdade, Sininho, e posteriormente constata que ele já morrera há muito tempo. Na narrativa, após esquecer a bolsa com a chave de casa no carro do amigo, a protagonista a recebe de volta insolitamente, depois de descobrir sobre a morte de Sininho. Ao abrir a bolsa para retirar a chave, a narradora espeta o dedo em um botão de rosa:

Abri a bolsa e nela afundei a mão mas alguma coisa me picou o dedo. Fiz nova tentativa e dessa vez trouxe um pequeno botão de rosa, um botão vermelho enredado na correntinha do chaveiro. Na extremidade do cabo curto, o espinho. [...] Quando abri a porta do apartamento tive o vago sentimento de que estava abrindo uma outra porta, qual? Uma porta que eu não sabia onde ia dar mas isso agora não tinha importância. [...] fui mergulhar o botão no copo d’água. Agora desabrocha! pedi e toquei de leve na corola vermelha. (TELLES, 2018, p. 519)

A rosa aparece como um símbolo de que o insólito encontro com o amigo morto de fato acontecera. Após a carona com o fantasma, a protagonista do conto parece se sentir mais jovem, e a rosa marca esse encontro entre os amigos e da própria personagem com ela mesma. A rosa representa o que Remo Ceserani (2006) designa como objeto mediador, na medida em que se

situa na fronteira entre o empírico e o metaempírico, anunciando misturas e afinidades entre esses dois níveis aparentemente diferentes.

Outro exemplo em que a figura da rosa aparece de maneira simbólica é no conto “O espartilho”, publicado no livro *A estrutura da bolha de sabão* (1991). A protagonista, Ana Luísa, sofre muito com os princípios conservadores da família, perpetuados pela avó que a criava. Depois de vários questionamentos que a levam a uma mudança de comportamento, Ana Luísa conversa com a avó no jardim, ao mesmo tempo que a matriarca poda uma roseira: ““Você mudou muito, Ana Luísa. Estou abismada com essa mudança tão repentina”, disse minha avó enquanto podava uma roseira.” (TELLES, 2018, p. 291). Essa conversa no jardim, no momento em que a avó aparas as rosas, pode significar sua tentativa de tolher o comportamento da menina, no intuito de moldar a subjetividade da neta de acordo com os moldes tradicionais e conservadores a que estava habituada.

Por fim, no conto “Uma branca sombra pálida”, publicado no livro *A noite escura e mais eu* (1995), as rosas têm grande significado: a narradora está no velório da filha, Gina, que cometera suicídio, após uma discussão a respeito do relacionamento da jovem com outra mulher, Oriana. Enquanto a mãe cobre quase metade do caixão da jovem com rosas brancas, Oriana cobre o restante do caixão, da cintura pra baixo, com rosas vermelhas. A dualidade das cores e o lugar em que estão posicionadas carregam forte simbologia: as rosas brancas colocadas pela mãe representam a pureza, a inocência que, para ela, a filha ainda mantinha. Já as rosas vermelhas dispostas pela amante representam a paixão, o amor, e até mesmo o sexo, uma vez que foram colocadas do ventre para baixo no caixão. O vermelho aqui pode significar também a raiva de Oriana pela mãe da namorada, já que ela não soube lidar com o relacionamento homoafetivo da filha e trazia consigo uma aversão à namorada de Gina.

Observamos que a figura da rosa tem sua importância simbolizada desde a Idade Média até a atualidade, na literatura contemporânea. Vale ressaltar que, apesar das transformações provocadas pela Igreja Católica, os jardins do Período Medieval conservaram sua beleza e ornamentação. Inclusive, nos mosteiros onde eram cultivados os jardins dos prazeres, essa espacialidade funcionava até mesmo como um meio terapêutico de tratar os doentes que ali buscavam conforto e ajuda:

Um estilo destes jardins, o *viridarium*, constituía-se de um pomar sofisticado e decorativo, para que as árvores frutíferas fossem admiradas quando floridas e se podia passear pela sua sombra. Essas geralmente eram plantadas em torno de um grande tanque ou bacia. Saint Berant de Clairvaux ensinava que o mosteiro deveria possuir um pomar onde os doentes pudessem passear. Assim,

os enfermos passeando e assentando na beirada de um tanque podiam se distrair com o movimento dos peixes. (PAIVA, 2004, p. 40)

Ainda segundo essa autora, a literatura e a pintura medievais descreveram alguns jardins imaginários, como o da lenda de *Tristão e Isolda*, em que o rei se escondia abaixo de uma árvore em seu pomar para surpreender suas amantes; no *Romance da Rosa*, de Guilherme de Lorris, tem-se igualmente a descrição de um pomar com a complexidade e a beleza que os jardineiros desse período histórico sonhavam. No centro do jardim havia uma fonte, como característico nas tradições persas, que influenciaram a formação dos jardins medievais.

A mesma obra sofreu também de influências das lendas arturianas, que, a partir do século XII, tiveram especial importância no pensamento ocidental. Uma delas é o romance *Herec e Eneida*, escrito por Cristão de Tróia, em que Nigromante aprisiona um cavaleiro em um jardim fechado por muralhas. Entrar no jardim era correr risco de morte. De acordo com a lenda, o cavaleiro que conseguisse vencer o monstro Maboagrain deveria tocar a trombeta encantada, que ficava localizada em uma fonte no centro do jardim, e terminaria o encantamento de que as frutas do jardim apodreciam quando retiradas de dentro dele. Para Paiva (2004, p. 42-43),

Estes temas literários vindos do folclore celta exerceram uma influência decisiva sobre a arte dos jardins, dando-lhes mistérios e simbolismos, cujo pensamento cristão parecia ter se privado. Os jardins literários eram paradisíacos, lugares ideais, oníricos e alegóricos. Uma mistura da imaginação e da realidade, onde os símbolos cristãos se transformam em alegorias do prazer.

Foi também na Idade Média que surgiram os jardins em formato de labirinto, conhecidos como Palácio de Dédalo. Se nos atentarmos à história de Nigromante, citada acima, perceberemos as semelhanças entre ela e a lenda do Minotauro. Segundo a mitologia grega, o arquiteto Dédalo constrói um labirinto em Creta, impossível de encontrar uma saída, para aprisionar o Minotauro – um ser com cabeça e cauda de touro e corpo humano –, a pedido do rei Minos. Todos os anos, sete rapazes e sete moças eram enviados ao labirinto para serem devorados pelo monstro que lá habitava (BRANDÃO, 1987, p. 159). Essa tradição acabou quando Teseu, um jovem grego, percorre o labirinto e trava uma batalha contra o monstro, derrotando-o. Teseu marca o caminho por onde passara com um novelo de linha, consegue encontrar o caminho de volta e liberta o povo de Atenas das terríveis oferendas anuais.

Na literatura contemporânea, um exemplo marcante de labirinto aparece na história *O labirinto do fauno* (2019)<sup>9</sup>, escrito por Guillermo del Toro e Cornelia Funke. Na narrativa, a pequena Ofélia vive na Espanha no período da Guerra Civil Espanhola e, após o casamento de sua mãe com o cruel capitão Ernesto Vidal, ambas se mudam para o quartel no qual ele trabalha para acabar com os rebeldes. É ao redor desse novo espaço que se localiza a floresta e, no centro dela, um labirinto, onde a protagonista tem um insólito encontro com uma fada que a conduz até um Fauno. Este apresenta à menina todas as outras criaturas pertencentes ao reino subterrâneo em que eles vivem, em busca da princesa perdida, Moanna, que, no decorrer da história, descobrimos ser a própria Ofélia.

Ainda na Idade Média, os jardins passaram a fazer parte de todas as residências: o que antes era reservado para os reis e a aristocracia, passa a fazer parte de toda a cultura da época. Nessas casas, o jardim tinha caráter utilitário, servindo para o cultivo de alimentos e como um local seguro para espreitar e descansar. Já no Renascimento, de acordo com Carvalho (2016), a fuga para o campo era comum, a fim de escapar do calor e da movimentação urbana. No livro *Decameron*, escrito por Giovanni Boccaccio (1313-1375), esse movimento é praticado por jovens que buscam refúgio no campo, longe da cidade assolada pela peste. Na longa descrição a seguir, é possível observar um jardim ainda característico da Idade Média, mas que já estrema a sofisticação renascentista:

Depois disso, foi aberto um jardim todo murado que ficava ao lado do palácio, e todos entraram; logo à primeira vista, acharam todo o conjunto dotado de maravilhosa beleza, para logo depois começarem a observar as suas partes mais atentamente. O jardim tinha ao redor, no meio e em vários lugares amplas alamedas, todas retas como flechas e cobertas de parreiras que davam sinais de que produziram muita uva naquele ano; e, estando todas então floridas, espargiam pelo jardim um forte aroma que, mesclado ao aroma de muitas outras coisas que por lá recendiam, dava-lhes a impressão de estarem em meio a todas as especiarias que já nasceram no oriente; as laterais das alamedas estavam quase fechadas por jasmineiros e roseiras brancas e vermelhas; graças a isso, não só pela manhã, mas a qualquer hora em que o sol estivesse mais alto, sem ser incomodado por este, qualquer um podia andar por toda parte sob a sombra perfumada e agradável. Seria demorado relatar quantas e quais plantas havia naquele lugar e em que ordem estavam postas, mas não havia planta louvável e adaptada aos nossos climas que ali não se achasse em abundância. No meio de tudo – coisa não menos admirável que qualquer outra que ali houvesse, aliás muito mais – havia um prado de relva miudíssima e tão verde que parecia negra, todo salpicado de mil variedades de flores e cercado por laranjeiras e limoeiros verdes e luxuriantes, que, carregados dos frutos velhos, dos novos e também das flores, não só ofertavam agradável sombra aos olhos como também prazer ao olfato. No meio do referido prado havia uma fonte de mármore alvíssimo com maravilhosas esculturas. De dentro dela,

---

<sup>9</sup> O livro foi inspirado no filme *O labirinto do Fauno*, lançado em 2006, escrito e dirigido por Guillermo Del Toro. Posteriormente, del Toro convidou Cornelia Funke para escrever o livro.

não sei se de veio natural ou artificial, através de uma estátua que ficava sobre uma coluna que se erguia no meio da fonte, brotava em direção ao céu, voltando depois a cair na límpida fonte com mavioso som, uma água tão abundante e alta que com menos água se teria girado um moinho. A água que extravasava da fonte já cheia saía do pequeno prado por um caminho oculto e, por belos regos artificiais, aparecia fora do prado e o contornava por inteiro; dali, por regos semelhantes que percorriam quase todas as partes do jardim, convergindo finalmente para um lugar no qual havia a saída do belo jardim, de lá descia límpida para a planície, mas antes de a esta chegar, com imensa força e não pequena utilidade para o proprietário, movimentava dois moinhos. Ao verem aquele jardim, sua bela ordem, as plantas e a fonte com os regatinhos que dela saíam, foi tanto o gosto das damas e dos três jovens que todos começaram a afirmar que, se fosse possível fazer um Paraíso na terra, não saberiam dizer que forma lhe poderia ser dada senão a daquele jardim, nem conseguiam imaginar que beleza lhe acrescentar senão aquela. Percorrendo-o então, contentíssimos, fazendo lindas guirlandas com vários ramos de árvores e ouvindo bem uns vinte tipos de canto de pássaros, como se eles competissem entre si no cantar, aperceberam-se de uma beleza deleitosa que antes não tinham visto, surpreendidos que estavam pelas outras coisas: estava o jardim cheio de umas cem variedades de belos animais, e, mostrando-os uns aos outros, viram de um lado aparecerem coelhos, de outro correrem lebres, daqui surgirem corças, ali enhos pastando, e havia, além desses, mais outros vários tipos de animais inofensivos, todos à vontade, quase domesticados, a divertir-se; essas coisas somaram ainda maior prazer a todos os outros que havia. (BOCCACCIO *apud* CARVALHO, 2016, p. 59-60)

Temos, então, um jardim ainda peculiar da Idade Média, porém com novas características que lembravam o campo. O jardim era murado, fechado, repleto de parreiras cheias de uvas, limoeiros e laranjeiras, assim como no Período Medieval em que, como já explicitado, os jardins eram cultivados com o caráter utilitário de produzir alimentos. Mas, muito além disso, o jardim de Boccaccio em *Decameron* representa esse lugar de descanso, com tantas flores, plantas, aromas agradáveis e animais “inofensivos”, “quase domesticados” que os personagens chegam a compará-lo com um “Paraíso na terra”, dada a sua beleza e harmonia entre as plantas e os seres que ali ficavam. A bela descrição do poeta italiano mexe provavelmente com os diferentes sentidos do leitor: desde a visão, através da qual imaginamos a imponência desse jardim tão grandioso e florido; o olfato, dado o aroma das flores e dos frutos do lugar; até a audição, pelo “mavioso som” da água caindo na fonte. Todavia o jardim de *Decameron* não funciona apenas como um lugar aprazível de descanso, mas antes de tudo como um *locus* ficcional, na medida em que ele se abre como espaço onde os personagens narrarão suas histórias, somando um total de cem contos tão variados como as flores e folhas do jardim. Essa transição entre a Idade Média e o Renascimento anuncia a sofisticação do novo estilo que será característico dos jardins renascentistas.

No Renascimento, começam a surgir os princípios humanistas, em função das políticas imperialistas que começaram a se estabelecer na época. Os jardins também foram afetados por

essa renovação política e mental: cada vez maiores, eles abrigavam mais animais, como peixes e aves, além de bosques para animais selvagens, deixando de ser apenas uma extensão residencial, e excluindo o caráter religioso de antes. Entendemos a importância da relação entre bosque e jardim, já que, de acordo com Umberto Eco, “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (1994, p. 12). Nessa citação, Eco utiliza a metáfora do conto “O jardim de veredas que se bifurcam”, do livro *Ficções* (1944) de Jorge Luís Borges. Na obra de Lygia Fagundes Telles, essa espacialidade aparece em alguns contos, conforme consta no levantamento desta dissertação (ver tópico 1.2).

No Período Renascentista, começa a se estabelecer na Itália, com artistas como Michelangelo (1475-1564) e Leonardo da Vinci (1452-1519), um renascimento das artes greco-romanas:

As características básicas eram o estilo greco-romano; a simetria; os elementos arquitetônicos em abundância (vasos, pérgolas, ...); a presença da água em cascatas ou em chafarizes; a cor predominante é o verde; são típicos os *parterres* ou patamares e há molduras nos belvederes proporcionados pelas árvores. Dessa época herdamos os jardins de Villa (residências caras localizadas no alto dos morros, para fugir da peste), cujas peculiaridades são a presença de cascatas e dos ‘giardinos segreti’, locais privativos para reuniões. (PETRY, 2014, p. 42, grifos da autora citada)

Nessa nova arquitetura simétrica, para destacar a perspectiva, as árvores eram posicionadas em linhas perpendiculares (PAIVA, 2004). Essa concepção influencia também os jardins da França, que refletiam o absolutismo monárquico do período. De acordo com Arraes (2020), Hirschfeld os denomina como “jardim de gosto francês”, “jardim regular” ou “jardim simétrico”, construídos por arquitetos contratados por reis e nobres. Como afirma esse autor, esse jardim

[r]eferia-se a uma composição submetida à norma da geometria, orientando-se por figuras regulares. O arquiteto recorria à perspectiva, situando em pontos de fuga o castelo, obeliscos, as fontes e as esculturas no intuito de manipular ou conduzir o olhar do visitante a tais objetos. O castelo ou residência principal, geralmente posicionado na entrada do jardim, possibilitou a formulação de um grande eixo central de simetria. (ARRAES, 2020, p. 7)

Desse modo, no jardim francês, retratava-se a perfeição baseada nas formas geométricas, conforme os princípios estéticos do Renascimento italiano. Nesses jardins, predominava a busca pela perfeição, onde a natureza obedecia completamente à razão humana, correspondendo ao empirismo e ao absolutismo monárquico característicos da época. Priorizava-se elementos simétricos, que são opostos às curvas e irregularidades dos elementos naturais, e “a harmonia do jardim emanava das mesmas formas disciplinares da arquitetura

clássica: determinismo geométrico e matemático, abstração, perfeição, simetria, regularidade, função e utilidade” (ARRAES, 2020, p. 8).

Nesses jardins, de proporções gigantescas, as plantações eram baixas para possibilitar a visão das estruturas arquitetônicas, com a precisão geométrica dos caminhos que se estabeleciam a partir de um eixo central. Assim, tem-se a impressão de que o homem é quem controla a natureza, uma vez que os donos desses jardins eram admirados por seus poderes e propriedades. E mais ainda, tem-se a ideia de que a razão comanda as forças naturais, já que elas eram submetidas à ordem matemática.

O mais famoso dos jardins dessa época é o Jardim de Versalhes (ver figura 2), arquitetado por André Le Nôtre a pedido do Rei Luís XIV:

Foi André Le Nôtre, imbuído da autoconfiança do século XVII, que eliminou os muros do Éden [...] deixando a água (e o olhar e a imaginação) fluir para fora do jardim, em direção ao campo. [...] em Versalhes, onde suas alées se irradiam a partir do palácio em direção ao infinito, trazendo toda a paisagem campestre, arrancada de sua condição de ‘sem charme e desordenada’, para dentro da moldura de um jardim que parece estar se expandindo. (MOORE; MITCHELL; TURNBULL, 2011, p. 27, grifo dos autores)

**Figura 2 – Jardins do Palácio de Versalhes, na França**



Fonte: <<https://bit.ly/3C6vwCs>>, acesso em: 01 jun. 2021.

No entanto, no princípio do século XVIII, o modo de ver a natureza começa a mudar, e finalmente a inspiração para a criação dos jardins provém do mundo natural: “Uma mirada mais sensível e menos mecanicista do mundo inspirou pintores, filósofos, poetas e mesmo arquitetos

a evocarem a natureza originária, simples e divina, arquétipo de todas as artes e das relações éticas e morais firmadas em sociedade.” (ARRAES, 2020, p. 10). Na Europa, a Inglaterra liderou esse movimento de transformação, onde o jardim “era planejado formalmente, mas plantado com informalidade” (CARVALHO, 2016, p. 63).

Jean Jacques Rousseau (1712-1778), escritor e filósofo francês, incentivou na França o cultivo dos jardins-paisagem, por promoverem a reconciliação do homem com a natureza. Para Rousseau (1995), o jardim deveria seguir a sua projeção mais natural possível, de maneira a enaltecer a sua liberdade. E, ao final de sua vida, tornou-se mais radical:

Rousseau rejeitava de maneira contundente a arte da jardinagem, pois acreditava que o homem, ao cultivar espaços para deleite, desfigurava a natureza. Além disso, o filósofo criticava a formação do homem, e a comparava com o adestramento de animais e com a forma como as árvores eram cuidadas em um jardim. Esse posicionamento tão radical era ‘fruto’ de seu convencimento de que a natureza nunca seria deixada livre para se manifestar, assim como as crianças seriam formadas sem a opção de deixar sua natureza fluir, devido ao poder coercitivo do homem, que impõe uma educação com objetivos específicos. (CARVALHO, 2016, p. 31, grifo da autora citada)

Nessa perspectiva, o filósofo critica a atitude humana, assegurando que ela deteriora a natureza:

Tudo está bem quando sai das mãos do autor das coisas, tudo degenera entre as mãos do homem. Ele força uma terra a alimentar as produções de outra, uma árvore a carregar os frutos de outra. Mistura e confunde os climas, os elementos, as estações. Mutila seu cão, seu cavalo, seu escravo. Perturba tudo, desfigura tudo, ama a deformidade e os monstros. Não quer nada da maneira como a natureza o fez, nem mesmo o homem; é preciso que seja domado por ele, como um cavalo adestrador; é preciso apará-lo à sua maneira, como uma árvore de seu jardim. (ROUSSEAU, 1995, p. 7)

O jardim-paisagem funciona como um meio de reconciliar o homem com a natureza e o divino que nela habita, tornando-se novamente um espaço de contemplação, bem-estar, tranquilidade e liberdade. Ao invés de fontes, priorizam-se os lagos, de modo a favorecer os aspectos naturais em sua essência (ver figura 3, na próxima página). Além disso, a visão não tem mais a função central nessa espacialidade, os outros sentidos também são experienciados. Então, o próprio jardim se torna uma paisagem (ARRAES, 2020).

**Figura 3 – Jardim-paisagem visitado por Rousseau**



Fonte: Gallica (*apud* ARRAES, 2020, p. 12).

Esse caráter contemplativo da natureza aparece na literatura de maneira muito marcada, a exemplo da obra de Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Alberto Caeiro, o poeta que valoriza a natureza e as coisas simples em detrimento da razão:

[...]  
 O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!  
 O único mistério é haver quem pense no mistério.  
 Quem está ao sol e fecha os olhos,  
 Começa a não saber o que é o sol  
 E a pensar muitas coisas cheias de calor.  
 Mas abre os olhos e vê o sol,  
 E já não pode pensar em nada,  
 Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos  
 De todos os filósofos e de todos os poetas.  
 A luz do sol não sabe o que faz  
 E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?  
 A de serem verdes e copadas e de terem ramos  
 E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,  
 A nós, que não sabemos dar por elas,  
 Mas que melhor metafísica a delas,  
 Que é a de não saber para que vivem  
 Nem saber que o não sabem? (PESSOA, 2014, p. 28)

Nesse trecho, Alberto Caeiro expressa claramente sua admiração pela natureza e o pensamento de que ela é que tem a verdade absoluta, excluindo-se a metafísica. Também fica

bastante claro em sua obra o divino que permeia a natureza, pois o poeta afirma não acreditar em Deus por nunca o ter visto, mas que, se Ele é a própria natureza a crença se determina, conforme o poema a seguir:

Mas se Deus é as flores e as árvores  
 E os montes e sol e o luar,  
 Então acredito nele,  
 Então acredito nele a toda a hora,  
 E a minha vida é toda uma oração e uma missa,  
 E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.  
 Mas se Deus é as árvores e as flores  
 E os montes e o luar e o sol,  
 Para que lhe chamo eu Deus? Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e  
 luar;  
 Porque, se ele se fez, para eu o ver,  
 Sol e luar e flores e árvores e montes,  
 Se ele me aparece como sendo árvores e montes  
 E luar e sol e flores,  
 É que ele quer que eu o conheça  
 Como árvores e montes e flores e luar e sol.  
 E por isso eu obedeço-lhe,  
 (Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?)  
 Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,  
 Como quem abre os olhos e vê,  
 E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes.  
 E amo-o sem pensar nele,  
 E penso-o vendo e ouvindo.  
 E ando com ele a toda a hora. (PESSOA, 2014, p. 29-30)

Esse poeta, determinado pelo próprio Fernando Pessoa como o “Mestre” dos heterônimos, sente o divino na natureza, não como se Ele a habitasse, mas sendo a natureza o próprio Deus. O campo se torna um lugar de repouso e contemplação, em que na paisagem se encontra todo o sentido da vida.

A paisagem aparece ainda como um espaço de conforto em um texto nunca publicado por Lygia Fagundes Telles, “A morte”. A família da escritora cedeu o texto inédito para o episódio “Os mistérios de Lygia Fagundes Telles”, do *podcast* 451 MHz, produzido pela Rádio Novelo e postado em 25 de junho de 2021<sup>10</sup>. No *podcast*, Lúcia Telles, neta de Lygia, afirma que o texto não é datado, mas que provavelmente foi escrito na década de 1980. Em “A morte”, a narradora fala sobre um sonho no qual morreria e narra o que aconteceu depois.

Em “um campo que podia ser também um mar” (TELLES, s/d, s.p.), a protagonista sente uma névoa envolvendo-a aos poucos e nota ser a morte, o que a deixa aflita e angustiada. Todavia, quando todo o seu corpo é envolvido e ela percebe que de fato morreu, abre os olhos

<sup>10</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/581Cc0eKpILFVhANub2ilb>, acesso em 12 ago. 2021.

e sente uma leveza ao ver uma manhã alegre, do alto de uma montanha, onde, embaixo, rios corriam mansamente. Entretanto, observa que os rios não eram de água, mas de pessoas, que ela imagina estarem todas mortas. Uma mulher que compreende ser ela mesma, em outro tempo, vem ao seu encontro. A narradora pergunta o que seria agora, porém, a outra mulher não responde, apenas se afasta voltando para o rio. A protagonista não se importa: dada a alegria e leveza que sentia naquele momento, fascinava-a o mistério do que viria a seguir. Depois do retorno da mulher ao rio, a narradora fecha os olhos e dorme.

Desse modo, a paisagem provoca a sensação de leveza, bem-estar, descanso, mesmo quando acompanhada da morte. A protagonista, ao se perceber nesse lugar, não sente mais a angústia e a aflição de antes, na verdade chega a se perguntar como pudera se afligir tanto. Nessa espacialidade, ela encontra um contentamento e conforto que não havia provado.

Ainda sobre a noção de paisagem e jardim-paisagem, Sandra Carvalho (2016) esclarece que, nos jardins ingleses, esse estilo, apesar de parecer mais informal à primeira vista, era na verdade projetado formalmente, preservando uma firme estrutura composta por muros e caminhos pavimentados. No *jardim secreto*, tema central de sua dissertação de mestrado em Estudos Literários na qual aborda esse estilo, as personagens descobrem um mundo novo quando conseguem a chave para entrar no jardim fechado.

No livro *O jardim secreto* (1911), escrito por Frances Hodgson Burnett, Mary, uma garotinha de 10 anos, após a tragédia que matara seus pais, vai morar com um tio na Inglaterra. Lá descobre ter um primo doente, Colin, que não saía nem mesmo de seu quarto e vivia entre a cama e uma cadeira de rodas, enquanto sentia a ausência do pai, que estava sempre viajando. As duas crianças, junto com Dickon, que trabalhava para a família, descobrem o jardim secreto, murado e trancado dentro da residência (ver figura 4, na próxima página). Juntas, as crianças adentram em um espaço onde o contato com a natureza as transforma por inteiro. O próprio Colin, com suas enfermidades, parece ser curado e fortalecido após a convivência com o ar do campo, as plantas e os animais que ali habitavam.

**Figura 4 – Cena do filme *O jardim secreto* (1993), dirigido por Agnieszka Holland**



Fonte: <<https://bit.ly/30e0LhA>>, acesso em: 11 nov. 2021.

Assim, o jardim-paisagem prioriza a essência da natureza, o bem-estar e até a cura – no caso, por exemplo, d’*O jardim secreto* – que o contato com ela pode trazer. Arraes (2020), ao tratar da obra do poeta Jacques Delille (1738-1813), expõe sobre o jardim-paisagem, em contraponto ao jardim francês:

Busca-se mostrar que o jardim e suas partes formativas provocam determinadas reações na alma do sujeito. Por isso a subjetividade é significativa na representação dos jardins, sendo comum nos textos que os descrevem aparecerem termos como ‘sensação’, ‘sentimento’, ‘sem sabor’, entre outros. [...] o *jardim-paisagem-pintura* desenvolve no espírito humano sentimentos de acordo com a imagem contemplada. De fato, os efeitos negativos do jardim regular são tristeza, infortúnio, monotonia e aflição. Não há expectativa de mudança na paisagística nos labirintos, nas grandes alamedas e nas árvores e arbustos podados simetricamente. [...] Contudo, o contraste e a rusticidade da natureza, qualificativos admitidos como nobres, além de depurarem a alma e a visão, criam paisagens sentidas como *loci amoena*, onde o espectador se perde em ‘êxtase suave, em ócio puro’. (ARRAES, 2020, p. 16, grifos do autor citado)

É pertinente relacionar o jardim-paisagem à noção da própria paisagem. De acordo com Anne Cauquelin, a paisagem existe antes, depois e além do homem:

A paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento de pintura. [...] A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância. (CAUQUELIN, 2007, p. 37-39)

No entanto, para que uma paisagem seja percebida, é necessário um olhar sobre ela. Michel Collot (2013, p. 19) compreende que “[u]m ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito”. Dessa maneira, é a partir da visão e da percepção do sujeito que a paisagem toma forma. Ainda segundo esse autor,

[a] paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia inclusas). (COLLOT, 2013, p. 43)

Simon Schama (1996) concorda com Collot e afirma que “antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas” (SCHAMA, 1996, p. 17). Assim, temos na compreensão da paisagem a soma da natureza com a interação e a percepção humanas, como no próprio jardim, onde a natureza é configurada pelo homem.

Há ainda uma outra concepção de jardim, desenvolvida pelo poeta e filósofo alemão Friedrich Schiller: o “jardim estético”, que sintetiza o que seria o jardim francês e o jardim-paisagem, ou seja, a representação entre a história/arquitetura e a natureza, conforme nos apresenta Arraes (2020, p. 24):

Enquanto o jardim de gosto francês vincula-se à ‘arquitetura’ pairando sobre a rigidez do projeto e sucumbindo às leis do Antigo Regime; o jardim irregular promovia o retorno do homem à sua condição original, ‘selvagem’ ou ingênua, tomando emprestado a terminologia schilleriana. Schiller pressupõe como solução do impasse a criação de um ‘jardim-estético’, cuja forma expressaria a síntese da norma e a liberdade desregrada que inibe a cultura e a história. A compensação da ‘arquitetura’ com a ‘natureza’ representa idealmente a arte e a autonomia humana. (grifos do autor citado)

Então, o jardim estético seria o equilíbrio, a fusão entre os estilos do jardim francês, vinculado à arquitetura, e do jardim-paisagem, em que a natureza era considerada divina (ver figura 5, na próxima página). Nesse jardim seria possível organizar os elementos que o compõem, além de ser um lugar onde se sente a presença do divino e o bem-estar característico da paisagem. Dessa forma, o jardim é um espaço que comporta outros diferentes espaços e significados, mas não só ele. Na literatura fantástica, por exemplo, os bosques e parques também podem ser a espacialidade na qual a natureza abriga diferentes vivências e realidades.

**Figura 5 – Jardim de Schiller em Jena, na Alemanha**



Fonte: Javier Arnaldo *et al.* (apud ARRAES, 2019, p. 49).

Em “A Continuidade dos parques”, Julio Cortázar cria uma inquietante atmosfera em que realidade e ficção se misturam. O conto, que se inicia com “Começara a ler o romance dias antes” (CORTÁZAR, 1971, s.p.) dá a ideia de continuidade no tempo (passado-presente), ideia que já é mencionada inclusive no título da narrativa. O personagem, que iniciara a leitura do romance há alguns dias, senta-se novamente na sua poltrona de veludo verde, de costas para a porta do escritório, posicionado frente a um parque de carvalhos, para finalizar a leitura que o envolve intensamente. Então, nós, como leitores do conto, adentramos igualmente no universo do romance lido pelo personagem: um casal desafortunado em seu último encontro em uma cabana, ambos com os destinos bem traçados e próximos movimentos previamente já decididos. E, entre eles, “a figura de outro corpo que era necessário destruir” (CORTÁZAR, 1971, s.p.). O casal se separa e, enquanto a mulher foge para uma direção, o homem toma um outro caminho, por entre cercas e árvores, até uma casa. Com as diretrizes dadas anteriormente pela mulher, ele entra com o punhal na mão em um salão, onde encontra “o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance.” (CORTÁZAR, 1971, s.p.)

Nesse sentido, o tempo cronológico dado desde a primeira frase da narrativa se mistura ao tempo do romance; concomitantemente, o espaço parece contínuo, pois os personagens do romance e o leitor do conto existem em uma mesma realidade, na qual o protagonista do romance percorre as árvores do bosque até chegar à casa do leitor do romance, onde o encontra lendo. Como já sugere o título do conto, toda a narrativa se dá por conta desse entrecruzar dos

parques: o parque da ficção, em que o casal se despede e um deles segue para a casa do leitor do romance; e o parque que seria o da realidade, em que um homem está sentado em sua poltrona a ler um romance. Essa segunda realidade, cognoscível de acordo com o nosso mundo prosaico, mistura-se à ficção, a esse universo onde o personagem de um romance, após percorrer o bosque, consegue adentrar ao mundo prosaico e observar o leitor a ler a sua própria história.

Dessa forma, o parque – que também faz referência ao jardim – funciona como uma heterotopia, pois é nesse espaço que o real e a ficção têm uma fronteira muito tênue. Michel Foucault, no texto “Outros Espaços”, define as heterotopias como

lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (2001, p. 415)

De acordo com o filósofo, o estudo das heterotopias é chamado de heterotopologia. Após sua definição, o autor expõe seis princípios que compõem as heterotopias: o primeiro é o da “universalidade das heterotopias”, porque não há cultura no mundo que não seja constituída por heterotopias, ainda que elas assumam sempre formas variadas” (GAMA-KHALIL; LIMA, no prelo, grifo dos autores citados); o segundo diz respeito à “sincronicidade das heterotopias”, dado que cada heterotopia funciona de uma certa forma em determinada cultura, mas seu funcionamento pode mudar de acordo com a cultura e a sociedade em que está inserida, ou seja, “ao longo da história, as heterotopias podem deixar de funcionar de uma forma para adotar outro desempenho ou característica” (GAMA-KHALIL; LIMA, no prelo); o terceiro, e o mais importante para esta pesquisa, é o da justaposição. Para Foucault (2001, p. 418), “[a] heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”.

Dessa maneira, o conto de Cortázar funciona como uma heterotopia, por entrecruzar o universo da realidade e da ficção, uma vez que, num mesmo espaço onde a realidade prosaica acontece, o insólito também se manifesta, quando o personagem do romance cruza o bosque e adentra na realidade do leitor do conto. Ainda segundo o filósofo francês, o jardim é o exemplo mais antigo do poder de justaposição das heterotopias: “O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma

espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos)” (FOUCAULT, 2001, p. 418).

O quarto princípio é o da “heterocronia da heterotopia”, porque “[a] heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2001, p. 418). Para melhor entendimento, Foucault (2001, p. 418) exemplifica esse princípio com os museus e bibliotecas, espaços onde as temporalidades são acumuladas: é possível, no presente, ler um livro muito antigo ou observar um artefato ou objeto fabricado há séculos. O quinto princípio, por sua vez, se refere ao “sistema de abertura e fechamento das heterotopias”, já que cada heterotopia consegue controlar quem entra e sai desse espaço, como, por exemplo, na prisão; por fim, o sexto e último afirma que “todas as heterotopias têm uma função em relação ao espaço restante” e essa função é dividida em dois extremos:

ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, maldisposto e confuso. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de **compensação** (FOUCAULT, 2001, p. 420, grifo do autor citado).

Quanto ao princípio da justaposição, contexto semelhante ao do conto de Cortázar acontece no conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, no qual um homem observa a cena de uma caçada em um bosque, retratada em uma tapeçaria, e de repente vê-se dentro dela. Em relação ao parque, espaço presente na narrativa de Cortázar, no conto “A fuga”, o insólito igualmente permeia a espacialidade de um parque: no início da narrativa, o personagem foge de uma nebulosa, que ele não sabia o que era, e acaba em um parque, onde reflete a respeito de sua vida e sente-se bem; novamente, percebe a nebulosa se aproximando e foge, quando se dá conta de que na verdade já estava morto.

Como acontece com os bosques e parques, o jardim funciona como uma heterotopia. Portanto, temos em uma espacialidade real a capacidade de justapor diversos outros espaços. Nos jardins, é possível manipular as condições naturais que farão parte desse ambiente e que, de outra maneira, provavelmente não estariam ali. Assim, em algumas narrativas da escritora, o jardim passa a ser não apenas um lugar no qual os personagens estão, mas também uma espacialidade que provoca incertezas, hesitações e lembranças, além de ser um espaço propício para a irrupção do insólito. A respeito das considerações de Foucault sobre as heterotopias, Gama-Khalil declara (2013, p. 75):

A época do posicionamento é marcada pelas heterotopias, dos espaços que incomodam apesar de serem projetados para acomodarem, confortarem. Em função dessa era do posicionamento, Foucault acredita que **as inquietações dos homens decorrem muito mais de questões espaciais do que temporais.** (grifos nossos)

É desse modo que chegamos aos jardins de Lygia Fagundes Telles, onde as inquietações e transformações dos personagens, além do insólito, se dão em meio a esse espaço. Antes de seguirmos para o levantamento e a análise minuciosa dos contos selecionados, conforme tópico 1.2 e capítulo 2 desta dissertação, é importante pontuar a importância da cor verde na obra da escritora paulista, que, além de remeter à imagem do jardim, funciona ela própria como uma imagem prenhe, dada a recorrência com que é abordada.

Lucas entende que essa cor “impregna” não apenas a ficção de LFT, mas também a sua vida. Ele cita a afirmação da própria escritora sobre o verde: “Para mim, a cor da esperança. Se eu tivesse uma bandeira ela seria vermelha e verde, esperança e paixão não destituída de cólera.” (TELLES *apud* LUCAS, 1990, p. 60). Ao mencionar as temáticas recorrentes na obra de Telles, o estudioso pontua ainda que “[a]o lado da palavra ‘jardim’, temos outro vocábulo recorrente: ‘verde’. [...] Configura um estado anímico gerado em convívio com a natureza e seus segredos” (LUCAS, 1990, p. 65, grifos do autor citado). O verde, para a escritora, representa tanto a esperança, a natureza, quanto os segredos e mistérios que nela residem.

No conto “Antes do baile verde”, que dá nome a um dos livros mais famosos da escritora, há diversos elementos descritos com essa cor que compõem a fantasia da personagem: o saiote e suas lantejoulas, o biquíni, as meias rendadas e até o cabelo e as unhas. Vejamos o trecho:

– Ficou bonito, Tatisa. Com o cabelo assim verde você está parecendo uma alcachofra, tão gozado. Não gosto é desse verde na unha, fica esquisito. [...] – Mas as unhas é que dão a nota, sua tonta. É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde. (TELLES, 2018, p. 52)

O próprio baile tem a temática da cor verde. De início, nessa narrativa, temos apenas uma moça se arrumando para ir a um baile pelo qual esperou por muito tempo. Contudo, durante os diálogos com a criada, percebemos que no quarto ao lado o pai da protagonista estava morrendo. Ela decide ir à festa mesmo assim, e ao final do conto até mesmo as lantejoulas verdes que caíram do saiote parecem querer segui-la, para evitar a situação que a aguardava em casa – ou podem representar a morte querendo acompanhá-la. Ao cunhar o conceito da imagem prenhe, Galvão (2018, p. 737) cita a narrativa em questão:

Algumas dessas imagens imiscuem-se em todo o texto, percorrendo uma vasta gama e implicando num rendimento maior. É o que se passa em “Antes do Baile Verde”, no qual a cor verde, a partir das lantejoulas que vão devagar sendo pregadas no vestido por ambas as personagens enquanto conversam, contamina a roupa, a maquiagem, o cabelo etc., até atingir o leitor como conhecido símbolo da esperança e da renovação trazida periodicamente pela primavera.

Mas é fundamental lembrar também da dualidade que a cor verde carrega, uma vez que ao mesmo tempo em que ela pode remeter à vida, remete também à morte. De acordo com Gama-Khalil (2017, p. 189), “O verde é uma cor ambivalente. Se por um lado porta uma simbologia positiva, por ser a cor do reino vegetal e da própria vida, por outro é a cor da decomposição”. Assim também consideram Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 943): “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”. Essa mesma dualidade aparece no conto, representada pelo baile (a festa, a vida), enquanto a morte está no quarto ao lado para levar o pai da protagonista.

No mesmo livro, no conto “Verde lagarto amarelo”, que a autora afirma ser o seu preferido, temos a história de dois irmãos e a inveja que um sentia do outro. Segundo a escritora, o sentimento mais profundo da natureza humana é a inveja. E o personagem se enxerga como um “verde lagarto amarelo”, com seu suor “amarelo-verde”, enquanto o irmão, segundo a sua visão, era sempre extraordinário.

No já citado conto “A rosa verde”, uma criança que lida com o luto de ter perdido os pais muito cedo acredita na insólita promessa do avô de que ele seria capaz de criar uma rosa verde. A flor pode representar alegria e talvez até a esperança da menina que estava aprendendo a lidar com a morte.

Esses são os três contos em que o verde aparece já no título, de acordo com a coletânea *Os contos*, publicada pela Companhia das Letras em 2018. Mas a cor não precisa estar no título para permear inúmeros outros contos da autora, tornando-se de fato uma imagem recorrente em sua obra, imagem essa relacionada direta ou indiretamente aos jardins. Na sequência, exemplificamos com alguns contos.

Em “Os objetos”, publicado no livro *Antes do baile verde* (1970), somos apresentados ao casal Lorena e Miguel, que está passando por conflitos no relacionamento. Enquanto conversam, Miguel fala sobre os objetos, e repara em alguns da casa, afirmando que eles só têm importância quando lhes damos uma função, um sentido; e então compara a si mesmo com um objeto, dizendo que não tem mais valor, se não recebe mais nenhuma estima da esposa. Ao longo da narrativa, a cor verde se presentifica várias vezes: quando o personagem assegura que

se quebrasse os dentes compraria outros, verdes como o mar; no momento em que pergunta: “Que é que era verde como o mar e seus peixinhos? – O vestido que a princesa mandou fazer para a festa.” (TELLES, 2018, p. 17); enquanto conversa com a esposa e segura um globo de vidro com “a base pintalgada de cristais vermelhos e verdes. – Como um campo de flores.” (TELLES, 2018, p. 17); e ao final do conto, antes de sair de casa, no instante em que o protagonista pega dinheiro na bolsa verde da esposa. Assim, são vários os elementos verdes que compõem o enredo da narrativa.

O conto “O menino”, de *Antes do baile verde* (1970), mas que inicialmente foi publicado em *O cacto vermelho* (1949), a princípio parece tratar do amor entre mãe e filho e da admiração do filho pela mãe, mas na verdade aborda a descoberta do caso extraconjugal da mãe, que o menino percebe ao vê-la dar as mãos para outro homem no cinema. O verde aparece para descrever o perfume da mulher:

- Como é o nome do seu perfume?
  - Vent Vert. Por quê, filho? Você acha bom?
  - Que é que quer dizer isso?
  - Vento Verde.
- Vento verde, vento verde. Era bonito, mas existia vento verde? Vento não tinha cor, só cheiro. (TELLES, 2018, p. 135)

O menino expressa admiração pelo perfume da mãe, já que, antes de perguntar sobre o perfume, ele pensava que no futuro queria se casar com alguém que fosse idêntica à mãe: “Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.” (TELLES, 2018, p. 135). Depois de perceber um homem estranho de mãos dadas com ela no cinema, o filho não consegue esconder sua mágoa e frustração. O verde também é utilizado para descrever um “perfume verde-úmido” no conto “A sauna”, no livro *Seminário dos ratos* (1977).

Em “Emanuel”, do livro *Um coração ardente* (2012), a protagonista Alice narra a história, que acontece em uma reunião de amigos onde todos bebem e fumam. Esses dois componentes – a narração em primeira pessoa e o álcool – contribuem para a ambiguidade que se estabelece ao longo da narrativa. Alice fala para os amigos sobre o amante, Emanuel (nome que significa “aquele que há de vir”, conforme a personagem Loris), mas aparentemente ele era apenas fruto da imaginação da mulher, que já não queria mais estar sozinha. As características que ela atribui ao namorado imaginário na verdade são de seu gato. Entretanto, tudo é invertido e o insólito se estabelece ao final, quando o próprio Emanuel inesperadamente chega para buscá-la. O verde é usado para descrever os olhos do personagem: “ninguém acredita que meu amante de olhos verdes tem um Mercedes branco e se chama Emanuel” (TELLES, 2018, p.

565), e a cor marca o personagem insólito, que não sabemos ao final como apareceu para buscar Alice, se ele seria apenas fruto de sua imaginação.

Os olhos verdes são recorrentes em alguns outros contos, como “As cartas”, também do livro *Um coração ardente* (2012), quando a protagonista e narradora encontra uma amiga de infância, da qual ela se lembra por causa dos olhos: “Voltei-me e fiquei olhando interrogativamente para a moça, mas aqueles olhos verdes e estrábicos e aquele rosto muito branco, os cabelos claros... Fixei-me nos olhos, mas não era a Luisa? Ah, a Luisa!” (TELLES, 2018, p. 572).

Em “O jardim selvagem”, uma luva verde marca a personagem Daniela, que é comparada a um jardim selvagem. Suspeita de ter assassinado o marido, tio da protagonista e narradora, que aparentemente cometera um suicídio, Daniela sempre está com uma luva na mão direita, e quando conhece a família do marido a luva escolhida era da cor verde: “– Ela estava de luva? – Estava. Uma luva verde, combinando com os sapatos.” (TELLES, 2018, p. 92).

Esses são apenas alguns contos em que a cor verde se faz presente. Nos contos insólitos da escritora, também é comum a caracterização de objetos, espaços e personagens com essa cor. Além do já mencionado conto “Emanuel”, em que o personagem de olhos verdes surge insolitamente, selecionamos alguns outros contos fantásticos em que o verde aparece.

Em “O dedo”, publicado no livro *Um coração ardente*, uma mulher encontra um dedo na praia: “Com a ponta do cipó, revolvi a areia. Era um dedo anular com um anel de pedra verde preso ainda à raiz intumescida. Como lhe faltasse a última falange, faltava o que poderia me fazer recuar; a unha.” (TELLES, 2018, p. 555). Enquanto imagina de quem seria o dedo que encontrou, a protagonista reflete sobre a própria vida, e afirma ser o anel com a pedra verde o mais insólito de seu achado: “No meu achado, o insólito era a ausência do sangue. E o anel.” (TELLES, 2018, p. 557).

Em “Natal na barca”, publicado no livro *Antes do baile verde* (1970), a protagonista atravessa um rio numa barca com uma mãe que carrega o filho doente no colo e conta sua triste história. A narradora observa, em dado momento, que o bebê no colo da mulher parece estar morto, mas ao final da narrativa, quando a mãe retira o xale da cabeça do menino, ele parece estar vivo. O rio, onde acontece a insólita trajetória, é verde:

- De manhã esse rio é quente – insistiu ela me encarando.
- Quente?
- Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. (TELLES, 2018, p. 97)

Ainda no mesmo livro, em “A caçada”, a tapeçaria “tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro violáceo e que pareciam escorrer da folhagem” (TELLES, 2018, p. 60). Quando tenta se lembrar de onde conhecia aquela cena, o personagem se recorda dessa vez da cor do céu: “Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão?” (TELLES, 2018, p. 61). Ele também sonha com a cena da tapeçaria:

Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede **esverdinhada**, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó **verde-negro**. (TELLES, 2018, p. 62, grifos nossos).

O verde aparece em vários momentos, compondo a atmosfera nebulosa e insólita da narrativa. Atmosfera essa semelhante à do conto “A mão no ombro”, em que o personagem sonha que está em um jardim. A cor verde caracteriza toda a ambientação da narrativa. Logo na primeira frase, o verde já denota um efeito de estranhamento no personagem: “O homem estranhou aquele céu verde com a lua de cera coroada por um fino galho de árvore, as folhas se desenhando nas minúcias sobre o fundo opaco.” (TELLES, 2018, p. 218); mais à frente, depois de avançar até o centro do jardim, ele se senta em um “banco verde de musgo”; e, ao final, vê-se novamente transportado insolitamente ao jardim do sonho, numa “sonolência verde-cinza”: “Por entre a sonolência verde-cinza, viu que retomava o sonho no ponto exato em que fora interrompido.” (TELLES, 2018, p. 224).

Já em “A chave na porta”, quando a protagonista pega carona com o amigo – que vem a descobrir depois que já estava morto há muito tempo –, percebe em seu carro um “pequeno relógio verde embutido na madeira clara” (TELLES, 2018, p. 516). O tempo, simbolizado pelo relógio, é um elemento marcante no conto, já que a personagem pega carona com um amigo do passado, além de se sentir mais jovem depois do encontro.

Em “Anão de jardim”, é no “verde do caramanchão” no jardim que vários acontecimentos importantes da narrativa se desenvolvem: é nele que o professor tocava o violoncelo; que a esposa ligava para o amante; que o anão de pedra observava os personagens e suas histórias; o caramanchão também é o último espaço a ser demolido da casa, além do próprio anão.

De acordo com Franciso Vicente de Paula Júnior (2011), o verde é a cor do fantástico. O estudioso afirma:

Em primeiro lugar, numa atitude de provocação semiológica, lembramos que esta cor não é essencialmente primária. O verde nasce, na prática do artista, da fusão do azul (cor da imensidão) com o amarelo (cor da riqueza). Até aí, nenhuma novidade, mas se compreendermos que o azul (cor utilizada no surrealismo de Breton e Dalí) por seu potencial onírico, ao somar-se com o amarelo (cor da materialidade) gera uma cor de mescla, ou seja, uma cor que oscila entre a matéria (Real) e a abstração (Irreal), capaz de simbolizar, metaforicamente, todas aquelas coisas, situações sentimentos ou seres que habitam o suprassensível, o extramundano, o aparentemente inconcebível. O verde, atualmente, é a cor do Fantástico. Tendo origem na fusão do amarelo com o azul, o verde tem gênese propícia ao Fantástico, à Alteridade, à Ambiguidade. [...] Muitas poderiam ser as cores do fantástico, e algumas até que lhe são bem propícias como o vermelho, que representa o sangue no vampirismo, ou o lilás, cor da espiritualidade para alguns. No entanto, a que nos parece mais recorrente, e que melhor se encaixa na poética fantástica (por sua origem mesclada de azul e amarelo), é o verde, sem dúvida, tanto que são incontáveis os textos que apresentam elementos favoráveis ao uso dessa cor como árvores seculares, veredas misteriosas, sereias, olhos etc. (PAULA JÚNIOR, 2011, p. 133-135)

Assim, o verde remete ao fantástico por sua ambiguidade, pela mescla que oscila entre a realidade e a abstração. Ainda segundo Paula Júnior (2011, p. 136), “nem tudo que é verde é sobrenatural, mas o sobrenatural, atualmente, tem ligações com o verde”. Nos contos de Lygia Fagundes Telles, como foi possível perceber, essa cor aparece mesmo nos pequenos detalhes, seja na cor dos objetos, na luva ou no nome de um perfume; e, a partir de uma leitura atenta, observamos como essa cor é significativa, principalmente nas narrativas fantásticas da escritora paulista: seja na pedra de um anel, no banco em que o personagem se senta, na cor do céu ou dos olhos, no relógio ou em um rio... enfim, o verde marca o insólito nos contos da autora.

Essa caracterização muito bem construída do espaço e dos objetos é um dos artifícios utilizados por Lygia Fagundes Telles para envolver o leitor em suas histórias, em que muitas vezes é o espaço que diz ou deixa subentendido aquilo que os personagens não conseguem ou não querem expressar. Para Resende (2016, p. 146), na obra da escritora, “há o uso dos objetos, dos cenários, valendo-se deles, apoiando-se neles quando as personagens não conseguem ou não querem dizer as suas verdades ou mentiras; quando a narração se apoia nas coisas para dizer o que é difícil de ser dito”.

Dessa maneira, o espaço tem grande importância nas narrativas da autora. Sendo o jardim uma espacialidade marcante e dominada pela cor verde, veremos a seguir os contos de Lygia Fagundes Telles em que essa espacialidade aparece sutilmente ou, ao contrário, marca o desenvolver das narrativas.

## 1.2 Os jardins na obra contística de Lygia Fagundes Telles

Algumas das minhas ficções se inspiraram na imagem de algo que vi e guardei, um objeto? Uma casa ou um bicho? Outras ficções nasceram de uma simples frase que ouvi e registrei e um dia, assim de repente a memória (ou tenha isso o nome que tiver) me devolve a frase que pode inspirar um conto. Há ainda aquelas ficções que nasceram em algum sonho, abismos desse inconsciente que de repente escancara as portas, saiam todos! A loucura, o vício, a paixão, ah, eu teria que ter o fôlego de sete vidas, assim como os gatos, para escrever sobre esse mar oculto.

Lygia Fagundes Telles

Para esta pesquisa de mestrado, foi realizado um levantamento dos jardins na obra contística de Lygia Fagundes Telles. Esse inventário das narrativas em que o jardim aparece foi feito com base no livro *Os contos*, publicado pela Companhia das Letras em 2018, que reúne os livros de contos publicados pela autora. Conforme explicitado na Introdução desta dissertação, alguns livros de contos foram suprimidos da obra da escritora, por serem considerados por ela própria como imaturos. No entanto, alguns contos dessas obras integram livros publicados posteriormente. Lucas explica sobre essa “peculiaridade” de LFT: “alguns contos, ainda que com breves modificações, integram várias coleções diferentes. Os contos se repetem, portanto” (1990, p. 64). Dessa forma, no presente levantamento, sinalizamos os contos que primeiramente foram publicados em outros livros, para manter a cronologia da obra da escritora.

A partir dessa investigação, é possível verificar a importância do jardim na obra da escritora brasileira, que frequentemente escreve sobre essa espacialidade como um lugar de conflitos, medos e inseguranças; além disso, a natureza parece acompanhar a personalidade e sentimentos dos personagens.

### 1.2.1 *Antes do baile verde* (1970)

Um dos livros mais famosos da autora, publicado em 1970, *Antes do baile verde* reúne dezoito textos escritos entre 1948 e 1969, que tratam de temas diversos: desde a inveja entre irmãos até a decadência de um relacionamento. Conforme observaremos, alguns poucos contos eram inéditos no livro, sendo que a maioria já havia sido publicada em outras obras, que foram esgotadas ou eliminadas pela própria escritora<sup>11</sup>. A respeito disso, Resende afirma que “[a]

---

<sup>11</sup> Com exceção de *Contos esparsos*, todas as informações acerca da primeira publicação dos contos que constam neste levantamento – e que foram publicados originalmente em outras obras da escritora – foram retiradas do livro *Dispersos e inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (2009), de Vera Tietzmann Silva.

estrutura do livro, indo do mais recente ao mais antigo, não apenas nos dá a cronologia dos textos, mas serve para apontar a trajetória da autora” (2016, p. 115). O estudioso defende ainda que “[o]s textos mais recentes diferem dos primeiros, mas aprofundam-nos, em vez de contradizê-los. E os antigos, revisados, aproximam-se de parecerem contemporâneos dos mais novos” (RESENDE, 2016, p. 117). Nesse livro, a imagem do jardim é recorrente em dez dos dezoito contos publicados.

Essa imagem prenhe está presente já no primeiro conto do livro, “Os objetos”, no qual um casal em decadência conversa. Toda a percepção dos conflitos se dá através da descrição do espaço e, em dado momento da história, os personagens (Lorena e Miguel) se lembram de um quadro antigo em uma loja, com um anão ao lado, quando a esposa pergunta: “– Tinha um anão na gravura? – Não, ele não estava na gravura, estava perto. – Mas... era um anão de jardim? – Não, era um anão de verdade. – Tinha um anão na loja? – Tinha. Estava morto, um anão morto, de *smoking*, o caixão estava na vitrina.” (TELLES, 2018, p. 21), após uma primeira reação de estranhamento provocado pela cena de um anão morto exposto na vitrine de uma loja, que Lorena pergunta se não seria um anão de jardim. A referência ao jardim no conto é feita por meio do anão, porque seria menos pavoroso para Lorena que ele fosse um anão de jardim, ao invés de um anão de verdade e morto. O jardim, nesse caso, funciona como uma sugestão ao ficcional, já que nesse caso um anão de jardim pode ser associado a um anão de invenção.

O segundo conto do livro é “Verde lagarto amarelo”. A narrativa apresenta o ciúme e a inveja que Rodolfo, irmão mais velho, sente do irmão mais novo, Eduardo. O jardim atua como espaço de memória na descrição de uma das lembranças da infância dos personagens: a parreira e o canteiro de violetas no jardim da casa em que os irmãos cresceram.

Em “A chave”, um homem sente falta da primeira esposa, enquanto conversa com a segunda, muito mais jovem que ele. A imagem do jardim aparece como espacialidade das lembranças de Francisca, com quem ele compartilhou o primeiro casamento. E ao final do conto novamente, quando Magô, a jovem e atual companheira, sai sozinha para uma festa, deixando um perfume no quarto: “O perfume foi-se suavizando e ficou o perfume de um jardim de estátuas, estátuas alvíssimas que dormiam sem pupilas, nenhuma cor conseguiria fazer com que abrissem as pálpebras.” (TELLES, 2018, p. 71). Nesse jardim de estátuas sem vida, temos o reflexo da decadência da relação e do próprio personagem.

No conto “A janela”, um homem e uma mulher conversam em um quarto, e ele diz que seu filho morrera ali. Ao longo da narrativa, ele observa a janela, rememorando a roseira que seu filho cultivava e que atravessava a janela do quarto, ao passo que a mulher responde que já

mora ali há três anos e, desde que chegou, não havia mais nem mesmo o canteiro. O jardim se encontra, pois, no entrecruzar da memória dos dois, configurando-se como uma heterotopia porque é um lugar que justapõe diversos espaços rememorados.

“Um chá bem forte e três xícaras” aborda os temas do casamento, da traição e da velhice *versus* juventude. Maria Camila conversa com Matilde, empregada da família, enquanto aguarda o encontro com a suposta amante de seu marido. O conto descreve os momentos anteriores a esse encontro, em que Maria Camila está sentada entre os dois canteiros do jardim. Logo no primeiro parágrafo, a cena de uma borboleta que pousa em uma rosa, um movimento que imaginamos como leve e delicado, é descrito de maneira grosseira, que “chega a ser obsceno”, de acordo com a percepção da própria personagem: “Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor.” (TELLES, 2018, p. 84). A obsessão de Maria Camila com a figura da borboleta sugando a flor no jardim de sua casa é tanta que pode estar relacionada ao que a amante de dezoito anos do marido estaria fazendo com ela e seu casamento.

Em “O jardim selvagem”, a narradora Duchá observa o desenrolar do casamento de seu tio Ed com Daniela, que, segundo ele, é “como um jardim selvagem”. Daniela parece ser uma mulher à frente de seu tempo, que encanta todos a quem conhece e é misteriosa à sua maneira. Por isso, quando seu marido parece ter cometido suicídio, surge a suspeita de que na verdade ela é quem seria a assassina. O questionamento de Duchá aparece desde o início: “Lembrei-me então do que ele dissera, Daniela é como um jardim selvagem. Quis perguntar o que era um jardim selvagem. Mas Tia Pombinha devia entender tanto quanto eu desses jardins.” (TELLES, 2018, p. 91). A comparação da personagem com um jardim selvagem deixa claro que Daniela tem uma personalidade subversiva, insubmissa e ousada para os parâmetros femininos da época. Esses quatro contos (“A chave”, “A janela”, “Um chá bem forte e três xícaras” e “O jardim selvagem”) foram publicados inicialmente em *O jardim selvagem* (1965).

“Natal na barca” narra a história de uma mulher que atravessa um rio na noite de Natal e junto dela, na barca, estão um velho bêbado e uma mãe com seu bebê. Somos apresentados à história dessa mãe, que perdera o filho de quatro anos no ano anterior, quando ele se jogou de um muro brincando de mágica, tentando voar. Nessa narrativa, o jardim é o espaço em que o menino costumava brincar, onde a mãe tem um encontro com o próprio filho que morrera e, mais ainda, é onde ela encontra Deus:

– Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar.

E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, só se mostrasse um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e, não sei como, dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal a sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (TELLES, 2018, p. 98-99).

Como veremos mais à frente, jardim e universo onírico também se misturam no conto “A mão no ombro”, publicado no livro *Seminário dos ratos* (1977). Temos a heterotopia, por ser um espaço que abriga outros espaços: na espacialidade do jardim onírico, realidade e sonho se misturam ao mesmo tempo.

Em “A ceia”, somos apresentados a um casal que realiza a última ceia juntos no jardim de um restaurante. A descrição do jardim decadente pode estar associada à própria decadência do amor e do relacionamento dos dois personagens.

No conto seguinte, “Venha ver o pôr do sol”, um dos mais famosos da escritora, Ricardo, ex-namorado de Raquel, leva-a até um cemitério abandonado, que se assemelha muito a um jardim selvagem, apesar de não haver menção explícita a esse espaço:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármore, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. (TELLES, 2018, p. 113)

É interessante a menção à “força de vida” da natureza em contraponto com a morte. Mais à frente, quando chegam ao jazigo onde Ricardo pretendia levar a moça, se deparam com uma capela: “Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas.” (TELLES, 2018, p. 115). Assim, cheia de vida, a natureza contrasta com a morte do cemitério: não apenas a das pessoas ali sepultadas, mas também a do próprio espaço: um cemitério abandonado.

“Eu era mudo e só” é narrado por Manuel, protagonista do conto, que conta sobre um passeio com o amigo Jacó. Enquanto andavam na rua, os dois amigos sentem “no ar um misterioso perfume de jardim” (TELLES, 2018, p. 121), que parece combinar com o “coração inquieto” do protagonista. Os quatro contos acima mencionados (“Natal na barca”, “A ceia”, “Venha ver o pôr do sol” e “Eu era mudo e só”) foram publicados originalmente em *Histórias do desencontro*, em 1958.

Além dos jardins propriamente ditos, são recorrentes, na obra de Lygia Fagundes Telles, alguns bosques que se mostram determinantes para o desenrolar das narrativas. Conforme indicado no tópico 1.1, “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam” (ECO, 1994, p. 12). Por esse motivo, é importante olhar também para esses caminhos ao estudar os jardins na obra de autora.

No conto “Helga”, o personagem Paulo Silva, brasileiro e com ascendência alemã, relembra suas viagens de férias à Alemanha. Durante uma dessas viagens, conhece Helga, jovem alemã muito bonita, que junto ao pai tentava reconstruir sua vida. Já no primeiro parágrafo, temos a imagem do bosque quando o narrador fala sobre Helga: “Ela era uma só. Não havia outra e se quisesse compará-la com alguma coisa, seria com os tenros cogumelos dos bosques ou com as manhãs de bicicleta nas estradas impecáveis ou com as primeiras cerejas da primavera.” (TELLES, 2018, p. 39). Percebemos, na descrição da personagem, quando o narrador a compara com os “tenros cogumelos dos bosques”, uma grande beleza e até certa inocência.

No já citado conto “A caçada”, também publicado inicialmente em *O jardim selvagem* (1965), um homem se vê diante de uma tapeçaria numa loja de antiguidades e seu envolvimento com ela é tanto que ele tem a certeza de que já teria visto a cena representada antes. O quadro retrata uma caçada em um bosque:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (TELLES, 2018, p. 60)

De repente, vê-se dentro do bosque e nota, tarde demais, que na verdade ele era a caça: “Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!” (TELLES, 2018, p. 63). Assim, a espacialidade do bosque é fundamental para a ambientação insólita da narrativa. É esse o espaço que intriga o personagem ao fitar a tapeçaria e é nele que se vê repentinamente, sem uma explicação racional para esse acontecimento.

### **1.2.2 Seminário dos ratos (1977)**

Como foi possível perceber, as imagens pregnantes do jardim e do bosque são frequentes já em *Antes do baile verde* (1970). No segundo, *Seminário dos ratos* (1977),

publicado sete anos após, não é diferente. O jardim continua a aparecer, mesmo que de maneira sutil em algumas narrativas, em nove dos treze contos.

Em “Senhor diretor”, segundo conto do livro, Maria Emília, uma personagem sexagenária, escreve uma carta ao diretor de um jornal, falando sobre os valores (ou a falta deles) da sociedade em que está inserida. A imagem do jardim aparece quando ela menciona a sujeira deles: “Era um bom assunto para a carta, a sujeira dos nossos jardins, o único problema é que poderia ficar comprida demais.” (TELLES, 2018, p. 155). E essa espacialidade reflete o contexto social da época – a Ditadura Militar no Brasil –, de acordo com a ótica da personagem.

Em “Tigrela”, conhecemos a personagem Romana, que “vivia com um pequeno tigre em um apartamento de cobertura” (TELLES, 2018, p. 164). No decorrer da narrativa, Tigrela (a tigresa filhote) é humanizada e ela e Romana se confundem, como se a tigresa fosse um duplo da própria personagem, desiludida. É no jardim dentro do próprio apartamento que o animal passa a maior parte do tempo: “Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfiada na folhagem, o olho apertado, as unhas cravadas na terra.” (TELLES, 2018, p. 166). A espacialidade descrita no conto contribui para a construção do duplo na narrativa, uma vez que não só Tigrela vivia no jardim, mas o próprio apartamento onde as duas moravam se localizava no centro dele: “o apartamento fica no meio de um jardim que mandei plantar especialmente, uma selva em miniatura” (TELLES, 2018, p. 168). É nessa “selva em miniatura” que Romana e a tigresa se emaranham, ora uma refletindo o comportamento da outra, ora parecendo que são uma só. É possível relacionar esse texto ao conto “O jardim selvagem”, do livro anterior, já que a representação das personagens – Romana e Daniela – é associada à imagem do jardim. Em ambos, temos mulheres incomuns, desprendidas das amarras sociais e, por isso, são comparadas a essa espacialidade, mas não a um jardim comum e, sim, um jardim selvagem e uma selva em miniatura.

Em “A sauna”, o protagonista se lembra de sua própria vida enquanto está em uma sauna. Casado com Marina, ele se recorda do antigo romance com Rosa e tudo que fizera a ela. A espacialidade do jardim compõe a casa de Rosa e já aparece logo no início da narrativa, quando o protagonista se lembra do retrato que pintara da mulher. Depois, Marina, a atual esposa do narrador-personagem, fizera questão de conhecer a antiga casa na qual ele morou com a ex-esposa: “Teve um domingo que me obrigou a lhe mostrar a casa, queria ver a casa, o jardim, Quero ver a janela onde ela posou para o retrato!” (TELLES, 2018, p. 177). Ainda em suas memórias, o protagonista relembra da casa do antigo amor: “Rosa tinha deixado o emprego na farmácia, restou só uma casa com jardim, mas a gente não pode comer um jardim, não pode fazer um aborto num jardim, pode?” (TELLES, 2018, p. 178). O jardim aparece,

então, como um espaço que marca as lembranças do protagonista em relação à Rosa, e a tudo que viveram e que ela entregara a ele.

“Pomba enamorada ou uma história de amor” conta as decepções de uma jovem que nutre um amor platônico por Antenor, rapaz que ela conheceu no Baile de Primavera. A imagem do jardim surge quando a jovem deixa doces para São Cosme e Damião: “deixou o pratinho no mais florido dos jardins que encontrou pelo caminho (tarefa difícilíssima porque os jardins públicos não tinham flores e os particulares eram fechados com a guarda de cachorros)” (TELLES, 2018, p. 203). Assim, o jardim é espaço de desejo e esperança, onde a personagem faz uma simpatia. Além disso, é de difícil acesso, como o amor não correspondido da protagonista.

Em “Lua crescente em Amsterdã”, um casal percebe a decadência do amor e de ambos. Toda a narrativa acontece no jardim e, ao final do insólito conto, temos a zoomorfização dos personagens. Este texto será analisado de maneira minuciosa no segundo capítulo da dissertação.

“A mão no ombro”, conto seguinte no livro ao citado anteriormente, trata da história de um homem que sonha que está em um jardim, onde a morte viria a tocar-lhe o ombro. Ele acorda assustado e decide viver a vida plenamente, mas, ao entrar no carro para ir ao trabalho, vê-se novamente no jardim do sonho. Esse conto também foi selecionado para ser analisado com maior atenção no próximo capítulo.

“Noturno amarelo” é iniciado com um casal preso na estrada, com o carro quebrado, em meio a um matagal. A personagem Laura corre, atravessa o matagal e vê a casa da família: “Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo, mas dentro do jardim.” (TELLES, 2018, p. 231). Ela entra na casa “fora do tempo, mas dentro do jardim”. Depois, Laura sai da casa e atravessa o jardim de volta para o presente, ainda segurando a pulseira que ganhara da prima Eduarda. Mais uma vez temos o recurso do objeto mediador (CESERANI, 2006), um objeto que assinala as afinidades entre dois espaços supostamente tão distintos: o empírico e o metaempírico, espaços esses alinhavados por um espaço heterotópico, o do jardim.

Em “A consulta”, o jardim aparece logo no início da narrativa, apresentando o protagonista e o espaço no qual ele se situa: “Doutor Ramazian debruçou-se na janela e ficou olhando o jardim banhado por um débil sol de inverno. Alguns pacientes estavam sentados nos bancos, outros passeavam, pálidos e perplexos.” (TELLES, 2018, p. 242). O jardim compõe o espaço do sanatório onde o Doutor Ramazian trabalha. Quando precisa sair por um momento, deixa um paciente, Maximiliano, encarregado de atender ao telefone. Nesse intervalo, um outro

paciente chega e Maximiliano encoraja-o a encarar o medo da morte se matando. No momento que Ramazian retorna, o paciente já havia ido embora, atravessando “o jardim num passo vacilante, as mãos abertas, pendidas” (TELLES, 2018, p. 250).

Em “Seminário dos ratos”, conto que dá nome ao livro, os líderes de várias nações se reúnem em uma casa de campo para discutir sobre a condição em que se encontravam os ratos. No final da narrativa, vários ratos a invadem e devoram tudo. O jardim emerge para compor a espacialidade da casa: “O Chefe das Relações Públicas arqueou as sobrancelhas perplexas. [...] Levantou a cortina da janela e olhou para o jardim.” (TELLES, 2018, p. 255).

Novamente, a figura do bosque aparece, como no conto “Herbarium”, em que uma menina passeia em um bosque à procura de algo para impressionar o primo, por quem era apaixonada, e que tinha um herbário em casa: “Todas as manhãs eu pegava o cesto e me embrenhava no bosque, tremendo inteira de paixão quando descobria alguma folha rara.” (TELLES, 2018, p. 170). Neste conto, percebemos a aproximação com o divino por meio da natureza, no instante em que, preocupada com o primo que adoeceu, a personagem afirma: “Estava se recuperando, não estava? Abracei o tronco da figueira e pela primeira vez senti que abraçava Deus.” (TELLES, 2018, p. 173).

Em “A presença”, um jovem quer se hospedar em um hotel no qual só se hospedavam os velhos. O conto aborda a temática da velhice, o medo e as emoções provocadas por ela, enquanto o velho porteiro do hotel tenta convencê-lo a se hospedar em um outro lugar:

Que jovem podia se sentir bem num hotel assim? Se ele prosseguisse pela mesma estrada por onde viera, alguns quilômetros adiante encontraria um hotel excelente, tinha várias setas indicando o caminho, ficava num bosque bastante aprazível. E pelo que ouvira contar o ambiente era alegre. Jovial. (TELLES, 2018, p. 226)

A imagem do bosque, onde ficava o outro hotel, contrasta com a espacialidade do “hotel-mausoléu” em que o jovem decidira se hospedar.

### **1.2.3 A estrutura da bolha de sabão (1991)**

O livro seguinte que reúne contos da escritora é intitulado *A estrutura da bolha de sabão* e foi publicado pela primeira vez em 1978, com o título *Filhos pródigos* e só depois em 1991, com o título atual. Nesse livro, a imagem do jardim se faz presente em três dos oito contos.

O primeiro conto em que o jardim aparece é “O espartilho”, publicado originalmente em *O jardim selvagem* (1965). A narrativa acontece na época da Segunda Guerra Mundial, período no qual a avó da personagem Ana Luísa acreditava nos princípios hitleristas, no

conservadorismo, na existência do Bem e do Mal que não se misturam. Ao longo da história, o jardim da casa é mencionado algumas vezes: quando a neta da criada da família chega à casa, ainda bebê, na primavera, com o jardim repleto de “margaridinhas azuis”, motivo pelo qual a menina recebeu o nome de Margarida; na ocasião em que Ana Luísa começa a questionar a história verdadeira da família e a sua própria, vai para o jardim e encontra Margarida, com quem tenta fazer as pazes após denunciar a tentativa de fuga da criada para a avó; e no momento em que neta e avó conversam no jardim, ainda sem falar sobre a real origem de Ana Luísa, um assunto proibido entre elas. Vale ressaltar que, enquanto a avó acusa a mudança no comportamento da neta, poda uma rosa no jardim, como se tentasse fazer o mesmo com a menina.

Em “A confissão de Leontina”, publicado inicialmente em *O cacto vermelho* (1949), é um dos contos mais significativos e expressivos da autora, uma mulher conta como foi parar na cadeia. A difícil e triste história de Leontina é narrada em primeira pessoa, desde a dura infância e a pobreza da família até a vida adulta, quando se muda para a cidade grande. É depois da mudança para a cidade que ela pensa em suicídio: “Nessa noite me deu vontade de me matar. [...] Vou no jardim e bebo formicida pensei.” (TELLES, 2018, p. 329). Nessa narrativa, a imagem do jardim é o lugar em que a moça cometeria o suicídio, novamente se configurando como um espaço em que os conflitos existenciais são abordados.

Nos contos “A testemunha” e “A fuga”, ambos publicados inicialmente em *Histórias do desencontro* (1958), a espacialidade do parque é a que aparece. O parque também remete ao jardim e ao bosque; como vimos, no conto “A continuidade dos parques”, de Júlio Cortázar, o parque é um bosque que o personagem do romance atravessa até chegar à casa do leitor que lia a sua história. Em “A testemunha”, Miguel tenta convencer o amigo Rolf a contar-lhe o que havia feito na noite anterior, em um de seus acessos de loucura. Os dois se encontram em um parque e conversam longamente, depois caminham rumo a um restaurante para jantar. Miguel guia o caminho, que passa por uma ponte, e, num gesto inesperado, empurra Rolf, única testemunha do que teria acontecido na noite anterior, jogando-o no rio.

Em “A fuga”, a espacialidade do parque é ainda mais marcante. O conto é iniciado com o personagem fugindo de uma “coisa”. Ele foge até um parque e pensa na sua vida, no seu amor por Bruna, na sua relação com os pais. É no parque, em contato com a natureza, que Rafael “se entende” com as árvores, reflete sobre o lado bom da vida e em como gostaria de viver.

No penúltimo conto do livro, “Gaby”, publicado primeiramente na segunda edição de *O jardim selvagem* (1973), temos a imagem da paisagem e do jardim. O protagonista, Gabriel – codinome Gaby –, é um artista, mas não pinta o que é comum: “– Não faço retrato. Só

natureza-morta. **Paisagens mortas.**” (TELLES, 2010, p. 127, grifos nossos). As “paisagens mortas” nos quadros do pintor podem retratar a sua vida sem esperança, sem grandes alegrias, sem perspectiva:

Ah, se pudesse fazê-la entender. Que não tinha ambições. Nem sonhos. Cansara de lhe repetir, “Não ambiciono nada, querida, nem dinheiro, nem poder, nem glória. Nada.” O homem devia estar flinando ainda pelo Jardim do Paraíso. Vidão. Não fosse aquela curiosidade obscena. Mania de conhecer tudo. Provar tudo. Agora era a corrida dos planetas, tamanha aflição. A Terra não era suficiente? Não, não era.” (TELLES, 2010, p. 148)

Nesse trecho do conto, a imagem do jardim está relacionada ao Paraíso, quando Gaby afirma que não tinha grandes aspirações.

#### **1.2.4 *A noite escura e mais eu (1995)***

*A noite escura e mais eu* carrega esse nome inspirado no poema “Assovio”, de Cecília Meireles, que consta na epígrafe de Lygia Fagundes Telles. No entanto, houve uma alteração no poema, tanto na epígrafe quanto para o título do livro, uma vez que, no poema de Meireles, lê-se apenas “a noite escura mais eu”, sem o “e”, acrescido no livro de Telles. A obra foi publicada pela primeira vez em 1995 e trata dos dramas humanos, o que é característico na obra de LFT. Esse livro parece ser ainda mais intimista, já que grande parte dos contos é narrada em primeira pessoa, inclusive um em que o narrador é um cachorro e em outro no qual quem narra a história é um anão de jardim. Nessa coletânea, a imagem do jardim aparece em quatro dos nove contos.

No primeiro conto, “Dolly”, Adelaide, que é estudante e mora em uma pensão, vê o anúncio publicado pela jovem Dolly, que sonhava em ser atriz, procurando alguém para morar junto a ela. Adelaide encontra Dolly violentada e morta em seu quarto depois de uma noite de festa. O jardim se localiza em frente à casa da moça morta e é descrito por Adelaide como um jardim que estaria “estorricado”, “precisando de água” e, por isso, parece estar sem vida, semelhante à dona da casa.

Em “A rosa verde”, conto já mencionado neste capítulo para tratar da simbologia da rosa e da cor verde, uma menina órfã mora com os avós em uma fazenda. O conto tem esse título porque o avô da menina, botânico, promete que criaria uma rosa verde para presentear a neta. A imagem do jardim aparece brevemente relacionada ao avô da menina, que cuida das plantas da fazenda onde estavam morando: “Um botânico com diploma virar jardineiro depois de velho.” (TELLES, 2018, p. 436). E emerge novamente associada ao Largo do Jardim, quando a menina compara o comportamento dos insetos ao dos humanos: “Trabalhavam sem parar e

também vadiavam como naqueles ajuntamentos de domingo no Largo do Jardim, gostavam de se divertir.” (TELLES, 2018, p. 440). Este é, então, um local de diversão, alegria, lazer.

O penúltimo conto do livro, “Uma branca sombra pálida”, também já citado neste capítulo para tratar do assunto das rosas, aborda os temas da homoafetividade e do suicídio. A mãe de Gina, intolerante, desconfia do envolvimento da filha com a personagem Oriana. A imagem do jardim surge no início da narrativa, quando a mãe lembra da filha na infância colocando comida para sua gata no jardim da casa, remetendo a uma lembrança da inocência e da pureza da menina, características que, para a mãe, ela ainda carregava, mesmo mais velha.

Essa imagem é ainda mais marcante após o suicídio de Gina, porque o caixão da jovem é descrito como um “jardim suspenso”. A mãe se encarrega de encher o caixão da filha de rosas brancas e depois permite que Oriana coloque suas rosas vermelhas sobre o corpo da amada, mas somente da cintura para baixo. A mãe afirma: “E agora me lembro que ficou bonita a superfície do pequeno jardim retangular feito uma bandeira metade branca, metade vermelha, as vermelhas já alcançando os pés descalços de Gina, seus pés eram perfeitos.” (TELLES, 2018, p. 450). O caixão de Gina é comparado a um jardim, colorido de branco pela mãe e de vermelho pela namorada. A imagem do bosque também é brevemente mencionada, quando a mãe de Gina e narradora do conto diz que um casal de velhos andava pelo cemitério, como se “estivessem num bosque”.

Por fim, em “Anão de jardim”, uma estátua narra a decadência de uma família e da casa na qual moravam. O anão de pedra observa, do jardim da casa, todos os acontecimentos do lugar e os comportamentos dos personagens que ali residiam. Este é um dos contos selecionados para análise no segundo capítulo desta dissertação.

### **1.2.5 *Invenção e memória* (2000)**

*Invenção e memória* reúne contos de teor memorialístico. Memória e ficção se misturam nessa coletânea publicada pela primeira vez em 2000, em que o jardim se faz presente em sete dos quinze contos.

Em “Que se chama solidão”, uma menina narra as memórias de infância com suas pajens. Uma delas, Leocádia, morre após tentar realizar um aborto. O jardim aparece num insólito encontro entre a narradora-personagem e a pajem, que se mostra para a menina, depois de morta, em meio a um jasmineiro. Este conto será analisado no próximo capítulo desta dissertação.

“Suicídio na granja”, o segundo conto do livro, trata das memórias de infância de uma menina. A imagem do jardim é utilizada para descrever a memória da chácara na qual a

protagonista da narrativa morava, e é nessa espacialidade da antiga casa que ela tem o primeiro contato com o suicídio e elabora as reflexões presentes no conto.

Em “Se és capaz”, acompanhamos a vida do protagonista, que deseja viver de acordo com o poema que ganhara de seu avô: “Se és capaz”, de Rudyard Kipling. Ele idealiza uma vida regida pelos princípios de ética e de caráter presentes no poema, mas, no decorrer de sua vida, não consegue cumpri-los. A imagem do jardim aparece ao final do conto, quando o homem, já velho e solitário, deseja fugir desta “prisão de vida”: “Ah, se me aceitassem, entraria para um convento e com as forças que me restam ficaria lá cuidando do jardim.” (TELES, 2018, p. 480), como se, para ele, esse espaço tivesse um significado de descanso e talvez até mesmo de liberdade e ressignificação da vida.

Em “Cinema gato preto”, a narradora-personagem, seu irmão e a amiga Matilde assistem a um filme no cinema. A partir daí, começam a surgir lembranças e questionamentos a respeito do Bem e do Mal, tanto nos filmes como na vida real. A espacialidade do jardim relaciona-se ao “Largo do Jardim”, que seria, de acordo com a narradora, um lugar do Bem: “O Bem era o Largo do Jardim com a igreja, a casa do padre, a nossa casa e a escola.” (TELLES, 2018, p. 483). O Largo do Jardim também está presente no conto “A rosa verde”, só que como um lugar de diversão.

Em “Heffman”, o teor memorialista é ainda mais claro. O conto se desenvolve em torno de um convite que a narradora recebe para participar de um grupo de teatro e o que se sucedeu. O jardim compõe a espacialidade da casa de Alfredo Mesquita, que estava montando o grupo de amadores no teatro para o qual a protagonista foi convidada. As reuniões do grupo eram realizadas em uma livraria ou na casa de Mesquita, a qual era “um belo casarão com um jardim e uma lareira” (TELLES, 2018, p. 490). O jardim, nesse caso, associa-se ao espaço teatral, no qual ocorre a encenação da ficção.

O conto “Dia de dizer não” trata das questões sociais que incomodam a narradora-protagonista; ela, por sua vez, tenta negar a realidade ao seu redor, mas não consegue. O jardim aparece primeiro relacionado ao “relógio no jardim parisiense”, no momento em que a narradora se refere à falsa felicidade que muitas vezes fingimos sentir; aparece novamente quando a protagonista se depara com um menino que usa duas muletas e vende papéis de carta no semáforo: o menino ativa nela a memória da própria mãe em seu jardim, “as mãos sujas de terra tentando segurar com duas estacas a planta emurchecida, vergada para o chão” (TELLES, 2018, p. 500). A personagem recusa comprar os papéis do menino, depois se arrepende e volta para o mesmo lugar procurando-o, mas já não o encontra mais. E o jardim retorna no final do

conto, para se referir às cartas coloridas que ele tentava vender: “[...] onde a mão ossuda sacudindo o jardim do arco-íris, onde?!” (TELLES, 2018, p. 502).

“A chave na porta”, já mencionado neste capítulo para tratar da simbologia da rosa e posteriormente da cor verde, é um dos poucos contos insólitos presentes em *Invenção e memória*. Nesta narrativa, uma mulher encontra um velho amigo da faculdade, apelidado de Sininho, que lhe oferece uma carona para casa, e depois descobre que ele já está morto. A imagem do jardim aparece para compor a espacialidade do lar de Sininho: o jardim da casa com um pé de magnólia, que a narradora conhecera uma vez durante uma festa da faculdade; quando ela retorna para o mesmo lugar na tentativa de recuperar a sua bolsa, anos depois, e antes de descobrir que o colega que lhe dera carona na verdade já estava morto, o pé de magnólia continuava no mesmo lugar, “firme no meio do gramado”, mas sem as flores.

Em “Potyra”, um velho vampiro que veio da Europa confessa a uma estudante, a narradora do texto, a sua história de amor com a índia Potyra. Toda a confissão acontece durante a madrugada, no jardim em que a discente passara a sua infância: “Quando a lua esverdeada saiu de trás da nuvem, entrei no Jardim da Luz, o jardim da minha infância.” (TELLES, 2018, p. 523). O vampiro segreda que a confissão precisava ser feita “aqui neste jardim” e conta toda a sua história, desde a juventude na Europa – onde ele tinha um amigo anão que fora degolado no jardim do castelo – até a vinda ao Brasil e o encontro entre ele e Potyra.

### 1.2.6 *Um coração ardente* (2012)

*Um coração ardente*, publicado pela primeira vez em 2012, reúne dez contos esparsos de livros já esgotados e que parecem tratar em sua maioria de um mesmo assunto: a morte. Na dezena de narrativas, a morte aparece de variadas formas, retratando as diferentes maneiras com que os personagens lidam com ela. O jardim é recorrente em três dos dez contos da coletânea.

No conto “As cartas”, publicado inicialmente em *Histórias do desencontro* (1958), a narradora cuida das cartas que sua amiga de infância trocava com o amante, um político casado. O jardim vem pelas lembranças da infância, quando as duas personagens eram muito próximas: “Aos domingos, era o passeio durante a tarde em redor do coreto do jardim enquanto a banda tocava *Coração de Lili*”. (TELLES, 2018, p. 571).

Em “A estrela branca”, originalmente publicado em *O cacto vermelho* (1949), um cego está prestes a cometer suicídio e um homem, que se apresenta a ele como Doutor Ormúcio, oferece um tratamento capaz de fazê-lo retomar a visão: um transplante de olhos. O cego acompanha o médico e fica no hospital até conhecer o doador. Depois do estranho encontro, protagonista e Doutor caminham até o jardim, onde o cego conta que a última coisa que seus

olhos tinham visto fora uma estrela branca brilhando no céu. A cirurgia é realizada e é então que o insólito acontece: os olhos não obedeciam ao novo dono. Ele queria olhar para o céu novamente, encontrar sua estrela, mas os olhos apontavam para o jardim: “Quero olhar a estrela, a estrela! Repeti mil vezes num esforço desesperado. E os olhos baixavam obstinados para o jardim como se fios poderosos os dirigissem para o lado oposto daquele que minha vontade ordenava.” (TELLES, 2018, p. 591).

“As cerejas”, publicado pela primeira vez em *Histórias escolhidas* (1961), conta a história de uma menina que mora com a madrinha e a criada numa chácara, quando recebem a visita de seu primo Marcelo e, dias depois, da sua Tia Olívia, que era rica, morava na Europa e carregava no decote duas cerejas de cera. Toda a narrativa acontece na chácara onde elas moram e a imagem do jardim surge rapidamente, ligada à tesoura; remete às roupas da menina, que se sentia inferior à tia, porque esta andava sempre muito bem vestida: “Diante de Marcelo e da Tia Olívia, só diante dos dois é que eu pude avaliar como éramos pequenos: eu, de unhas roídas e vestidos feitos por Dionísia e que pareciam as camisolas das bonecas de jornal que Simão costumava recortar com a tesoura do jardim.” (TELLES, 2018, p. 601). Assim, a tesoura representa a própria vitalidade da menina recortada, tosada, como as plantas do jardim.

Já no conto “O encontro”, primeiramente publicado em *Histórias do desencontro* (1958), é a espacialidade do bosque que marca toda a narrativa. A protagonista, que narra a história, encontra-se em um “vasto campo” e adentra um bosque, de névoa dourada, que parecia já conhecer antes. É no bosque, perto de uma fonte, que ela encontra uma moça à espera de um rapaz, Gustavo, e as duas conversam. Só ao final da narrativa ela percebe que a mulher que encontrara era ela mesma, num outro tempo. A paisagem do bosque é comparada à própria personagem, como na parte em que a protagonista afirma sobre a mulher que encontrara: “Achei-a impregnada da mesma falsa calma da paisagem.” (TELLES, 2018, p. 597). Essa espacialidade é o lugar no qual o mistério envolve leitor e personagens, e onde o insólito – do encontro entre duas mulheres que são a mesma pessoa – irrompe.

Esse texto pode ser relacionado ao conto “A caçada”, uma vez que o protagonista dessa narrativa também entra em um bosque tentando se lembrar de onde conhecia aquela espacialidade, percebendo tarde demais de que ele era a caça, vítima do caçador retratado na cena da tapeçaria. A narrativa tem relação ainda com o conto “A morte”, em que a protagonista encontra a si mesma depois de morrer.

### **1.2.7 Contos esparsos (2018)**

*Contos esparsos* é a última compilação que compõe a coletânea de todos os contos publicada em 2018 pela Companhia das Letras. Nessa compilação, foram reunidas as narrativas da autora que originalmente foram publicadas em outras coletâneas ou veículos de imprensa<sup>12</sup> e que não estão mais em circulação há alguns anos. Aqui, temos a imagem do jardim em quatro dos doze contos reunidos.

Em “O tesouro”, publicado pela primeira vez em 1965 no livro *O jardim selvagem*, o menino Guido foge de casa com um mapa em busca de um tesouro, mas na rua chega até a cena de um crime e vê uma prostituta, vítima de assassinato, morta na cama. A imagem do jardim funciona na narrativa como marco da saída do garoto de casa, já que “ele já corria agachado por entre os arbustos do jardim, avançando em direção ao mar” (TELLES, 2018, p. 618). Além disso, marca também a fuga da cena do crime, já que, depois de ver a morta na cama, Guido desata a correr, e só para quando atinge o jardim.

No conto “A viagem”, publicado pela primeira vez em *Histórias do desencontro* (1958), o personagem Augusto tem a certeza de ouvir o chamado de um trem que o convidava para uma viagem. Ele ouve o chamado desde a infância, quando inclusive tenta alcançar a locomotiva e é encontrado caído, sujo e machucado. É no jardim de casa que ele volta a dar os primeiros passos após o episódio da fuga, sendo essa a espacialidade que marca a sua recuperação.

“Os mortos”, publicado inicialmente em *O cacto vermelho* (1949), narra a decadência de uma relação pela ótica da protagonista, que conta como conheceu o marido e o que sucedeu depois. Luís Felipe, seu marido, parece ter sido sempre muito apaixonado pela moça, que o desprezava. O jardim aparece pela primeira vez quando ele conta uma de suas histórias de infância, em que teria pulado “a grade de um jardim para roubar uma flor e oferecê-la embrulhada num verso...” (TELLES, 2018, p. 685) para a namorada Judite. Depois, a narradora tenta se livrar do cachorro do marido, estraçalhando uma echarpe e jogando-a no jardim, para colocar a culpa no animal.

A espacialidade do parque também se faz presente em dois textos de *Contos esparsos*, sendo eles “Correspondência” e “Felicidade”, igualmente publicados em *O cacto vermelho* (1949). Em “Correspondência”, os irmãos Eliezer e Natércia trocam cartas durante o período em que Natércia parece estar internada em uma clínica. O parque fica em frente à janela do quarto da irmã e a paisagem sugere acompanhar o estado de espírito dos personagens: enquanto Natércia se sente solitária, ela descreve o parque com um aspecto “desolador: nenhum passarinho, nenhuma flor, nada, nada! Apenas árvores e mais árvores tortuosas e escuras”

---

<sup>12</sup> As informações a respeito de onde os contos desta coletânea foram publicados inicialmente foram retiradas do próprio livro *Os contos* (2018), na seção dos “Contos esparsos”.

(TELLES, 2018, p. 700). Depois, quando já se acostumara e fizera amizades no lugar, Natércia se sente melhor e muito mais animada. E assim descreve o parque que mencionara na primeira carta ao irmão: “é um espetáculo ver o arvoredo, atirando para todos os lados punhados de folhas que se multiplicam como confete em pleno Carnaval. [...] Tão bonito, Eli, tão bonito!” (TELLES, 2018, p. 704). Do mesmo modo, na correspondência de Eliezer, ao fingir para a irmã que estava tudo bem, ele escreve: “os dias têm sido luminosos e hoje cedo, indo ao quintal, surpreendi nossa parreira toda florida. [...] Tudo se prepara alegremente para a sua volta. E eu mais que tudo.” (TELLES, 2018, p. 707). No entanto, Eliezer volta a escrever ainda na mesma carta antes de enviá-la, dizendo à irmã que havia mentido e que não estava bem. A parreira aparece novamente: “A parreira não está florida e o céu está cinzento. [...] estou desarvorado e preciso muito de você.” (TELLES, 2018, p. 707). Dias depois, Natércia recebe a notícia do suicídio do irmão. Temos, então, a natureza, como um reflexo dos sentimentos dos personagens.

Já no conto “Felicidade”, Teresa, uma jovem desiludida, trabalha em um hotel de classe alta e mora em um prédio sujo e pobre. Ao final da narrativa ela vai até um parque perto de sua casa, onde nunca tinha ido antes. E é no parque, vendo as árvores, o céu, as crianças a brincar, que ela sente uma enorme tranquilidade e que tudo estava bem. Vemos, de novo, a natureza como um espaço de paz, conforto e finalmente a felicidade que a personagem tanto procurava.

No último conto da coletânea, “Ou mudei eu?”, publicado na revista *Brasmotor* em dezembro de 1998, uma mulher compra um bolo para levar a uma festa de Natal, para a qual não vê sentido em ir. Ela se lembra do Natal em família durante a infância, antes de escolher um banco em um jardim e se sentar ao lado de um menino pobre, que aguardava o pai. Quando o pai retorna, a mulher se levanta e sai correndo, deixando o bolo para os dois, e “ficou pensando na expressão iluminada do menino aspirando fundo o cheiro de chocolate, um Menino Jesus índio num banco de jardim” (TELLES, 2018, p. 728). É na espacialidade do jardim que a personagem parece ter encontrado Jesus, na figura de um menino pobre à espera do pai para comemorar o Natal.

A partir desse levantamento, percebemos como o jardim é marcante na obra contística de Lygia Fagundes Telles. Para a pesquisa, baseamo-nos no livro publicado pela Companhia das Letras em 2018 (*Os contos*), que reúne os oitenta e cinco contos publicados pela autora. Em quarenta e oito dessas oitenta e cinco narrativas, a imagem do jardim se faz presente, totalizando uma média de 56% da obra contística da escritora permeada por esse espaço (ver figura 6, na próxima página):

**Figura 6 – Gráfico da recorrência dos jardins na obra contística de Lygia Fagundes Telles**



Nesse sentido, o jardim aparece em mais da metade de seus contos. Essa espacialidade funciona como um lugar de memória e lembranças, de desejo, de conflitos existenciais, de irrupção do insólito. É um espaço que reflete as vivências e estado de espírito dos personagens, além de ser um lugar de encontro com o divino, por meio do contato com a natureza. De forma direta ou indireta, o jardim, além de aparecer como um lugar exterior, sendo o espaço em que os personagens estão situados, representa também um lugar interior: quando comparado ao comportamento de mulheres à frente de seu tempo; ao ser mencionado para simbolizar o sentimento dos personagens e suas atitudes – como, por exemplo, nos contos em que as meninas têm seus comportamentos podados, como as flores de um jardim – ou quando figura como um “misterioso perfume de jardim”, que retoma lembranças, memórias antes esquecidas pelos protagonistas da história, que não se sabe de onde vêm.

## **CAPÍTULO 2**

### **O INSÓLITO NOS JARDINS DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

O escritor escreve porque tenta recompor, quem sabe? Um mundo perdido. Os amores perdidos. Não será uma tentativa de recuperar a família que ficou lá longe, assim despedaçada? Ou não será o próprio eu despedaçado que ele está querendo resgatar? E se nessas personagens que procura desembulhar ele não estiver tentando, na realidade, desembulhar a si mesmo?

Lygia Fagundes Telles

No primeiro capítulo, realizamos um levantamento a respeito da história dos jardins e dos contos em que essa espacialidade se faz presente na contística de Lygia Fagundes Telles. Neste segundo, analisamos alguns contos dessa escritora em que a espacialidade do jardim é decisiva para a composição do fantástico. Gama-Khalil (2012, p. 32) defende que

um caminho viável para a análise da literatura fantástica pode ser o estudo da configuração dos espaços ficcionais, de forma a pesquisar como os locais (internos ou externos às personagens) constroem os efeitos de estranhamento no leitor, como eles se constituem enquanto deflagradores fundamentais das ambiguidades.

Nesse sentido, entendendo que a configuração do espaço tem forte influência na construção do fantástico e nos efeitos desencadeados no leitor, foram selecionados quatro contos em que a irrupção do insólito claramente se dá em decorrência da configuração da imagem pregnante do jardim: o sentido dessas narrativas se condensa nesses quatro jardins, propiciando os acontecimentos sobrenaturais, de maneira sutil, como em “Que se chama solidão”, “A mão no ombro” e “Lua crescente em Amsterdã” ou, explicitamente, como acontece em “Anão de jardim”, onde uma estátua, desde o princípio, se apresenta como narradora da história.

Compreendemos os jardins das quatro narrativas como espaços rizomáticos. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) definem o rizoma como um espaço de múltiplas dimensões, que não possui começo nem fim:

Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. [...] um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobrecodificar, nem jamais dispõe de dimensão suplementar ao número de suas linhas, quer dizer, à multiplicidade de números ligados a estas linhas. Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16)

Nesse sentido, de acordo com os filósofos, o rizoma não possui estrutura, mas diversas dimensões, em que uma se sobrepõe à outra. Além desse princípio, há ainda alguns outros que caracterizam o rizoma, sendo dois deles a conexão e a heterogeneidade, conforme esclarece Gama-Khalil (2017, p. 188): “A conexão é explicada em função de que cada parte de um rizoma pode ser conectada a outra, havendo um agenciamento de correspondências muitas vezes inusitadas entre os elementos e acontecimentos. Daí adviria a heterogeneidade rizomática”.

Assim, os jardins dos contos selecionados para estudo neste capítulo são espaços rizomáticos dada a multiplicidade com que se constituem e se conectam e, conseqüentemente, tornam-se espacialidades heterogêneas. O jardim pode ser espaço para lembranças e

rememorações, imbricando tempos diferentes (passado e presente); ou o local em que os medos e o inconsciente dos personagens vêm à tona; e, principalmente, é no jardim que as realidades opostas (a prosaica e a insólita) se encontram em um mesmo lugar, de forma a suspender o real, culminando na irrupção do fantástico. Desse modo, partiremos para a análise dessas quatro narrativas, explicitando como a escritora brasileira constrói uma atmosfera de hesitações e ambiguidades, conforme sequência de tópicos a seguir.

## 2.1 “Que se chama solidão”

Não acho que tudo termina com a morte. Acho até que muitos amigos que já morreram vêm nos visitar.

Lygia Fagundes Telles (citada  
por Álvaro Alves de Faria)

No conto “Que se chama solidão”, publicado inicialmente na obra *Invenção e memória* (2009), uma menina narra histórias de sua infância, cercada pela família e por pajens que cuidavam dela como mães. Após a pajem Juana fugir com o namorado do circo, somos apresentados a Leocádia, uma nova pajem que não tinha o talento de contar histórias como a primeira, mas que cantava muito bem. Logo a família se afeiçoa a ela, inclusive a menina, com quem passava a maior parte do tempo. No entanto, todos são surpreendidos quando descobrem que, ao tentar realizar um aborto, Leocádia acaba também por tirar a própria vida.

Esse fato nos é narrado pela menina que revela ter escutado, por detrás da porta, a conversa de sua tia Lúcia com a mãe, a qual havia ido ao hospital visitar a pajem já em seu leito de morte. O jeito de a menina descobrir o ocorrido, ao escutar escondida a conversa, mostra o tratamento dado às crianças pelos adultos; após o sumiço da pajem, por quem a menina cultivava grande afeição e era a pessoa que lhe fazia companhia grande parte do tempo, não lhe foi dada explicação alguma. Ela apenas percebe o que aconteceu ao sair ao quintal e ver o fantasma de Leocádia, que diz estar morta.

Diante desse cenário sobrenatural, é preciso delinear os procedimentos utilizados por Lygia Fagundes Telles para a construção do fantástico, e para tanto partiremos da noção de hesitação definida por Tzvetan Todorov (2008) como uma das características do gênero fantástico, para então tratar do fantástico como modo, a partir dos procedimentos delineados por Remo Ceserani (2006) como inerentes à construção das narrativas fantásticas.

De acordo com Todorov (2008), o fantástico acontece quando não conseguimos explicar um acontecimento segundo as leis naturais e quem é posto frente a essa ocorrência deve decidir

entre duas explicações possíveis: ou esse evento é apenas fruto da imaginação – negando, dessa forma, o fantástico – ou de fato a situação aconteceu, comprovando uma realidade que é dirigida por leis sobrenaturais. Todorov define a incerteza como a responsável pela hesitação, e, devido a isso, temos a primeira condição para a ocorrência do fantástico. Como afirma o teórico búlgaro, “[o] fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31).

No caso do conto em análise, a incerteza irrompe no final da narrativa, quando somos postos frente ao desconhecido, no momento em que a narradora-personagem vê, atrás dos arbustos onde brincava com Leocádia, o fantasma da moça:

Já estava escurecendo quando passei pelo jasmineiro e parei de repente, o que era aquilo, mas tinha alguém ali dentro? Cheguei perto e vi no meio dos galhos a cara transparente de Leocádia, o riso úmido. Comecei a tremer, A quermesse, Leocádia, vamos? Convidei e a resposta veio num sopro, Não posso ir, eu estou morta... Fui me afastando de costas até trombar na Keite que tinha vindo por detrás e agora latia olhando para o jasmineiro. Peguei-a apertando-a contra meu peito, Quieta! ordenei, Cala a boca senão os outros escutam, você não viu nada, quieta! Ela começou a tremer e a ganir baixinho. Encostei a boca na sua orelha, Bico calado! repeti e beijei-lhe o focinho, Agora vai! Ela saiu correndo para o fundo do quintal. Quando voltei para o jasmineiro não vi mais nada, só as florinhas brancas no feitiço das estrelas. (TELLES, 2009, p. 16)

A hesitação se manifesta, portanto, por meio da sensação corporal que a criança vivencia, como o tremor ao ver o fantasma da pajem, tremor esse que pode ser entendido como consequência da hesitação experimentada. O fantasma estava ali, de fato, diante dela ou tratava-se de um artifício de sua imaginação fomentado pela conversa que escutara? Depois dessa cena horripilante, vivida na ambiência do jardim no qual havia um jasmineiro, a menina ouve a resposta do fantasma e se afasta, assustada. A agitação e os latidos da cadela da família, Keite, que também começa a tremer, parecem confirmar a inesperada aparição, aumentando a hesitação por parte da personagem. Mesmo assim, a menina ordena: “Quieta! [...] Você não viu nada!”, como que para convencer igualmente a si mesma.

Acionamos, então, a noção de metaempírico, desenvolvida por Filipe Furtado (1980). Na narrativa analisada, o metaempírico verifica-se porque não há uma explicação plausível para o aparecimento de Leocádia no jardim, onde ela brincava com a narradora-personagem. Desse modo, o que ressoa como questionamento é: “Teria a menina apenas imaginado o fantasma?”. Ao pensarmos nessa questão, relembramos o comportamento de Keite, animal de estimação da família, que também parece ter notado a insólita presença em meio ao jasmineiro, reforçando a concretude do ocorrido. E é dessa forma que Telles constrói sua narrativa fantástica: de maneira

sútil, ela insere leitor e personagens em um mundo desconhecido, a partir de uma ambientação real e conhecida no mundo prosaico. Nesse sentido, relembremos a afirmativa de David Roas: “o que se narra escapa a qualquer explicação” (2014, p. 137) e o fantástico se manifesta por intermédio dessa perspectiva.

Junto a esse fenômeno, é possível observar, no excerto citado anteriormente do conto, a presença do insólito, configurada por meio da presença do sobrenatural, do metaempírico. Com base nessa temática, a estudiosa brasileira Lenira Marques Covizzi (1978, p. 26) define:

O insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca. E se [...] é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica. Podemos ainda caracterizá-lo genericamente como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua especial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção.

Essa disfunção é confirmada no conto quando, após uma narrativa construída a partir de um real prosaico, irrompe, subitamente, o acontecimento desconhecido: como seria possível que a pajem aparecesse para a menina? Ela não havia morrido? E a “cara transparente”? É assim que o insólito se estabelece no conto: depois de uma ambientação em meio ao mundo prosaico, o leitor é conduzido a admitir a existência do fantasma de Leocádia. A imagem fantasmal seria uma disfunção, uma vez que irrompe em um mundo prosaico, delimitador da separação entre o natural e o sobrenatural, o sólito e o insólito.

E antes de nos atentarmos à imagem do jardim, falaremos sobre essa outra imagem pregnante que também permeia a obra de LFT: a morte. Na narrativa em questão, morte e jardim são imagens decisivas para as narrativas, pois ambas são responsáveis pela irrupção do insólito. A morte aparece primeiramente quando Leocádia realiza o aborto, e, logo após, ao retornar transformada em fantasma.

Rosalba Campra (2016) define o fantasma como uma sobreposição dos eixos predicativos animado/inanimado e concreto/não concreto, em que o primeiro diz respeito à oposição morte/vida e o segundo refere-se ao que é sujeito ou não às leis da espacialidade e temporalidade:

Por ‘concreto’ entendo aqui tudo o que é sujeito às leis da temporalidade e da espacialidade: ocupa um lugar no espaço, tem peso e volume. O não concreto, por outro lado, ao carecer da materialidade, não está sujeito a essas leis, carece

de peso, volume etc. [...] Por ‘animado’ é entendido aqui como o que é dotado de movimento, vontade, tendência; em última instância, de vida (com toda ambiguidade que a definição científica da vida pode entranhar nos nossos dias). O outro polo da oposição está representado pela matéria inerte, devido à sua condição intrínseca (uma pedra, uma estátua, um quadro) ou a uma interrupção (a morte). (CAMPRA, 2016, p. 48-51, grifos da autora)

Logo, percebemos esses predicativos na narrativa, já que Leocádia, de acordo com a narradora, aparece com uma “cara transparente”. Além disso, a própria pajem conversa com a menina como se estivesse viva, afirmando que não poderia ir à quermesse porque está morta. A “cara transparente” indica a imaterialidade, a não concretude do corpo fantasmal, um corpo paradoxal, na medida em que ele é e não é ao mesmo tempo.

Yi-fu Tuan (2005, p. 179) explica que “[o]s fantasmas são pessoas mortas que, em algum sentido, ainda estão vivas”. Referindo-se a esse autor, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil (2017) esclarece que os fantasmas causam estranhamento, porque confirmam a existência após a morte,

e por isso as histórias de fantasmas, desde as populares às mais eruditas, inquietam, porque parecem despertar a possibilidade de algum tipo de existência – boa ou ruim – após a morte; nesse sentido, a presença do fantasma entre o mundo dos vivos é sintoma da complexidade do homem e das coisas que o rodeiam. (GAMA-KHALIL, 2017, p. 191)

A estudiosa expõe ainda, valendo-se dos estudos de Jean Delumeau, que havia, no passado, duas maneiras de entender a manifestação dos fantasmas, sendo elas:

uma concepção horizontal e naturalista, que acreditava na sobrevivência do duplo e, nesse caso, o defunto, em corpo e alma, poderia voltar aos espaços por onde andou em vida; e uma concepção vertical e transcendental, que defendia a existência dos fantasmas pelo jogo das forças espirituais. (GAMA-KHALIL, 2017, p. 191)

No conto em análise, a aparição de Leocádia seria a da concepção horizontal e naturalista, uma vez que a pajem surge, em “corpo e alma” (e, como já demonstramos, com uma “cara transparente”), para conversar com a personagem principal, confirmando, no diálogo, que estava morta. Além disso, é no jasmineiro do quintal, onde costumava pegar flores para colocar no cabelo, que a defunta aparece, voltando a uma espacialidade comum durante sua vida.

Isso posto, recordemos das conceituações propostas por Ceserani (2006), que, ao tratar do fantástico como modo, delineia alguns procedimentos narrativos e retóricos utilizados nas narrativas fantásticas. Em “Que se chama solidão”, observamos alguns deles: a narração em primeira pessoa, que não é confiável, porque a menina pode não se lembrar bem de como as

coisas aconteceram ou se realmente entendeu a conversa da mãe com a tia sobre como Leocádia morrerá, fato esse que possivelmente aumenta ainda mais a hesitação provocada no leitor; o envolvimento do leitor: Lygia Fagundes Telles envolve o leitor com maestria ao colocá-lo, em sua narrativa, em um mundo conhecido, para depois provocar a hesitação, a surpresa e o medo; e as elipses, a abertura dos espaços vazios que acontece, no ápice da tensão, quando não se tem uma resposta prosaica ou explicação para o fato de a menina ter visto um fantasma ao entardecer.

À vista disso, Ceserani (2006) relaciona, junto aos procedimentos formais, temáticas recorrentes na literatura fantástica que também aparecem no referido conto: a vida dos mortos e seu retorno; e a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível. Esses temas propostos pelo teórico são observados com o retorno de Leocádia, afinal, mesmo morta, ela se mostra para a menina no jasmineiro da casa em que trabalhava.

Junto à aparição do fantasma, temos a imagem prenhe do jardim. Michel Foucault (2001), como já apontado, define o jardim como uma heterotopia, por se tratar de um lugar que consegue justapor vários espaços e talvez por isso ele suscite maior aderência entre real e imaginário. Lucas, a respeito da imagem do jardim na obra da escritora, enfatiza:

[a] palavra ‘jardim’ tem significado especial na ficção de LFT. Trata-se de um cenário, um lugar estratégico em que as personagens se encontram, se conflitam ou deixam nos contos, como nos romances, o Paraíso Perdido, a cena por onde a História ainda não passou, uma entidade mítica. Ali as personagens sentem a efusão de virtualidade inconscientes. (1990, p. 65, grifo do autor citado)

O jardim do conto passa a ser não apenas o lugar físico onde as personagens estão, porém o espaço que provoca lembranças e hesitações, por causa da materialização de Leocádia, depois de morta, para a narradora. Esse jardim deixa de ser um espaço que obedece às leis do mundo prosaico e se torna o local no qual a menina vê-se frente a um fantasma, fazendo a passagem para o mundo insólito. Nele, há, dessa maneira, o entrecruzar entre o natural e o sobrenatural: justaposições possíveis devido à sua condição heterotópica. Igualmente, essa justaposição faz desse jardim um espaço rizomático, porque, além de unir as dimensões empírica e metaempírica, une também passado e presente: a protagonista narra as memórias de sua infância, sendo uma delas a aparição do fantasma de sua pajem no jasmineiro do quintal.

Podemos ainda interpretar esse jardim como um dos procedimentos formais do modo fantástico, a passagem de limite ou de fronteira: “Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73). É no jardim da

narrativa que se verifica o referido entrecruzar de mundos aparentemente opostos: o mundo dos vivos e o dos mortos.

Cássio Hissa, no livro *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade* (2002), define a noção de fronteira:

O que deveria ser demarcação perceptível mostra-se espaço de transição, lugar de interpenetrações, campo aberto de interseções. O que foi concebido para ser *preciso* mostra-se *vago*. O que foi concebido para *conter*, transforma o conteúdo em espaço *ilimitado*, incontido. Para além da linha que demarca, é exatamente a fronteira que explicita a amplitude ou a complexidade do que não foi arquitetado para ser contido ou confinado. O que foi concebido para ‘por fim’, para delimitar territórios com precisão como se fosse uma linha divisória, espraia-se em uma zona de interface e de transição entre dois mundos tomados como distintos. (HISSA, 2002, p. 35-36, grifos do autor citado)

Dessa maneira, para o autor, o limite é que delimita, e a fronteira, ao invés de delimitar, possibilita o contrato entre duas realidades opostas. O jardim é situado, então, como esse “espaço de transição” entre o empírico e o metaempírico, não apenas nesse conto, mas em todos os analisados no presente capítulo desta dissertação. Em “Que se chama solidão”, esse espaço, além de marcar a transição empírica/metaempírica, demarca a passagem entre a vida e a morte, ou seja, a conjunção da imagem do jardim com a imagem da morte.

É importante considerar o fato de que o fantasma aparece não apenas no jardim da casa, mas especificamente em um jasmineiro. A respeito da simbologia da árvore na obra de Telles, Silva esclarece:

As árvores, caminhos e alamedas em geral complementam o ambiente do jardim. **A árvore, como o jardim, estão relacionadas ao paraíso e comportam a dupla interpretação de morte e de renascimento.** A semelhança do tronco oco a um ataúde encerra o sentido de morte; a geração de frutos, o sentido de vida e maternidade. Freud vê na árvore um símbolo bissexuado, o que reforça a sua carga de significação vital e justifica em termos psicológicos a figura da ‘árvore da vida’, tão frequente nas lendas e mitos de todo o mundo. (1984, p. 40, grifos nossos)

Desse modo, a árvore simboliza a dualidade entre a vida e a morte, e talvez até o renascimento de Leocádia, se considerarmos que um fantasma é uma figuração de alguém que já morreu, de volta à vida. Além disso, as “florinhas brancas no feitio das estrelas”, que a narradora observa depois que o fantasma de Leocádia desaparece, também remetem à morte da pajem. Os jasmims, que a criada – enquanto viva – retira do jardim e coloca em suas tranças, são flores que lembram a aparência de uma estrela, por suas cinco pétalas. Muitas vezes, depois da morte de uma pessoa querida, é comum dizer que ela “virou uma estrela” ou que “o céu

ganhou mais uma estrela”. Essa flor, em algumas culturas, é utilizada para reverenciar finados, por representar a espiritualidade e a esperança. A cor branca também remete à morte: “[e]m todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 142). Assim, o jasmineiro, que perpassa tanto a vida quanto a morte de Leocádia, pode exprimir a concretização de sua morte, além do luto da menina que viu o fantasma da pajem.

É importante ainda considerar o título do conto, “Que se chama solidão”, que remete à cantiga popular em que um bosque tem o nome de “Solidão”. Leocádia costumava cantar essa música:

Todos paravam para escutar a cantiga que ela costumava cantar enquanto lavava a roupa no tanque:  
*Nesta rua nesta rua tem um bosque  
 que se chama que se chama Solidão.  
 Dentro dele dentro dele mora um Anjo  
 que roubou que roubou meu coração.*  
 [...] rodopiamos juntas enquanto ela recomeçou a cantar, *Nesta rua nesta rua...*  
 Vem brincar, eu chamava e ela ria dando um adeusinho, Depois eu vou!  
 (TELLES, 2018, p. 463, grifos da autora citada)

O bosque da solidão pode representar a circunstância em que a pajem se encontrava ao tentar realizar o aborto e antes dele: a todo momento, Leocádia parece estar sozinha, uma vez que não sabemos onde estava ou quem seria o pai do filho da pajem. Além disso, ela parecia não compartilhar suas angústias e sofrimento, já que a mãe da protagonista – e madrinha de Leocádia – diz que não desconfiava de nada quando descobriu que a afilhada estava morrendo:

Não, Laura, não, ela está morrendo!... A pobrezinha está morrendo, imagina, grávida de três meses, três meses! E a gente não desconfiou de nada, que tragédia, meu Deus, que tragédia! [...] Não vai passar desta noite, a pobrezinha... Agonizando e assim mesmo me reconheceu, beijou minha mão, Ô Madrinha, Madrinha!... Perguntei, mas por que você não me contou, eu te ajudava, criava com tanto amor essa criança... Ela fechou os olhos, sorriu e acho que depois não escutou mais nada. (TELLES, 2018, p. 464)

Por isso, tudo aponta para a solidão da pajem, que, no momento da morte em si, está sozinha, porque o médico pedira para a mãe da protagonista e madrinha de Leocádia se retirar da enfermaria para a última injeção.

Além disso, a própria menina, protagonista e narradora da história, parece se sentir muito sozinha. Um dos motivos talvez seja o fato de que a família estava sempre mudando de cidade por causa do trabalho do pai:

Vejo a tia Laura, a viúva eterna que suspirava e dizia que meu pai era um homem muito instável [...]. A tia então explicou, Esse tipo de homem não conseguia parar muito tempo no mesmo lugar e por isso estava sempre sendo removido de uma cidade para a outra como promotor ou delegado. Então minha mãe fazia os tais cálculos de futuro, resmungava um pouco e ia arrumar as malas. (TELLES, 2018, p. 461)

Portanto, possivelmente, a menina não conseguia criar laços duradouros nas cidades nas quais morava. Parece que a escritora quer apontar também o abandono pelos pais, que, apesar de estarem na casa, não se fazem tão presentes quanto as criadas na infância da protagonista. A personagem vê nas pajens uma figura materna e diz sobre Juana, criada que veio antes de Leocádia: “Ela me dava banho, me penteava e contava histórias nesse tempo em que eu ainda não frequentava a escola.” (TELLES, 2018, p. 462). E nos parágrafos seguintes a menina conta que a pajem arrumava seus cabelos e costurava suas roupas para a procissão, brincavam e apostavam juntas, e era Juana quem contava as histórias de terror depois do jantar.

Quando Juana foge com o namorado, a menina fica muito magoada, tamanho o apego que sentia pela pajem: “Quando ela fugiu com o moço do circo que estava indo para outra cidade eu chorei tanto que minha mãe ficou aflita” (TELLES, 2018, p. 463). Depois, Leocádia começa a trabalhar na casa e a protagonista fica preocupada com a possibilidade de uma nova fuga e tenta descobrir, em vão, se ela também tinha um namorado. Assim, percebemos igualmente na narradora do conto o sentimento da solidão e até mesmo o medo do abandono. Ao final da narrativa, após o encontro com o fantasma de Leocádia, ela tenta cantar: “*Nesta rua nesta rua tem um bosque* e o meu sopro saiu sem som.” (TELLES, 2018, p. 465, grifos da autora citada). É nesse bosque chamado Solidão que a menina também se encontra, com o peito tão pesado após entender a morte de sua pajem, que seu sopro sai sem som. Um bosque que se chama solidão pode remeter sugestivamente ao jardim da casa, no qual havia o jasmineiro, espaço esse que se conecta diretamente com as *personas* que o habitam: a menina e Leocádia, tão solitárias quanto o bosque/jardim.

Quem conhece a obra e a vida de Lygia Fagundes Telles nota, logo no primeiro parágrafo de “Que se chama solidão”, uma escrita memorialística, que retoma a infância da escritora. As pajens, a mãe pianista e o prazer da narradora-personagem em ouvir e contar histórias de terror são alguns elementos que fizeram parte da infância da autora e aparecem na referida narrativa. Em depoimento que encerra o livro no qual o conto foi publicado pela primeira vez, ela afirma:

E se falo naquele tempo descabelado, selvagem, é porque acho importante o chão da infância. Nesse chão pisei descalça, ouvindo histórias das minhas

pajens, as mocinhas perdidas que eram expulsas de casa e que minha mãe recolhia para os pequenos serviços. Nesses pequenos serviços, cuidar desta filha caçula, dar banho, cortar as unhas e fazer papelotes em dias de procissão, quando eu saía com minha bata de anjo. (TELLES, 2009, p. 135)

De um jeito parecido, Telles inicia o conto: “Chão da infância. Nesse chão de **lembranças movediças** estão fixadas minhas pajens, aquelas meninas que minha mãe arrebanhava para cuidarem desta filha caçula.” (TELLES, 2018, p. 461, grifos nossos). Sendo assim, entendemos o claro teor memorialístico da narrativa, uma vez que podemos observar nitidamente as cenas da infância da autora brasileira: as pajens que cuidavam e contavam histórias de terror (o que mais tarde viria a inspirar a autora a contar e escrever suas próprias histórias); as mudanças de cidade, consequência do trabalho do pai; a mãe pianista; e o fato de a narradora do conto também ser a irmã caçula.

Aqui, interpretamos as “lembranças movediças” a que a escritora se refere como a incerteza do que se lembra; as memórias não tão confiáveis de alguém que escreve, no presente, sobre algo que aconteceu há muito tempo, durante a infância. E que escreve para registrar, para não esquecer. Maria do Rosário Pereira, em um estudo a respeito da memória na obra de LFT, assinala que

[o] medo do esquecimento tenta ser combatido com estratégias de rememoração pública e privada, e a literatura enquadra-se como uma delas: o escritor, à medida que passa para o papel uma dada categoria de memória (quer dizer, suas memórias pessoais, ou aquelas que se relacionam a gênero, nação etc., mesmo que sejam ficcionalizadas), tenta combater esse ‘medo do esquecimento’, fantasma que parece rondar o ser humano desde sempre. (2008, p. 10, grifo da autora citada)

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que Telles escreve para combater o medo do esquecimento, ela acentua a incerteza e ambiguidade da narrativa por meio das memórias, em geral incertas e não confiáveis. Por isso ela também escreve para inventar, sendo essa a sua grande paixão. Por essa razão o nome do livro, *Invenção e memória* (2009): lembranças de sua vida que se misturam com invenções tão bem elaboradas por ela, que já disse em várias entrevistas e depoimentos que ama inventar, e, mesmo quando tenta explicar uma de suas invenções, acaba fazendo “ficção em cima da ficção” (TELLES, 2009, p. 139).

Temos, então, uma ambiguidade, uma incerteza para conseguir diferenciar o que de fato é a memória da autora e o que é ficção. Essa é uma assertiva muito interessante e que Telles faz muito bem: transforma a realidade em ficção e ficção em realidade. É nesse ponto que surge sua narrativa fantástica, que se constrói em meio a um enredo memorialístico, repleto de hesitações e incertezas – como a da própria memória –, culminando no insólito. E, nesse

fenômeno, não precisamos mais nos questionar sobre o que é real ou não é: apenas aceitamos e somos, enquanto leitores, envolvidos e surpreendidos pelo universo fantástico de Lygia Fagundes Telles. Todas essas sugestões que enlaçam memória e ficção ou realidade e ficção, remetemos à relação entre jardim/bosque/parque e ficção representada em “A continuidade dos parques” de Julio Cortázar e discutida no texto teórico de Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

Ao longo da análise do conto “Que se chama solidão”, notamos a marca da incerteza, a aura enevoada que o permeia, capacidade inerente na obra de Telles. A autora se utiliza dessa condição para construir, com sutileza, o insólito; a partir de uma ambientação real, tanto para o leitor quanto para a própria escritora – já que a narrativa remete às lembranças de sua própria infância –, temos subitamente a irrupção do sobrenatural, do metaempírico: a aparição de um fantasma no quintal/jardim da casa da narradora.

É frequente, na obra de Telles, a transição para o mundo sobrenatural após uma ambientação no mundo real e conhecido. Mas, no conto em questão, percebemos essa ambientação ainda mais acentuada, já que a autora utiliza suas próprias memórias para compor a narrativa. E é essa junção do real com o sobrenatural que torna o enredo tão envolvente, deixando, possivelmente, o leitor em estado de intensa hesitação após a leitura da aparição do fantasma nos últimos parágrafos. Assim, procuramos demonstrar a singularidade com que a imagem do jardim foi delineada ao longo da narrativa, e como, por meio delas e da escrita memorialística, o fantástico foi construído no conto.

## 2.2 “A mão no ombro”<sup>13</sup>

Neles (nos sonhos) se acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção do tempo, e as coisas mais banais podem se revestir de um aspecto fascinante ou aterrador.

Carl Jung

Em “A mão no ombro”, conto do livro *Seminário dos ratos* (1977), temos como protagonista um homem que vive a vida de modo extremamente automatizado, detesta surpresas e imprevistos, e mal dá atenção aos seus relacionamentos, seja com o filho, a esposa ou qualquer um daqueles com quem convive. No início da narrativa, ele sonha que está em um jardim, que desde o primeiro parágrafo provoca estranhamento. Nessa espacialidade, o

---

<sup>13</sup> Uma primeira análise desse conto foi feita no texto “O insólito e o onírico em “A mão no ombro”, de Lygia Fagundes Telles”, publicado como capítulo de livro em: BORGES, Luciana; FRANCESCHINI, Bruno; MARTINS, Lucas Silvério; XAVIER, Vanessa Regina Duarte (Orgs.). *Lingua(gem) e multiculturalismo: Estudos Literários*, volume 2. Rio de Janeiro-RJ: Bonecker, 2020, p. 51-62.

personagem tem lembranças de sua infância, como o quebra-cabeças que costumava montar com o pai, a procissão que ia para acompanhar a mãe ou a vez em que fora ao circo com a tia. Durante todo o tempo, ele fica assustado, com a impressão de que alguém viria a tocar-lhe o ombro, intuindo que essa mão estranha e incógnita seria a mão da morte. Mesmo assim, nota que não adiantaria querer fugir do inquietante jardim. Mas consegue acordar e começa a perceber a vida de um jeito diferente, dando atenção às pequenas coisas de sua rotina que antes passavam despercebidas, como, por exemplo, o momento do café da manhã. Ao entrar no carro para dirigir-se ao trabalho, o homem é insolitamente transportado novamente ao jardim do sonho, e dessa vez sente uma alegria “quase insuportável” porque acredita que descobrira como enganar a morte: dormindo de novo. A mão vem e toca-lhe o ombro, ele se volta e o conto termina com o mistério do que acontecera depois do estranho encontro.

Desde o primeiro parágrafo do conto, o jardim é descrito como um espaço inquietante, estranho, onde não se sabe se era manhã ou noite, “um jardim fora do tempo”:

O homem estranhou aquele céu verde com a lua de cera coroada por um fino galho de árvore, as folhas se desenhando nas minúcias sobre o fundo opaco. Era uma lua ou um sol apagado? Difícil saber se estava anoitecendo ou se já era manhã no jardim que tinha a luminosidade fosca de uma antiga moeda de cobre. Estranhou o úmido perfume de ervas. E o silêncio cristalizado como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário. Foi andando pela alameda atapetada de folhas cor de brasa, mas não era outono. Nem primavera, porque faltava às flores o hálito doce avisando as borboletas, não viu borboletas. Nem pássaros. Abriu a mão no tronco da figueira viva mas fria: um tronco sem formigas e sem resina, não sabia por que motivo esperava encontrar a resina vidrada nas gretas. Não era verão. Nem inverno, embora a frialdade limosa das pedras o fizesse pensar no sobretudo que deixara no cabide do escritório. **Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo**, pensou. (TELLES, 2018, p. 218, grifos nossos)

Conforme já explicitado, a hesitação, segundo Todorov (2008), é a primeira condição para o fantástico e o espaço dessa narrativa é muito bem construído, de modo a criar uma atmosfera de mistério e inquietação e é nele, no espaço do jardim, que somos apresentados a alguns elementos que provocam essa hesitação: o fato de não sabermos se era dia ou noite (“Era uma lua ou um sol apagado?”); ou o fato de não haver vida no jardim: nem borboletas, nem pássaros, nem formigas. As folhas “cor de brasa” poderiam indicar que seria então o outono, a estação das folhas secas. Entretanto, não era outono, primavera, verão ou inverno. Era “um jardim fora do tempo”, mas dentro do tempo do protagonista (Seria o tempo da vida? Da morte?) que indicava que a qualquer momento algo iria acontecer:

Mas que jardim era esse? Nunca estivera ali nem sabia como o encontrara. Mas sabia – e com que força – que a rotina fora quebrada porque alguma coisa

ia acontecer, o quê?! Sentiu o coração disparar. Habituar-se tanto ao cotidiano sem imprevistos, sem mistérios. E agora a loucura desse jardim atravessado em seu caminho. (TELLES, 2018, p. 218)

Assim, “a loucura desse jardim” que quebrara a rotina do personagem sugere que algo estava próximo. É importante destacar ainda que nesse trecho a autora utiliza o recurso da prosopopeia, por meio da personificação do jardim. Com esse recurso, o jardim é projetado como centro da narrativa, centro no qual orbitam imagens que, como veremos com esta análise, vão construir o insólito no conto. Tudo ali remetia à ausência de vida e à presença da morte: o silêncio, as folhas secas, a falta de animais que normalmente estariam em um jardim, como as borboletas e os pássaros. O único inseto que lá havia era um “inseto penugento, num enrodilhamento de aranha” (TELLES, 2018, p. 219) que saiu da orelha de uma estátua. A estátua de uma mocinha segurando o vestido para não se molhar em uma fonte sem água, o que figura como um conjunto insólito de imagens. A própria estátua também remete à morte, porque, além de ser uma moça de pedra, sem vida, era ainda marcada por uma estria negra desde o alto da cabeça pelo percurso da chuva.

Além disso, o próprio personagem parecia estar morto, bem como o jardim: “Sentiu-se oco, a sensação de leveza se misturando ao **sentimento inquietante** de um ser sem raízes: se abrisse as veias, não sairia nenhuma gota de sangue, não sairia nada.” (TELLES, 2018, p. 218, grifos nossos). Portanto, o fato de se sentir oco, vazio, sem sangue e sem raízes, demonstra uma aproximação do protagonista com a espacialidade do jardim onírico, uma vez que tudo que ali estava, de alguma forma, indicava a morte – até mesmo o personagem. É importante considerar o “sentimento inquietante” que o jardim provocava: esse sentimento parece antecipar o que estaria prestes a acontecer, auxiliando na construção do medo, como falaremos adiante. O inquietante, de acordo com Sigmund Freud (2010), além de provocar aflição, está associado a algo que surge como infamiliar e assustador. Contudo, é na verdade muito familiar:

Relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante. [...] O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. (FREUD, 2010, p. 248-249)

Esse “sentimento inquietante” pode indicar, inconscientemente, o medo da morte, familiar ao protagonista desde a infância. Não é de estranhar que imagens da infância do protagonista apareçam projetadas nesse jardim, todas elas relacionadas a pessoas especiais e próximas a ele: com o pai montava quebra-cabeças, com a mãe ia à procissão e com a tia ia ao circo. O espaço do jardim traz o que está escondido na memória, imagens de criança, que,

revividas, suscitam um misto de conforto e desconforto. Como entende Gaston Bachelard (2008, p. 29), “[o] inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas”. Por isso é que, mesmo afirmando nunca ter visitado o jardim do sonho, o personagem revisita o medo que o acompanha há tanto tempo. Os elementos que compõem essa espacialidade remetem à morte, a única que se movimentava no jardim estático além do inseto, do que o homem se lembra mesmo depois de acordado: “o inseto saindo do ouvido da estátua não seria um sinal? Só o inseto se movimentando no jardim parado. O inseto e a morte” (TELLES, 2018, p. 221). Conforme percebemos, como no conto analisado anteriormente (“Que se chama solidão”), em “A mão no ombro” também acontece o enlace entre a imagem do jardim e a ambiência da morte.

Júlio França, no livro *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade* (2017), define três aspectos que juntos caracterizam a narrativa gótica, sendo eles o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. Temos, no conto de Telles, esses três componentes. De acordo com o pesquisador, as narrativas góticas são caracterizadas pela ambientação em “espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações dos personagens que lá vivem” (FRANÇA, 2017, p. 117). Essa ambientação é o que compõe o *locus horribilis*, que, em suma, são espaços assustadores que, na literatura gótica,

[s]ão um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. (FRANÇA, 2017, p. 117)

A espacialidade desse jardim abandonado, sem vida e com a presença iminente da morte, constrói a atmosfera de mistério, inquietação e medo.

Vale ressaltar que, no jardim do conto em análise, estão presentes quase todos os elementos citados por Silva como recorrentes na obra da escritora brasileira:

As imagens mais frequentes são o jardim, quase sempre com uma fonte e uma estátua; a escada e o banco de pedra; a grade, gaiola ou armadilha, e o caçador; as árvores, caminhos e alamedas. Todas são imagens de forte carga simbólica e o leitor imediatamente percebe que elas ultrapassam o denotativo, o cotidiano, deixando transparecer uma qualidade indefinível de essência, de primordial, de mítico. (1984, p. 35)

Há, como já anunciamos anteriormente, igualmente a presença de um passado que provoca ainda mais medo ao personagem, já que todas as lembranças também remetem à morte, assim como o jardim. Ao sair para uma alameda que parecia ser “menos sombria”, o protagonista se recorda do quebra-cabeças que costumava jogar com o pai: “Um jardim

inocente. E inquietante como o jogo de quebra-cabeça que o pai gostava de jogar com ele: no caprichoso desenho de um bosque onde estava um caçador escondido” (TELLES, 2018, p. 219), caçador esse que o homem no sonho tem certeza de que está na escada do jardim e que viria por detrás para tocar-lhe o ombro. E quando pensa em fugir afirma que não há para onde ir, pois tudo no jardim daria na mesma escada na qual o caçador estava à sua espera.

A imagem do caçador atrás de sua caça alude então à morte que se aproxima, ao perigo iminente que o aguardava na escada ou que, caso não fosse até ela, viria até ele no banco no qual estava sentado. Segundo Silva (1984, p. 40): “A presença do caçador [...] surge nos contos de Lygia como imagem da morte e tem como correlata a imagem da grade – que também pode apresentar-se como gaiola ou armadilha”. Aqui, podemos ver um diálogo intratextual com o conto “A caçada”, uma vez que nele um homem observa um caçador à espreita, e descobre tarde demais que seria morto por ele.

Além do caçador, a escada igualmente tem forte simbologia:

Desde a Antiguidade a escada é símbolo de partida e de mutação, passagem de um modo de ser a outro. Por isso, não é estranhável que no conto “A Mão no Ombro” a morte, simbolizada pelo caçador, desça a escada para buscar o protagonista. O texto não diz, mas espera-se que ambos subam juntos os degraus ao final. (SILVA, 1984, p. 39)

Desse modo, a escada ainda representa essa passagem entre a vida e a morte, materializada na figura do caçador. O próprio banco, que aparece com uma certa frequência na obra de Telles, também carrega forte significado: “[o] banco, costumeiramente de pedra, assinala o instante de repouso e o momento da revelação. É sentado num banco que o sonhador se dá conta de que a morte o espreita” (SILVA, 1984, p. 34). No conto em análise, todos esses elementos que compõem o jardim do sonho apontam para a morte, o maior temor do protagonista.

A outra lembrança que o protagonista tem no jardim é da procissão de Sexta-Feira Santa, lembrança essa que enlaça a imagem da mãe, porque era com ela que ele ia à referida procissão. E, apesar da curiosidade no início de querer ver a procissão, logo o menino começa a sentir medo: “O medo atrofiando a marcha dos pés tímidos atrás do Filho de Deus, o que mais nos espera, se até com Ele...” (TELLES, 2018, p. 220). E em seguida a vontade de ir embora, de fugir o quanto antes, até mesmo da imagem do próprio Cristo: “fugir do morto tão divino, mas morto!” (TELLES, 2018, p. 220). Assim, até mesmo a procissão com a figura de Jesus Cristo, que geralmente traz paz e conforto aos cristãos, representava, para o menino, mais uma vez a morte e o desespero para fugir dela.

A última lembrança da infância que o homem tem dentro do sonho é de quando a tia o levava ao circo:

O trapezista de malha branca (foi na estreia do circo?) despencou do trapézio lá em cima, varou a rede e se estatelou no picadeiro. A tia tapou-lhe depressa os olhos, Não olhe, querido! Mas por entre os dedos enluvados viu o corpo se debater sob a rede que foi arrastada na queda. As contorções se espaçaram até à imobilidade, só a perna de inseto vibrando ainda. Quando a tia o carregou para fora do circo, o pé em ponta escapava pela rede estraçalhada num último estremecimento. (TELLES, 2018, p. 220)

Essa passagem do conto nos reporta a uma assertiva de França: “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (2017, p. 117). Nesse sentido, todas as memórias de infância que o protagonista se lembra no jardim onírico demonstram um medo da morte que ele carrega ainda no tempo presente: desde um simples quebra-cabeça que jogava com o pai até uma visita ao circo que acaba em tragédia (e com a comparação sinistra da perna do trapezista à perna de um inseto). Por esse motivo, o jardim do conto pode ser definido como uma cronotopia insólita. Como postula Mikhail Bakhtin (1990, p. 211, grifos do autor citado),

[a] interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa ‘tempo-espço’). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein).

Na espacialidade do conto, tempos presente e passado se misturam, de modo a configurar o insólito. A junção entre a espacialidade do jardim e as temporalidades diversas compõem um cronotopo, além de se configurarem também como um rizoma, dada a fusão entre a infância e a idade adulta do protagonista, a confusão entre o dia e a noite, e a sobreposição do real e do onírico/metaempírico.

Podemos igualmente interpretar o jardim como uma heterotopia (FOUCAULT, 2001), uma vez que é um espaço que justapõe outros espaços. No jardim da narrativa em análise, o personagem transita entre os espaços de suas lembranças, de maneira que elas mesmas pareçam fazer parte do espaço do sonho. E com essas memórias percebemos um antigo desejo de fuga, que é confirmado na lembrança da procissão:

Falta muito, mãe? A vontade de evasão de tudo quanto era grave e profundo certamente vinha dessa noite: os planos de fuga na primeira esquina, desvencilhar-se da coroa de falsos espinhos, da capa vermelha, fugir do morto tão divino, mas morto! A procissão seguia pelas ruas determinadas, era fácil

se desviar dela, descobriu mais tarde. O que continuava difícil era fugir de si mesmo. No fundo secreto, fonte de ansiedade, era sempre noite – os espinhos verdadeiros lhe espetando a carne, ô! por que não amanhece? Quero amanhecer! (TELLES, 2018, p. 220)

Ainda nos valendo dos estudos de França (2017) a respeito dos elementos que compõem a literatura gótica, há no conto a personagem monstruosa, representada pela figura do caçador/da morte. Apesar de não ser descrita detalhadamente, é essa a figura que assombra o protagonista e da qual ele quer fugir enquanto está sonhando. Para França, “todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar” (2017, p. 118). A essa ideia relacionamos a afirmação de Lovecraft (1987) de que o mais antigo e poderoso medo é o medo do desconhecido. E para a humanidade existe algo mais desconhecido do que a morte?

Yi-fu Tuan, no livro *Paisagens do medo* (2005), define esse sentimento esclarecendo que nele há dois componentes diferentes:

O que é o medo? É um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade. O sinal de alarme é detonado por um evento inesperado e impeditivo no meio ambiente, e a resposta instintiva do animal é enfrentar ou fugir. Por outro lado, a ansiedade é uma sensação difusa de medo e pressupõe uma habilidade de antecipação. (TUAN, 2005, p. 10)

Temos, no conto de Lygia Fagundes Telles, esses dois componentes trabalhando em conjunto, de modo a intensificar o medo do personagem e possivelmente do leitor. O sinal de alarme se dá por conta da ambientação do jardim: é um espaço inquietante, silencioso, úmido, sem vida – só quem se movia dentro dele, além do protagonista, era um inseto e a morte, como já indicado. Em dado momento do conto, ele chega a expressar que “se houvesse uma abelha no jardim do sonho, ao menos uma abelha, podia ter esperança” (TELLES, 2018, p. 222). Por outro lado, mesmo que não houvesse vida dentro do jardim, é como se ele fosse um organismo vivo, que observa e julga o homem: “Sentiu-se observado pelo jardim, julgado até pela roseira de rosas miúdas numa expressão reticente logo adiante.” (TELLES, 2018, p. 219). Há, então, uma ambivalência desse jardim representado no conto, porque ele parece estar vivo; contudo, sua significação toda engloba imagens que remetem à morte. Enquanto isso, o fato de o jardim parecer estar vivo reforça o recurso da prosopopeia, tão largamente usado pela autora na configuração dos seus jardins insólitos.

Além disso, não havia para onde fugir no jardim fora do tempo, “eterno”, em que a única exceção era o próprio personagem: “já não podia fugir. E fugir para onde se tudo naquele jardim parecia dar na escada? Por ela viria o caçador de boné, sereno habitante de um jardim eterno,

só ele mortal. A exceção. E se cheguei até aqui é porque vou morrer.” (TELLES, 2018, p. 220). Essa certeza da morte, da impossibilidade da fuga, além do *locus horribilis* que é esse jardim inquietante, provoca medo e pânico no protagonista.

A ansiedade também surge para intensificar esse sentimento. Durante todo o sonho, o homem parece saber de certa forma tudo o que viria a acontecer, antes que acontecesse:

Esse caçador familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar. Logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele daria algum sinal antes de pousar a mão no meu ombro. Então eu me voltaria para ver. Estacou. A revelação o fez cambalear numa vertigem, agora sabia. Fechou os olhos e se encolheu quase tocando os joelhos no chão. O sinal seria como uma folha tombando em seu ombro, mas se olhasse para trás, se atendesse o chamado! (TELLES, 2018, p. 219)

Essa antecipação dos acontecimentos colabora para o sentimento do medo, por já denotar o que se sucederia. Um pouco antes de acordar, ele ouve desesperado os “passos que desciam tranquilamente a escada” (TELLES, 2018, p. 220) e que viriam até a sua direção, o que provoca ainda mais aflição e ansiedade no personagem.

Ao sentir o toque manso e familiar em seu ombro, o homem, desesperado, tenta acordar do sonho até abrir os olhos. De volta à vida real prosaica, aliviado, ele reflete sobre o sonho no jardim “com a Morte vindo por detrás: sonhei que ia morrer” (TELLES, 2018, p. 221), e pensa sobre a vida: “não sabia que amava assim a vida. Essa vida da qual falava com tamanho sarcasmo, com tamanho desprezo” (TELLES, 2018, p. 222). Começa a fazer as coisas com mais atenção, querendo aproveitar os pequenos prazeres de sua rotina, ainda que pareça desprezar a esposa – extremamente preocupada com a própria beleza. E ele mesmo estranha a própria aparência ao se olhar no espelho, considerando que o jardim onírico pudesse ter lhe afetado fisicamente: “estava mais magro ou essa imagem era apenas um eco multiplicador do jardim?” (TELLES, 2018, p. 222). Aqui, temos uma possível ação metaempírica e sobrenatural do jardim: a possibilidade de interferir na corporalidade física do protagonista, ou seja, a natureza vegetal do jardim seria capaz de alterar a natureza humana do protagonista.

Depois da rotina da manhã, entra no carro para ir ao trabalho, liga o contato, entretanto seu pé se recusa a obedecer aos comandos para dirigir. Ele tenta não se afobar, desliga a chave e sobe o vidro, quando percebe novamente o silêncio e o cheiro das ervas úmidas que caracterizava o perfume do jardim onírico:

De onde vinha esse perfume de ervas úmidas? [...] A paisagem foi se aproximando numa aura de cobre velho, estava clareando ou escurecia? Levantou a cabeça para o céu esverdeado, com a lua calva exposta, coroadada

de folhas. Vacilou na alameda bordejada pela folhagem escura, Mas o que é isso, estou no jardim? De novo? E agora acordado, espantou-se, examinando a gravata que ela escolhera para esse dia. Tocou na figueira, sim, outra vez a figueira. (TELLES, 2018, p. 224)

É dessa forma que o homem, acordado, se vê transportado insolitamente para o jardim de seu sonho. Percebemos que ele parece transportar-se integralmente para o jardim, na medida em que o seu corpo é conectado ao espaço a partir dos seus sentidos: antes da visão, a audição (“silêncio”) e o olfato (“cheiro” e “perfume”) atuam nessa transposição insólita. Como afirma Covizzi (1978), o insólito provém do inesperado, do desconhecido. Assim, o estranhamento que ele carrega aparece desde o início do conto, já que de forma insólita o personagem parecia saber tudo o que viria a acontecer. Ao mesmo tempo em que estranha toda aquela ambientação, ele pressente os acontecimentos, como se aquilo já tivesse ocorrido antes, o que acaba também por intensificar essa estranheza. Mas é mesmo ao final do conto, quando ele se vê novamente no jardim onírico, que o insólito se mostra de maneira ainda mais marcada, uma vez que esse é um evento desconhecido, sem explicação.

Temos um acontecimento metaempírico (FURTADO, 1980). A fenomenologia metaempírica se manifesta no conto porque não há como elucidar, de acordo com as leis do mundo prosaico, como o protagonista fora transportado novamente para o jardim de seu sonho. Estaria ele dormindo de novo? Ou nunca teria acordado? Dessa última vez, estava usando a gravata que a esposa escolhera para ele naquele dia, e não há como explicar o retorno ao espaço do sonho, onde os sentidos também se fazem presentes de modo a intensificar a realidade dessa transição entre universo real e onírico. A gravata funciona, então, como objeto mediador (CESERANI, 2006) entre o mundo prosaico e o mundo onírico. Ele sente o perfume das ervas úmidas, toca a figueira, ouve os passos atrás de si e chega a questionar sobre o absurdo da situação: “não era absurdo? Isso da realidade imitar o sonho num jogo onde a memória se sujeitava ao planejado. Planejado por quem?” (TELLES, 2018, p. 224).

A fronteira que comumente separaria a realidade do sonho acaba por tornar-se um entrelugar, um espaço de passagem, que mistura o espaço real com o espaço onírico, culminando na irrupção do fantástico. Temos o “espaço de transição”, conforme expõe Hissa (2002), que marca o final da narrativa, no instante em que o personagem se vê novamente dentro do jardim onírico, mesmo depois de acordado. Mas não apenas nesse momento, pois a realidade emerge no sonho, quando as lembranças da infância do protagonista se entrelaçam à espacialidade do jardim. Portanto, enquanto o homem sonha, a realidade transpõe o sonho e, após acordar, o espaço do sonho invade a realidade. Segundo os procedimentos do modo fantástico, o entrecruzar entre as dimensões do sonho e da realidade possibilita a transição entre

o cotidiano e o sobrenatural: “passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 2006, p. 73)

É por meio dessa transição que Lygia Fagundes Telles constrói o fantástico na narrativa: misturando sonho e realidade, o mundo prosaico com a irrupção do insólito, sem uma fronteira que os delimite e separe. Como afirma Roger Caillois (1978, p. 45),

[a] convivência do sonho e do fantástico é inevitável, pois o sonho, que é sempre misterioso, pode facilmente tornar-se aterrador. Através dele, a pessoa que dorme se imagina introduzida em um mundo sobrenatural ou, ao contrário, alguma coisa de um mundo interdito lhe parece forçar a entrada de sua consciência.

Nesse sentido, a escritora utiliza-se do sonho para a construção do fantástico no conto. É comum, em sua obra, a aparição dos sonhos dos personagens: “[é] frequente, nos contos de LFT, que as personagens revelem seus sonhos. [...] Os fragmentos dos sonhos, que não são cumulativos, nem se articulam uns aos outros, fornecem o clima estranho de descontinuidade, a intromissão do irreal, de forma desgovernada” (LUCAS, 1990, p. 67) e esse “clima estranho de descontinuidade” colabora para a construção do insólito. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 514), o jardim no universo onírico tem grande significação: ele “aparece muitas vezes nos sonhos como a feliz expressão de um desejo puro de qualquer ansiedade”.

*É ele o sítio do crescimento, do cultivo de fenômenos vitais e interiores. O **fluxo** das estações se cumpre por meio de formas ordenadas... a vida e sua riqueza tornam-se visíveis da maneira a mais maravilhosa. [...] É a imagem de uma longa evolução psíquica que alcançou uma riqueza interior... O jardim pode ser a alegoria do eu quando no seu centro se encontra uma grande árvore ou uma fonte... O jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do **corpo feminino**. Mas através dessa alegoria do pequeno jardim das delícias, os cânticos religiosos dos místicos... significam muito mais que o simples amor e sua encarnação: o que eles procuram e louvam ardentemente é o mais íntimo da alma. (AEPR apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 515, grifos do texto citado pelos autores)*

Assim, o jardim do sonho pode representar um retorno ao eu, aos medos mais secretos e íntimos do protagonista. E a autora utiliza-se desse recurso para transitar entre insólito e realidade. Para essa construção, estão presentes alguns procedimentos narrativos estabelecidos por Ceserani (2006) ao definir o fantástico como modo: o envolvimento do leitor, em função do horror e surpresa que o conto provoca, desde a descrição do jardim sombrio até o insólito retorno ao espaço do sonho; a passagem de limite e fronteira, quando a realidade se imbrica ao

sonho e o espaço do sonho adentra a realidade; e a elipse, uma vez que, ao final do conto, não sabemos o que acontece depois que a tão temida mão toca o ombro do protagonista. Dentre os sistemas temáticos propostos pelo italiano, encontramos ainda na narrativa a aparição do estranho e monstruoso, personificada na figura do caçador, que representa a morte.

É igualmente importante considerar a “sonolência verde-cinza” do personagem no momento em que ele tenta dormir, acreditando que enganaria a morte. De acordo com Gama-Khalil (2017), ambas as cores são associadas à vida e à morte. Retomamos um trecho dessa pesquisadora, o qual trouxemos no capítulo 1 desta dissertação para falar sobre a ambivalência da cor verde, uma vez que, de acordo com a estudiosa, o verde pode simbolizar a vida e ao mesmo tempo a decomposição, a morte. Gama-Khalil relaciona a simbologia da cor verde à da cor cinza:

Se o verde possui uma ambivalência, a cor cinza também, já que representa a morte, mas também a ressurreição. O cinza é o que sobra depois que o fogo cessa, é o que sobra do corpo humano, representando, assim, a nulidade, o nihilismo. Mas se as cinzas associam-se ao fim, à morte, encontram-se associadas ao eterno retorno, à ressurreição. Como no verde, vida e morte regem a simbologia da cor cinza. (2017, p. 189)

Dessa maneira, a ambivalência das cores presentes na “sonolência” do personagem simboliza essa convergência entre vida e morte. Silva, ao analisar a obra de LFT, concorda com esse pressuposto: “O cinzento, cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, é deveras apropriado para as atmosferas de mistério em que se movem os personagens, debatendo-se nos meios-tons que separam a vida da morte.” (1984, p. 43). Dessa forma, a presença dessas cores representa a oposição entre vida e morte, conflito em que se insere o personagem do conto: se a morte estaria vindo a tocar-lhe o ombro, o protagonista acreditava que dormir novamente permitiria enganá-la, e ele estaria de volta à vida; ao mesmo tempo em que não é possível saber se isso de fato aconteceria, em decorrência da ambientação insólita de um jardim em que realidade e sonho se misturam. Portanto, todos os elementos do conto remetem a ambivalências, seja da vida e da morte, seja do sonho e da realidade. Essas ambivalências colaboram para a irrupção do insólito, por provocar incertezas, hesitações e até mesmo o medo.

Conforme França, a ruptura com o realismo caracteriza a literatura gótica:

Muito da força da literatura gótica, porém, está justamente em sua violação dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam nosso conhecimento de mundo. Grande parte das obras góticas pode ser descrita como *unnatural narratives* – narrativas que constroem mundos ficcionais ‘antinaturais’, resultantes de

temporalidades reversas, mundos logicamente impossíveis, personagens com mentalidades não tipicamente humanas ou atos de narração não naturais. (2017, p. 116, grifos do autor citado)

Desse modo, compreendemos como a espacialidade do jardim é importante no conto em questão, pois é nesse espaço que as hesitações e medos do protagonista aparecem, criando um terreno fértil para a irrupção do insólito. Assim como em “Que se chama solidão”, a morte nessa espacialidade compõe o insólito na narrativa. A todo momento, sabemos que havia algo de inexplicável no jardim do sonho, por ser um lugar fora do tempo, mas estranhamente familiar. Valendo-se dos recursos da literatura gótica, a escritora compõe uma espacialidade sinistra para o jardim, que transita entre sonho e realidade. O *locus horribilis* ajuda a criar essa atmosfera misteriosa e sombria para onde o protagonista é transportado outra vez, mesmo depois de acordado. Então Lygia Fagundes Telles envolve o personagem e possivelmente o leitor em uma teia misteriosa da qual não há escapatória: inevitavelmente no fim o homem é tocado pela mão em seu ombro e nós, como leitores, permanecemos no mistério de não saber ao certo o desfecho, que permanece aberto a variadas possibilidades de interpretação.

### 2.3 “Lua crescente em Amsterdã”

“Lua crescente em Amsterdã”, conto do livro *Seminário dos ratos* (1977), narra a decadência do amor entre um casal. Os dois conversam em um jardim na Holanda, lugar que o protagonista diz ser o “jardim do amor”. Durante o diálogo entre eles, Ana, a protagonista, reclama por estar suja, com fome e aparentemente com frio – apesar de não estar frio. A todo o tempo, Ana deixa claro que o amor entre os dois acabou. Ao final, o protagonista diz que gostaria de ser um passarinho, enquanto a moça afirma que seria uma borboleta. Somos surpreendidos quando uma menina que por ali passava observa, no banco onde o casal estava sentado, um pássaro bicando uma borboleta.

Já no primeiro parágrafo da narrativa, o jardim aparece como o espaço em que os personagens estão:

O jovem casal parou diante do jardim e ali ficou, sem palavra ou gesto, apenas olhando. A noite cálida, sem vento. Uma menina loura surgiu na alameda de areia branco-azulada e veio correndo. Ficou a uma certa distância dos forasteiros, observando-os com curiosidade enquanto comia a fatia de bolo que tirou do bolso do avental. (TELLES, 2018, p. 213)

De início, apesar de não termos uma descrição muito ampla do espaço em que estavam situados os personagens, alguns elementos ajudam a compor a atmosfera que permeia a

narrativa: “[a] noite cálida, sem vento”, que remete ao mistério, na medida em que, no geral, eventos insólitos são associados à temporalidade noturna; outro fato sugestivo é o de que o jardim se localiza no exterior, em Amsterdã, o que remete à estranheza de um lugar desconhecido pelos personagens que viajaram para lá. Apesar disso, a falta do vento está relacionada à calmaria, bem como as cores da areia na alameda por onde surge a menina: azul e branco, cores que transmitem serenidade e paz. Assim, temos na espacialidade desse jardim em Amsterdã o mistério de algo que poderia vir a acontecer, ao mesmo tempo em que esse parece ser um espaço tranquilo, calmo, até mesmo pela presença de uma criança que passeia pelo lugar e observa os protagonistas.

Em seguida, há um maior detalhamento sobre o jardim e a fala simbólica do personagem:

Ele adiantou-se para chamar a menina e notou então que a estreita alameda se bifurcava em dois longos braços curvos que deviam se dar as mãos lá no fim, abarcando o pequeno jardim redondo.  
– Um abraço tão apertado – ele disse. – Acho que este é o jardim do amor.  
(TELLES, 2018, p. 213)

Um jardim redondo, comparado a um abraço apertado: o jardim do amor. Silva discorre a respeito dessa espacialidade, considerando ser um lugar de regresso: “Nos contos de Lygia Fagundes Telles, o jardim é o lugar de regresso: a um tempo passado, a um estado de paz, à uma inocência perdida. É ao mesmo tempo o Éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação.” (1984, p. 39). Esse jardim circular representa o movimento de retorno ao passado – talvez ao tempo em que os personagens recordam como eram serem humanos –, uma vez que a figura do círculo denota um movimento cíclico, sem fim; além disso, novamente o estado de paz de que falamos anteriormente, onde aparentemente tudo era calmo e tranquilo. A inocência perdida de que fala Silva (1984) aparece sobretudo em Ana, que afirma estar suja. É esse o lugar de revelação, em que os personagens dialogam e se veem transformados em animais.

Silva, ao se pronunciar sobre o conto em questão, compreende que “a definição do espaço geográfico atua como simples acessório, facilmente descartável, como, num teatro, o pano de fundo pintado. [...] A ação em si transcorre em algum lugar indefinido, em algum obscuro meandro dos labirintos da memória” (1984, p. 10). Desse modo, o fato de os personagens estarem em Amsterdã, na Holanda, na verdade não significa muito além de estarem longe de casa. O que de fato faz diferença na narrativa é esse “lugar indefinido”, o jardim que simboliza esses “labirintos da memória”.

A calma e tranquilidade que o espaço transparece é na verdade o oposto do que o casal de personagens sente. Fome, tristeza, a angústia do fim do amor. Ana exprime vontade de chorar e abraça uma árvore:

– Quero chorar.

– Então, chora.

Molemente ela se recostou numa árvore. Enlaçou-a. Os cabelos lhe caíam em abandono pela cara, mas através dos cabelos e da folhagem podia ver o céu. (TELLES, 2018, p. 214)

A árvore e a natureza em geral remetem ao divino, trazendo a sensação de paz, como no conto “Herbarium”, de Lygia Fagundes Telles, já citado no capítulo 1 desta dissertação. Esse é o motivo pelo qual provavelmente a personagem enlaça a árvore em seus braços. Há, nesse caso, como no conto anterior, uma mistura entre o vegetal e o humano. Silva comenta sobre o gesto de abraçar a árvore, que por vezes aparece nos contos de Telles: “A árvore é vista mais frequentemente associada ao gesto de encostar-se ou abraçar-se a ela. Repetido amiúde, esse gesto traduz o entrecruzar de signos de morte e de vida, num instante altamente dramático para o personagem” (SILVA, 1984, p. 41). Assim, na narrativa em análise, a árvore também carrega a simbologia da morte, como mencionado na análise de “Que se chama solidão”. No entanto, aqui há uma diferença: o fato de a personagem abraçar a árvore, que representa, então, esse entrecruzar da morte e da vida: a morte do amor, a morte da inocência e dos sonhos, uma vez que Ana expressa grande desilusão; um fim e um retorno, que acontece depois da metamorfose dos personagens.

Outro elemento que colabora para a construção da narrativa é a lua, que já aparece desde o título do conto. Os personagens dão mais atenção a ela durante o seguinte diálogo:

– Que lua magrinha. É lua minguante?

Ele avançou até o meio da alameda e expôs a cara que se banhou na luz do céu estrelado.

– Acho que é crescente, tem o formato de um C. (TELLES, 2018, p. 214)

A lua carrega forte simbologia: representa a transformação, a mudança de fases e, como os personagens ao final da narrativa, esse astro também se metamorfoseia. Chevalier e Gheerbrant discorrem a respeito de seu significado:

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de **a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma**. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como **a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de**

**transformação e de crescimento (crescente da Lua).** (2001, p. 561, grifos nossos)

A mudança de formas da lua associa-se à mudança de corpos dos personagens e tem-se, nesse sentido, uma associação entre um corpo celestial e os corpos humanos. Dessa maneira, o fato de os protagonistas observarem uma lua crescente precipita a metamorfose a que se submetem em seguida. Os autores do *Dicionário de símbolos* expõem ainda sobre a lua como parte da alma animal, dos impulsos instintivos:

Para o astrólogo, a Lua fala, no interior da constelação de nascimento do indivíduo, da parte da *alma animal*, representada nessa região em que domina a vida infantil, arcaica, vegetativa, artística e anímica da psique. A zona lunar da personalidade é esta zona noturna, inconsciente, crepuscular de nossos tropismos, de nossos impulsos instintivos. É a parte do *primitivo* que dormita em nós, vivaz ainda no sono, nos sonhos, nas fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 564, grifos dos autores citados)

Esses impulsos instintivos e primitivos dialogam com a situação em que se encontravam os personagens naquele jardim: sujos, com fome, tentando sobreviver em outra cidade. A alma animal e o inconsciente de que falam Chevalier e Gheerbrant (2001) colaboram para a insólita transformação que acontece a seguir, já que os personagens exprimem o desejo de serem um pássaro e uma borboleta. A isso, unimos o fato de que a lua aparece à noite, período propício para acontecimentos insólitos e representa um intervalo de transformações:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 640, grifos dos autores citados)

Assim, a noite é ambígua: ao mesmo tempo em que representa a escuridão, funciona como um período de preparação para o que vai surgir à luz do dia. É a hora em que os medos e pesadelos aparecem, mas não apenas isso: é quando o “inconsciente se libera”. E é por esse motivo que, sob uma lua crescente, os personagens do conto de Telles se metamorfoseiam em animais, mas não quaisquer animais: um pássaro e uma borboleta.

O protagonista expressa um desejo de leveza que ele sentia, contudo o seu coração era pesado: “Gostaria também de sair dançando, a música leve, ele leve e dançando por entre as árvores até se desintegrar numa pirueta.” (TELLES, 2018, p. 215). E em seguida, junto a essa sensação de leveza, ele abre os braços, como se pudesse “sair voando pelo jardim”: “Abriu os

braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. Só o coração pesando – não era estranho? De onde vinha esse peso? Das lembranças? Pior do que a ausência do amor, a memória do amor.” (TELLES, 2018, p. 216).

Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (1990) trata da leveza como um dos traços importantes para a construção literária. Uma das imagens que, para o autor, tem o poder de comunicar leveza é a lua: ela sugere delicadeza, suspensão e encantamento. Acrescentamos que a lua do conto, crescente, magrinha no formato de um C, ressignifica hiperbolicamente essa sensação de leveza. A metamorfose dos protagonistas igualmente remete a ela, pois ambos assumem formas de animais alados, sendo um deles citado pelo próprio escritor italiano ao esclarecer o seu conceito: “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: [...] É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (CALVINO, 1990, p. 19-20).

Assim, além da lua, o pássaro, animal no qual o protagonista da narrativa se metamorfoseia, é símbolo de leveza. Nos trechos citados anteriormente do conto, é possível perceber o desejo do personagem de remover o peso, desejo esse que Calvino também menciona: “a busca da leveza como reação ao peso do viver” (1990, p. 29). No caso do conto, esse peso é resultado do fim do amor. A respeito da temática da separação amorosa na obra da escritora, Lucas escreve: “LFT tem a arte de construir situações humanas, principalmente amorosas, plenas de expectativas, mas quase sempre atingidas de modo dramático pelo desencontro. Há um determinismo cruel a condenar as suas criaturas ao insucesso” (1990, p. 64-65). No conto em análise, Ana é quem parece estar o tempo todo na defensiva, negando que ainda houvesse algo entre os dois e que o amor já havia acabado. O rapaz vive o paradoxo de se sentir leve, como se pudesse voar pelo jardim, enquanto sente o peso e a tristeza do término do relacionamento.

A contraposição peso e leveza (o coração do protagonista *versus* o seu desejo), que aparece reduplicada na imagem da estátua que veremos a seguir, parece apontar para a eterna inconstância paradoxal do ser humano, sempre cindido entre opostos. O personagem, inclusive, fala sobre uma estátua que tinha em casa:

uma estatueta com um anjo nu fervendo de desejo, apesar do mármore, todo inclinado para a amada seminua, chegava a enlaçá-la. Mas as bocas a um milímetro do beijo, um pouco mais que ele abaixasse... A aflição que me davam aquelas bocas entreabertas, sem poder se juntar. Sem poder se juntar. (TELLES, 2018, p. 213)

A descrição da estátua é muito semelhante à escultura *Psiquê revivida pelo beijo de Eros*, do artista Antonio Canovas (1757-1822). A estátua, exposta no Museu do Louvre, em Paris, retrata o mito do anjo Eros (o cupido) e Psiquê, quando Eros beija a amada (ver figura 7):

**Figura 7 – *Psiquê revivida pelo beijo de Eros*, de Antonio Canovas**



Fonte: <<https://bit.ly/3xB5TZU>>, acesso em: 6 out. 2021.

Segundo o mito, a mãe de Eros, Afrodite, era contrária ao amor dos dois; mesmo assim, eles permanecem juntos, com a condição imposta por Eros de que Psiquê nunca veria o seu rosto. Ela quebra a promessa, curiosa e admirada com a visão do marido, e por isso ele a abandona. Depois de passar por provações consequentes da vingança de Afrodite contra ela, Psiquê toma a poção mágica que a faz cair em um sono profundo. É quando Eros, vendo o sofrimento e arrependimento da amada, revive Psiquê com um beijo, retratado na estátua de Canova. A partir disso, o casal não mais se separa, retratando a união entre o amor (Eros) e a alma (Psiquê). É interessante pensar sobre o significado do termo “psiquê”, que em grego significa alma, mas também pode significar borboleta. É comum, inclusive, que os artistas representem Psiquê com asas de borboleta (ver figura 8, na próxima página):

**Figura 8 – *Le ravissement de Psyché* (O arrebatamento de Psiquê), de William-Adolphe Bouguereau. Óleo sobre tela, 209 x 120 cm, 1895.**



Fonte: <<https://bit.ly/3D8YpP4>>, acesso em: 6 out. 2021.

Nesse sentido, é possível perceber a clara intertextualidade entre o mito de Eros e Psiquê e o conto de Lygia Fagundes Telles: um anjo, o cupido Eros, com asas que se assemelham às de um pássaro; e Psiquê, representada como uma borboleta. Como o casal mítico, ambos também enfrentam a angústia da separação. Não é possível saber o motivo que levou o casal do conto a se separar, mas o sofrimento da impossibilidade da união aflige principalmente o rapaz, que se lembra da estátua com os amantes tão perto, contudo sem concretizarem o beijo de amor.

Juliana Ribeiro, na dissertação de mestrado *Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico* (2008), recorre aos estudos de Carrozza para discorrer a respeito da simbologia do pássaro e da borboleta no conto:

Vale a pena mencionar ainda que, segundo vários pesquisadores, a palavra ‘borboleta’, proveniente do grego, significa ‘psique’; e o símbolo do ‘pássaro’, na mitologia grega, ligava-se ao deus Eros. Ora, assim sendo, fica aqui uma sugestão de interpretação, se levarmos em conta que nesse episódio também estaria presente uma luta em que o lado físico do amor, representado pelo ‘passarinho’ (equivalente a carga erótica), sobrepuja o lado psíquico (a alma,

a mente), na imagem da ‘borboleta’. [...] acaba por ‘concretizar’ o domínio de Eros sobre ‘Psique’. (CARROZZA *apud* RIBEIRO, 2008, p. 62)

Desse modo, no conto de Telles, há esse embate onde o erótico se sobrepõe ao psíquico. Durante o conto, a moça parece “comandar” a relação, uma vez que é ela que afirma que o amor acabou:

- [...] Vem querida, ali tem um banco.
- Não me chame mais de querida.
- Está bem, não chamo.
- Não somos mais queridos, não somos mais nada. (TELLES, 2018, p. 214)

Retomamos aqui a afirmação de Silva (1984) já citada na análise de “A mão no ombro” acerca do banco: esse é, assim como o jardim, um lugar de revelação. No trecho acima, há a concretização do fim do relacionamento, quando Ana afirma que os dois (ex-)amantes não são mais nada um do outro. Quando o casal se senta, Ana diz que o banco era frio: “– O banco é frio, quero minha cama, quero minha cama – ela soluçou e os soluços fracamente se perderam num gemido. – Que fome. Que fome” (TELLES, 2018, p. 214). Além disso, é onde a menina observa, no fim, o pássaro e a borboleta. O banco funciona não apenas como esse lugar onde os personagens famintos e imundos descansam, mas também como o espaço da revelação: é nele que os protagonistas percebem o fim do amor e posteriormente se metamorfoseiam, fundamentando o desfecho da narrativa.

Há ainda o trecho em que o rapaz se aborrece lembrando das juras de amor:

- Qual era a Ana verdadeira, esta ou a outra? A que jurou amá-lo na terra, no mar, no braseiro, na neve, debaixo da ponte, na cama de ouro.
- Você mentiu, Ana.
  - Quando? Quando foi que eu menti?
- Ele desviou o olhar desinteressado. (TELLES, 2018, p. 215)

Mas ao final é o pássaro quem parece estar no controle da situação, bicando a borboleta que tenta se esconder. Nesse trecho, parece já haver um sentido da metamorfose que se daria a seguir, uma vez que o personagem compara a antiga com a nova Ana, como se fossem duas pessoas diferentes, transformadas. É importante considerar, então, o posicionamento de Silva sobre a metamorfose dos personagens de LFT:

As narrativas que submetem os personagens a uma metamorfose física, ainda que sejam as mais impressionantes, são em número bastante reduzido. A grande maioria das ficções desvendam a sutil transformação do comportamento do indivíduo, processando-se de dentro para fora, lenta e inexoravelmente. Se a metamorfose física desperta no leitor aquela incômoda estranheza própria do gênero fantástico, a metamorfose comportamental

aparece como natural decorrência das circunstâncias, consequência previsível do mundo e do tipo de sociedade em que vivemos. (1984, p. 33)

Percebemos, em “Lua crescente em Amsterdã”, a presença dessas duas metamorfoses: tanto a física, pois há a zoomorfização dos personagens, configurando, dessa forma, uma transformação insólita; e também a “metamorfose interna”, onde a personagem Ana, por exemplo, parece haver se transformado com o fim do amor, e seu ex-companheiro questiona qual era a “Ana verdadeira, esta ou a outra?”. Com essa pergunta, entendemos que o comportamento da moça agora já era outro, comum ao final dos relacionamentos, e que acontece como “natural decorrência das circunstâncias”, conforme explica Silva (1984).

A descrição dos personagens, ainda em forma humana, também denota um significado, dado à sua sujeira, como em um estado primitivo: “Ele ficou olhando para os pés enegrecidos da jovem forçando as tiras das sandálias rotas. Subiu o olhar até o jeans esfiapado, pesado de poeira.” (TELLES, 2018, p. 214).

Ana inclusive quer se ferir pela sujeira, como se tivesse ódio de si mesma:

- Não esfregue assim a cara, Ana. Você vai se machucar.
- Quero me machucar.
- Então se machuque, mas vem!
- Minhas unhas eram limpas. E agora esta crosta – gemeu ela examinando os dedos em garra. Limpou a gota de sangue que lhe escorreu do arranhão aberto no queixo. (TELLES, 2018, p. 215)

A menção aos dedos como garras também sugere algo de animalesco que caracteriza a personagem. Durante o diálogo, o rapaz considera que a sujeira veio junto do fim do amor:

- Você disse que seria a menina mais feliz do mundo quando pisasse comigo em Amsterdã, lembra?
- Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você.
- Nos sujamos quando acabou o amor. [...]
- Quando foi que fiquei assim imunda, fala!
- Mas eu já disse, foi quando deixou de me amar.
- Mas você também – ela soqueou-lhe fracamente o peito. – Nega que você também...
- Sim, nós dois. (TELLES, 2018, p. 215)

Avançando para o desfecho da narrativa, o jovem segura Ana e se surpreende com a leveza da moça:

Quando ele a tomou pela cintura chegou a se assustar um pouco: era como se estivesse carregando uma criança, precisamente aquela menininha que fugira há pouco com seu pedaço de bolo. Quis se comover. E descobriu que se inquietara mais com o susto da menina do que com o corpo que agora carregava como se carrega uma empoeirada boneca de vitrina, sem saber o

que fazer com ela. Depositou-a no banco e sentou-se ao lado. (TELLES, 2018, p. 215-216)

Mesmo que anteriormente ele se mostrasse frustrado com o fim do relacionamento, nesse trecho verificamos que, ao carregá-la no colo, o personagem percebe a indiferença que sente em relação a ela, como se não mais a reconhecesse.

A seguir, mais um sinal da metamorfose que se sucederia:

– Perdemos o outro.

– Que outro?

**A voz dela também mudara:** era como se viesse do fundo de uma caverna fria. Sem saída. Se ao menos pudesse transmitir-lhe esse distanciamento. Nem piedade nem rancor. (TELLES, 2018, p. 216, grifos nossos)

Pouco antes da metamorfose final, a autora ressalta as características humanas da personagem, como que para afirmar, sem dúvida, de que eles passaram, sim, por uma metamorfose: “Ela levantou as mãos e passou as pontas dos dedos nos cabelos. Na boca.” (TELLES, 2018, p. 217). Assim, descarta-se a possibilidade de que desde o início seriam um pássaro e uma borboleta no banco: não, os personagens dialogavam e assumiam forma humana.

É logo após esse trecho que se inicia o diálogo que precede o fim da narrativa:

– E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?

Quase ele levou de novo a mão no bolso para pegar o cigarro, onde fumara o último?

– **Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa** – respondeu ele.

– Que coisa?

– Sei lá. **Não quero é voltar a ser gente**, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas... – ele murmurou. – Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis, os olhinhos lustrosos. Acho que eu queria ser aquele passarinho.

– Nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta. É fácil a vida de borboleta?

– É curta. (TELLES, 2018, p. 217, grifos nossos)

No primeiro trecho grifado, o personagem alega que findado o amor, o vento sopra e uma transformação acontece, como que antecipando o que se sucederia logo em seguida. Além disso, a segunda frase destacada também já figura a metamorfose, quando o rapaz assegura que não quer voltar a ser gente. Temos, então, o parágrafo final da narrativa:

O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. Segurou o avental, arrumou a fatia de bolo dentro do guardanapo e olhou em redor. Aproximou-se do banco vazio. Procurou os forasteiros por entre as árvores, voltou até o banco e alongou o olhar meio desapontado pela alameda também deserta. Ficou esfregando as solas dos

sapatos na areia fina. Guardou o bolo no bolso e agachou-se para ver melhor o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra. (TELLES, 2018, p. 217)

No início da narrativa, não havia vento naquele jardim. Subitamente sopra um vento tão forte, que levanta o avental da menina. Como já afirmara antes o personagem, é quando o vento sopra que a metamorfose dos dois protagonistas se concretiza. Seria o vento o elemento responsável por essa transformação? De acordo com Silva (1984), o casal é metamorfoseado porque assim eles desejam: “[n]esta narrativa o agente metamorfizante é a vontade dos dois personagens, expressando pela palavra sua intenção de ‘virar outra coisa’” (SILVA, 1984, p. 48, grifo da autora citada).

Presenciamos, portanto, o insólito estabelecido na narrativa, uma vez que a partir de uma ambientação real – um jardim em Amsterdã, onde um casal conversa sentados em um banco – ocorre a inexplicável metamorfose: de seres humanos para animais. Como explica Covizzi (1978), o efeito de estranhamento aumenta ainda mais, em virtude da normalidade com que essa transformação insólita é abordada, ao fim da narrativa, como se em nenhum momento houvesse ali uma moça e um rapaz conversando, mas sim, o tempo todo, apenas um pássaro e uma borboleta.

O metaempírico, delineado por Furtado (1980), é estabelecido, porque não há como explicar a insólita metamorfose. A interpretação que poderia negar a transformação – e explicar racionalmente o ocorrido – seria talvez a de que os dois fossem desde o início um pássaro e uma borboleta. Mas o fato de dialogarem ao longo de toda a narrativa, expressando sentimentos, memórias de um tempo já passado, e o desejo de vir a ser uma outra coisa, refuta essa possibilidade; além do fato que, como apontamos anteriormente, instantes antes da concretização da metamorfose, a autora descreve os gestos de Ana como um corpo humano, passando os dedos pelos cabelos e pela boca. Desse modo, o final da narrativa aponta para uma interpretação muito mais metaempírica do que racional a respeito transformação dos personagens.

Temos, no conto em análise, alguns dos elementos determinados por Ceserani (2006) ao estabelecer os procedimentos retóricos e narrativos da literatura fantástica: a) o envolvimento do leitor, dada a surpresa provocada no final do conto, em que subitamente, no último parágrafo, a insólita metamorfose acontece; b) as elipses, já que em nenhum momento fica claro o que estaria por acontecer: o insólito só se estabelece de fato ao final, de modo que não há explicação plausível para o ocorrido; c) além do detalhe, que marca toda a narrativa. Mesmo que o fantástico só se estabeleça propriamente no final do conto, ao longo de toda a narrativa outros

detalhes – já explicitados ao longo desta análise – colaboram para o efeito que se desencadeia no desfecho. Além disso, há, novamente, a passagem de limite e de fronteira (CESERANI, 2006), uma vez que, nesse jardim de Amsterdã, acontece a zoomorfização dos personagens, imbricando a realidade prosaica com o sobrenatural.

Quanto aos sistemas temáticos propostos por Ceserani (2006), temos, em “Lua crescente em Amsterdã”, três dos oito temas delineados, sendo eles: a) a noite, período propício para os acontecimentos sobrenaturais; b) o indivíduo, sujeito forte da modernidade, uma vez que ao longo da narrativa os conflitos internos dos dois personagens são abordados; c) e o Eros e as frustrações do amor romântico, porque o tema central do diálogo entre os dois é o fim do amor e do relacionamento.

Silva (1984), conforme já destacado, explana sobre a metamorfose dos personagens nos contos da escritora paulista:

De um modo geral, nos contos de Lygia Fagundes Telles, a efetiva transformação física dos personagens ocorre devido a causas naturais ou causas desconhecidas. No primeiro caso, a passagem do tempo, a instalação de uma doença ou um acidente lenta e gradativamente vão despojando o personagem de seus antigos atributos. O leitor concentra sua atenção nas reações do personagem e a metamorfose em si fica relegada ao segundo plano. No segundo caso, ao contrário, a transformação faz-se subitamente, colhendo personagem e leitor de surpresa, deixando a ambos perplexos, incapazes de se decidirem quer por uma interpretação racional quer por uma interpretação sobrenatural dos eventos. Essa vacilação compartilhada por leitor e personagem caracteriza as narrativas fantásticas. (SILVA, 1984, p. 45)

No caso do conto em análise, a transformação, que Silva (1984) associa ao zoomorfismo, acontece de acordo com o segundo caso, uma vez que a metamorfose do casal surpreende o leitor e caracteriza o fantástico. Como explica a estudiosa, os dois personagens passam por essa transformação internamente, antes que ela se estabeleça também fisicamente, porque ambos percebem que já não são mais quem eram antes, assim como o amor que antes sentiam um pelo outro.

Desse modo, procuramos demonstrar, nesta análise, a importância da espacialidade do jardim na narrativa, dada a simbologia que ela carrega e que ajuda a provocar os efeitos do insólito. Mesmo que de início parecesse um jardim comum e uma noite tranquila, contrapondo à situação dos personagens, ao final essa ordem se inverte, quando, com um vento forte, a metamorfose acontece. Nesse jardim heterotópico, rizomático, os personagens dialogam, discutem, têm lembranças de um passado distante e do amor que agora já não existe. É nesse espaço que ambos percebem já não serem mais os mesmos, antes mesmo de se metamorfosearem em animais. Além disso, as formas que agora o casal assume – um pássaro e

uma borboleta, animais habitualmente encontrados em jardins – também carregam forte simbologia e ligação com o mito de Eros e Psiquê, como foi abordado. Assim, é a partir dessa espacialidade que o insólito encontra terreno propício para sua irrupção.

#### 2.4 “Anão de jardim”<sup>14</sup>

“Anão de jardim”, último conto do livro *A noite escura e mais eu*, publicado pela primeira vez em 1995, narra a decadência de uma família e da casa em que vivia. Insolitamente, quem conta essa história é Kobold, um anão de pedra, uma estátua que ficava no jardim da casa, de onde observa os personagens (humanos) e o desenrolar dos acontecimentos. Ao longo de toda a narrativa, que é ambientada no jardim da residência, o que mais chama a atenção é o fato de que o espaço e os objetos se assemelham aos humanos.

O conto começa com a seguinte fala de Kobold:

A data na qual fui modelado está (ou não) gravada na sola da minha bota mas esse detalhe não interessa, parece que os anões já nascem velhos e isso deve vigorar também para os anões de jardim, sou um anão de jardim. Não de gesso como pensava Marieta, Esse anão de gesso é muito feio, ela disse quando me viu. Sou feio mas sou de pedra e do tamanho de um anão de verdade com aquela roupeta meio idiota das ilustrações das histórias tradicionais, a carapuça. A larga jaqueta fechada por um cinto e as calças colantes com as botinhas pontudas, de cano curto. A diferença é que os anões decorativos são risonhos e eu sou um anão sério. (TELLES, 2018, p. 451)

Já de início é possível perceber o discurso irônico do anão de jardim, que afirma ser feio, mas de pedra, além de definir a própria vestimenta como idiota por remeter àquelas usadas pelos anões das “histórias tradicionais”. Se considerarmos como tradicionais as histórias de contos de fadas, o contraste entre as figuras desses seres das histórias maravilhosas e o personagem do conto de Telles é grande: geralmente, nos contos de fadas – pelo menos naqueles adaptados para o público infantil – os anões são figuras simpáticas, amigáveis, ou ao menos engraçadas. Tomemos como exemplo a história de Branca de Neve, que após fugir do caçador pela floresta, encontra a casa dos sete anões, onde se abriga e se afeiçoa aos moradores que ali viviam. Mesmo o anão que não era tão amigável (o Zangado) acaba se tornando engraçado pela sua rabugice. Em contraponto, o anão de jardim do conto em análise enuncia ser “um anão sério”, feio e sem graça, assemelhando-se a um monstro, se acreditarmos que ele é uma estátua

---

<sup>14</sup> Uma primeira análise desse conto foi feita no texto “Objetos fantásticos nos contos de Lygia Fagundes Telles”, publicado na Revista *Crátilo*, Patos de Minas, v. 12, n. 1, p. 107-118, jan./jul. 2019.

de pedra com vida, capaz de observar, refletir, ter opiniões e narrar a história da família a que pertencia.

A respeito da figura dos monstros, Gama-Khalil (2018, p. 21, grifos da autora citada) alega: “Os monstros, na literatura, sempre representam o ‘diferente’, o sujeito situado nas margens em função de seu descompasso físico e/ou psicológico em relação aos demais sujeitos”. Da mesma forma, Silva, ao discorrer acerca da figura do anão nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, lembra a proposição do crítico literário canadense Northrop Frye: “Frye situa anões e gigantes no mesmo domínio mítico visto que uns e outros fogem do padrão comum da normalidade.” (SILVA, 1984, p. 77). Nesse sentido, Kobold figura como um monstro por fugir à normalidade, com seu corpo anormal em tamanho e aparência séria.

Não apenas em Kobold, a figura do anão por si só carrega consigo uma simbologia grotesca. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 49, grifos dos autores citados), “[v]indos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as *forças obscuras* que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas”. Desse modo, apenas por ser um anão, Kobold já se caracteriza como uma criatura monstruosa, de “forças obscuras”. E o fato de ser uma estátua que pensa, enxerga e escuta acentua ainda mais a sua monstruosidade.

De acordo com Silva (1984, p. 76), “assim como o centauro, ser mitológico sem equivalente real, congrega em si a natureza humana e a animal ao mesmo tempo, o anão parece reunir características de menino, pela estatura reduzida, e de homem, pelo desenvolvimento das demais faculdades”. Essa ambiguidade aparece em Kobold pela sua vestimenta tão caricata, com carapuça e botinhas – como as de um menino – e a sua personalidade e pensamentos tão fortes – como os de um homem. Essa construção colabora para o estranhamento e a monstruosidade que caracterizam o anão de jardim.

Mas se considerarmos, por outro lado, o aspecto psicológico dos personagens, fica claro que os monstros do conto na verdade são os humanos. Conforme assegura Lucas (1990, p. 68), “[n]a verdade, LFT usa o seu dom da ironia e do grotesco para chamar a atenção sobre alguns dos males sociais ou mesmo para exercer uma crítica das relações humanas”. Essa crítica social começa a se evidenciar ainda no primeiro parágrafo da narrativa:

As crianças (poucas) que me viram não acharam a menor graça em mim. Esse anão tem cara de besta, disse o sobrinho do Professor, um menino de olhar dissimulado, fugidio. Então eu pensei aqui com meus botões (não tenho botões) que quando ele for homem vai ser um corrupto boçal e essa ideia me deixou bastante satisfeito. Não agrado as crianças e nem espero mesmo agradar essas sementes em geral ruins, com aqueles defeitos de origem somados aos vícios que acabam vindo com o tempo. Quais desses pequeninos modelados pela vulgaridade dos pais vão chegar à plenitude de seres

honestos? Verdadeiros? Não quero ser um anão puritano, afinal, não estou pedindo heróis, não estou pedindo santos mas dentre esses machos e fêmeas, quais deles serão ao menos limpos? Dê um passo à frente aquele que conseguir escapar da agressividade num mundo onde a marca (principal) é a da violência. (TELLES, 2018, p. 451)

Lygia Fagundes Telles, por meio de uma estátua de pedra, denuncia as condutas e comportamentos humanos, além de todo o sistema em que estamos inseridos, marcado principalmente pela violência, segundo o narrador. O anão de jardim critica até mesmo as crianças, comumente associadas à inocência e pureza; para a estátua, elas são “sementes” com potencial ruim. A visão de Kobold sobre o mundo é bastante pessimista, porque, quando olha ao seu redor (a realidade que está a seu alcance no jardim), ele só vê sujeira, mentira, agressividade e violência. Por isso é que a cena soa paradoxal: um anão de pedra que queria ver um mundo mais humano. Aos poucos, ainda de maneira crítica e sarcástica, ele começa a inserir o leitor no espaço e na história dos personagens da família, observados do jardim da casa:

Não tive melhor impressão dos adultos, pelo menos dos habitantes dessa casa. Tirante o Professor (bom e bobo) pude ver (por dentro) a sedutora Hortênsia que desde o começo desconfiou de mim, Não parece um anão filosofante? Prefiro os anões inocentes, ela disse. [...] A saltitante Hortênsia matou (devagar) o Professor com doses (mínimas) de arsênico dissolvido no chá-mate. Não era melhor a chantagista Marieta que vestia as roupas da patroa quando ela viajava e dava beijos estalados no focinho do Miguel para depois aplicar-lhe os maiores pontapés quando não via ninguém por perto. (TELLES, 2018, p. 451-452)

Nesse trecho, há uma menção à característica “filosofante” da estátua, como se a personagem Hortênsia conseguisse perceber na feição do anão de pedra o insólito fato de que ele era capaz de pensar por si próprio e sobre o mundo. No trecho acima e em vários outros ao longo da narrativa, o narrador se utiliza do artifício dos parênteses para detalhar ou revelar, de forma irônica, aquilo que de fato estava pensando, como quando caracteriza o Professor como bom e bobo; ou quando afirma ter visto a esposa do personagem “por dentro”, como se reconhecesse o caráter contrastante à sua beleza sedutora. A essa determinação de Kobold como “filosofante”, cabe mencionar também a característica que é dada aos anões, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 49, grifos dos autores citados):

[c]ertos intérpretes ligam o simbolismo do anão ao do monstro **guardião do tesouro** ou **guardião do segredo**. Mas o anão é sobretudo um guardião tagarela, segundo as tradições; um tagarela, é verdade, que se exprime de preferência por enigmas. Se ele parece ter renunciado ao amor, continua, entretanto, ligado à natureza da qual conhece os segredos. Por isso pode servir de guia, de conselheiro. Participa das forças telúricas e é considerado como um velho deus da natureza.

Desse modo, o anão do conto de Telles carrega essa natureza pensante. Embora não seja “tagarela”, afinal, ele é um anão de pedra e não seria capaz de falar, toda a narrativa é contada por ele. E é ligado à natureza, um velho “deus” dela, o que o coloca como a principal figura do jardim em que está inserido; além de ser um guardião, que observa todos os acontecimentos, apesar de ser incapaz, pela limitação de seu corpo pétreo, de qualquer atitude para proteger a casa e o jardim de sua demolição.

Há ainda outros excertos em que Hortênsia parece desconfiar de que o anão de jardim é capaz de ouvir e perceber o que está ao seu redor:

E como vai o anão filosofante? **Um dia vou tapar os seus ouvidos com duas bolinhas de algodão, ela disse rindo.** E levou a caneca ao Professor, Toma logo, querido, assim vai esfriar! Foi quando meu peito pareceu intumescido, inchado, era tamanha a minha fúria e asco, quis saltar e jogar longe aquela caneca, Não beba isso! **O que eu teria lhe transmitido nesse instante para que ela tivesse aquela reação estranha? Ficou de costas, afastou-se.** Ele pegou a caneca, soprou a fumaça e tomou um largo gole como um viciado em veneno. Teve um sorriso descorado quando me indicou com a mão que segurava a caneca, **Deixa o Kobold com seus ouvidos, preciso de um ouvido assim severo.** Fechei os olhos (olhos?) para não vê-lo beber o resto do chá. (TELLES, 2018, p. 455, grifos nossos)

Aqui, a esposa do Professor fala sobre tapar os ouvidos de Kobold com algodão, sugerindo que ele tem a capacidade de escutar. Ainda mais insolitamente, Hortênsia parece perceber algum movimento ou olhar da estátua furiosa, porque tem uma “reação estranha” e se afasta. A mulher tem a estranha impressão de que o anão de fato sabia o que ela estava fazendo ao marido. E o próprio Professor confessa que precisa de um “ouvido assim severo” para lhe escutar tocando o seu violoncelo.

Ter alguém para ouvir seu violoncelo foi o que motivou o Professor a comprar a estátua em um antiquário, além do fato de que o anão de jardim o lembrava de seu avô, motivo pelo qual Kobold recebeu o seu nome:

Kobold. Pois Kobold foi o nome que o Professor me deu, ele estava num antiquário quando me descobriu de repente no fundo penumbroso de uma das salas. Achou graça em mim (nesse tempo ainda ria) e disse ao vendedor que eu era muito parecido com seu avô chamado Kobold, o avô tinha o mesmo nariz de batatinha, a pele toda enrugada e esse jeito pretensioso de juiz que julga mas não admite ser julgado. Inclinou-se para me examinar e pareceu agradavelmente surpreendido, **Esse anão tem um furinho lá dentro do ouvido com as imagens dos deuses chineses para ouvir melhor as preces. Não vai ouvir preces mas o meu violoncelo,** ele avisou ao me instalar no chão arenoso do caramanchão, entre dois tufos de samambaia. (TELLES, 2018, p. 455-456, grifos nossos)

Novamente, a comparação do anão de pedra a um homem, dessa vez ao avô do dono da casa. E mais uma vez, a estranha consciência de que a estátua é capaz de ouvir, por causa do “furinho lá dentro do ouvido”. Dessa forma, os personagens parecem acreditar na possibilidade de o anão de jardim ser capaz de escutar o que acontecia ao seu redor.

Instalado no jardim da casa, Kobold confirma ter sido testemunha dos acontecimentos:

Presenciei, assisti como testemunha impassível (na aparência) ao que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos com gentes. Com bichos. Mas tudo já acabou, as pessoas, os bichos, desapareceram todos. Fiquei só dentro de um caramanchão em meio a um jardim abandonado. [...] Pela porta (porta?) deste caramanchão em ruínas vejo a casa que está sendo demolida, resta pouco dessa antiga casa. Quando ainda estava inteira havia em torno uma espécie de auréola, não eram as pessoas mas era a casa que tinha essa auréola mais intensa nas tardes de céu azul. E em certas noites claras, quando em redor dela se formava aquele mesmo halo luminoso que há em redor da lua. Agora há apenas névoa. Pó. A morte lenta (e opaca) da casa exposta vai se arrastando demais [...]. Falei na auréola da casa. Esse suave halo também surpreendi (às vezes) em redor da cabeça do Professor mas isso foi nos primeiros tempos, quando ele ainda tinha forças para vir compor no seu violoncelo, ele compunha aqui ao meu lado. (TELLES, 2018, p. 452-453)

Nesse excerto, fica clara a relação do Professor com sua casa: a mesma auréola luminosa, que aparecia em torno da residência, era visível também em volta da cabeça do Professor, nos “primeiros tempos”, provavelmente antes de começar a ser envenenado pela esposa. Logo, o halo já não aparece mais na casa, que agora, depois do abandono e iminente demolição, fica envolta por névoa e poeira. Igualmente, o Professor perde a luz que antes o envolvia, de acordo com Kobold. Assim “[c]omo a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 196). Por isso, ela representa, como um espelho, a vida de seu dono, o Professor. Como a casa, o jardim acompanha o destino dos personagens. O anão conta sobre o momento em que o professor se refugia no caramanchão para tocar seu violoncelo:

Tocava o violoncelo horas seguidas (blom, blom, blom) refugiado ali no verde do caramanchão fechado pelas trepadeiras e nesses momentos parecia (vagamente) feliz. E agora me lembro, quando um sabiá veio cantar na figueira, ele se encantou e acabaram ambos fazendo um dueto, o sabiá soltava seus gorjeios agudos e o violoncelo respondia com sons tão graves que pareciam vir das profundezas da terra. Me lembro ainda que ele lamentou um dia, Que pena, o sabiá foi embora. (TELLES, 2018, p. 456)

Temos, então, um jardim vivo, com a descrição do caramanchão verde, onde o anão foi instalado em meio às samambaias; as trepadeiras e a visita inesperada de um sabiá, que parecia cantar junto ao toque do violoncelo, como se apreciasse e soubesse fazer música. Essa é a única

vez que o professor demonstra estar feliz, mesmo que “vagamente”, como ressalta Kobold. E é quando o jardim também parece ter vida, com a presença do pássaro, das trepadeiras e das samambaias. A seguir, o contraste do jardim após a morte de seu dono:

Debandaram todos. Eu fiquei. Eu e o violoncelo esquecido e apodrecendo lá no canto. A madeira do caramanchão também apodreceu debaixo das trepadeiras ressequidas, um dia os homens da demolição entraram aqui para fazer suas avaliações. Olharam o violoncelo, bateram com os nós dos dedos na madeira, Será que isso vai render alguma grana? o mais velho perguntou. O outro fez uma careta, Apanhou muita chuva, não serve nem para o fogo, disse e botou a mão no meu ombro. E este anão rachado? Deixa este por minha conta que eu acabo com ele. Saíram e ficou o silêncio murmurando no jardim. Uma aranha cinzenta desceu e foi tecer sua teia entre as grossas cordas do violoncelo mas as cordas já estavam fracas e como se a teia pesasse, foram estourando aos poucos, tóim. Tóim. Então a aranha abandonou a casa musical, deve estar por aí com os insetos e outros bichinhos que continuam fazendo (e desfazendo) os seus negócios. [...] **fiquei olhando o jardim com sua folhagem desgrenhada enfrentando bravamente o capim furioso. Um jardim selvagem mas fácil de abater, trabalho vai dar a figueira-brava com suas raízes agarradas à terra, se descabela às vezes quando fica em pânico.** Mas antes será a vez deste caramanchão e eu aqui dentro. (TELLES, 2018, p. 453-454)

Notamos o violoncelo e a madeira do caramanchão apodrecendo no jardim abandonado: o que um dia muito significou para o dono da casa, agora se deteriora sem valor algum. O silêncio que fica no jardim após a ausência dos demolidores remete à morte, à ausência de vida, como explicitado antes na análise do jardim de “A mão no ombro”: é comum ouvir em jardins o som de animais, principalmente o canto dos pássaros, o gorjear do vento nas folhas. Na narrativa em foco, o silêncio denuncia a morte – do jardim, da casa, do Professor, da família. Esse jardim representa um espaço “pós-Éden”, um lugar que num primeiro momento parecia tranquilo e feliz, mas que terminou abandonado, no aguardo da morte. Conforme sugere Resende (2007, p. 92),

[t]ambém é subversão o fato de o jardim, nessa narrativa, não ser um espaço edênico, mas um espaço pós-Éden; ou um espaço em que a promessa de um Éden é logo tomada pela queda, como se no conto acontecesse rapidamente o mesmo percurso daquele Primeiro Jardim – seria ele um condensamento *[sic]* da derrocada. O anão é uma testemunha da queda.

Um jardim que outrora fora o lugar em que o Professor passava boa parte de seu tempo, em contato com a natureza e tocando seu violoncelo, agora se deteriora. Ele é um jardim selvagem. A existência da aranha pode sinalizar o perigo, e sua presença no jardim de “folhagem desgrenhada” denota a falta de cuidado e o abandono desse espaço. A respeito da aranha, Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 71, grifos dos autores citados) explicam: “[t]ecelã da

realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua *função divinatória*, tão amplamente atestada ao lardo do mundo”. Desse modo, ela pode representar também uma previsão, a profecia do que estava por vir: a demolição e o fim da família, da casa, do jardim. Lembremos que, em “A mão no ombro”, da orelha da estátua, no jardim onírico, sai um inseto “num enrodilhamento de aranha”. Como observamos anteriormente, a estátua desse jardim remetia à morte, como um presságio do que viria ao encontro do protagonista. Em “Anão de jardim”, temos, novamente, uma estátua de pedra e a aranha, em um jardim onde a morte emerge para seus habitantes: o assassinato do professor e o conseqüente abandono (morte) dessa espacialidade, bem como a destruição do anão de pedra ao final da narrativa.

Há, ainda, mais uma relação entre ambos os contos: o recurso da prosopopeia. Tanto em “A mão no ombro” como em “Anão de jardim”, os jardins são descritos como um organismo vivo. Nesse último, essa constatação é possível a partir do trecho já destacado: “fiquei olhando o jardim com sua folhagem desganhada enfrentando bravamente o capim furioso” (TELLES, 2018, p. 454). O fato de o jardim enfrentar bravamente o capim, como se lutasse ou se defendesse, evidencia essa característica de um espaço que tenta se manter e proteger, não aceitando o seu fim. Todavia, também aparenta estar cansado de se sustentar por muito mais tempo, uma vez que era “um jardim selvagem mas fácil de abater”. Novamente, temos um espaço rizomático e heterotópico, dada a justaposição de passado (as lembranças do anão) e presente; e a irrupção do insólito, marcada pela animosidade dos elementos que compõem o jardim, numa aparente realidade “comum”: uma casa com jardim prestes a ser demolida.

A figueira presente nesse espaço assemelha-se a uma criatura insólita e que não quer se entregar tão fácil: “trabalho vai dar a figueira-brava com suas raízes agarradas à terra, se descabela às vezes quando fica em pânico”. É possível uma árvore ficar em pânico? A figueira-brava, espécie de árvore com copa frondosa, além de entrar nesse estado de desespero, ainda se “descabela”, de acordo com Kobold. A escolha por essa palavra remete de novo a uma comparação humana, como se a árvore tivesse cabelos; como se fosse uma pessoa que, quando se desespera, acaba também por descabelar-se, tamanho o pavor que sente. Apesar do pavor da demolição, a figueira representa a imortalidade: “assim como o salgueiro, simboliza a imortalidade, e não a longa vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 428). É como se, mesmo com o abandono dos proprietários da casa e com a iminente demolição, ela – a árvore, a natureza – representasse esse estado permanente, a vida que resiste ao fim, à morte.

Nesse sentido, a humanização dos elementos que compõem o jardim não se estabelece apenas no anão de pedra. Apesar disso, é nele que ela se mostra mais centralizada:

Fui feito de uma pedra bastante resistente mas há um limite, meu nariz está carcomido e carcomidas as pontas destes dedos que seguram o meu pequeno cachimbo. E me pergunto agora, se eu fosse um anão de carne e osso não estaria (nesta altura) com estas mesmas gretas? Nem são gretas mas furos enegrecidos como os furos dos carunchos, a erosão. Tanto tempo exposto aos ventos, às chuvas. E ao sol. Tudo somado, nesta minha vida onde não há vida (normal) o que me restou foi apenas isto, juntar as lembranças do que vi sem olhos de ver e do que ouvi sem ouvidos de ouvir. (TELLES, 2018, p. 452)

Kobold assume não ser tão resistente assim e chega a se comparar a um anão humano: as gretas na pedra de seu corpo também não poderiam aparecer, em forma de rugas ou mesmo calos, no corpo – de carne e osso – de alguém que está envelhecendo? E não apenas o aspecto físico, há igualmente o psicológico, já que ele é capaz de “juntar as lembranças” dos acontecimentos da casa e da família. Mas novamente, ao final do trecho, somos lembrados de não o confundir com um humano, apesar de suas capacidades racionais: as lembranças que ele guarda foram insolitamente vistas “sem olhos de ver” e ouvidas “sem ouvidos de ouvir”. Afinal, ele é um anão de pedra. Entretanto sua humanização fica ainda mais clara no seguinte trecho:

Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. Meu peito (rachado) continua oco. A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. (TELLES, 2018, p. 454)

As lembranças acumuladas e a certeza de *ser* reafirmam a estátua como uma figura racional, capaz de pensar e sentir, enfim, capaz de *ser*. Parece até que Kobold assume uma perspectiva existencialista a respeito do mundo, por atribuir ao comportamento humano as consequências dos acontecimentos e do sistema em que se insere. E também por assumir para si a certeza e a consciência de *ser*, de existir para além de seu corpo feito de pedra. Para Chevalier e Gheerbrant, os anões personificam o inconsciente:

Por sua liberdade de linguagem e de gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do *inconsciente*. [...] Podem participar de toda a malícia do inconsciente e demonstram uma lógica que ultrapassa o raciocínio, uma lógica dotada de toda a força do instinto e da intuição. Iniciados nos segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas, onde seu pequeno tamanho permite que se introduzam, são seres de *mistério*, e suas palavras afiadas refletem a clarividência; penetram como dardos nas consciências demasiadamente seguras de si. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 49, grifos dos autores citados)

Desse modo, Kobold pode simbolizar essa manifestação do inconsciente, além da lucidez que muitas vezes falta ao ser humano. Conforme assinalam os autores citados, o

tamanho de um anão permite que ele seja inserido nos “segredos dos pensamentos dissimulados e das alcovas”. Assim, a estátua do conto manifesta aquilo que é velado, os pensamentos humanos que não são expostos. E, apesar de sua aversão ao comportamento humano, acentua seu profundo desejo de *ser*.

Novamente, essa figura insólita que compõe a espacialidade do jardim da casa se compara a um homem de verdade: “Fiquei como um homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que o homem pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram” (TELLES, 2018, p. 454). O homem, que embora tenha a liberdade do movimento, ainda assim consegue ser prisioneiro, mas de si mesmo. Em oposição ao anão de jardim, não prisioneiro de si pela certeza do *ser*, todavia preso ao meio em que está inserido, refém dos humanos ao seu redor, por ser um objeto, uma estátua de pedra.

Kobold também se compara a um homem quando diz: “Não tenho medo, não tenho o menor medo e essa é outra diferença importante entre um anão de pedra e um homem, a carne é que sofre o temor e tremor mas meu corpo é insensível, sensível é esta habitante que se chama alma.” (TELLES, 2018, p. 454). Nesse trecho, ele reafirma a sua condição como uma estátua, dessa vez se opondo à existência humana, por não ter um corpo, uma carne capaz de sentir dor. Mas fala sobre a alma sensível que curiosamente habita seu corpo de pedra, como se de fato estivesse vivo.

Logo antes da morte do Professor, quando a esposa dá a ele o chá envenenado, um acontecimento extraordinário sugere outra vez a vida animada do anão de jardim:

Ficamos sós. Então eu tive ímpetos de agarrá-lo, sacudi-lo até fazê-lo vomitar o chá, Seu idiota! Ela está te matando, te matando! **Minha indignação foi tão violenta que senti nessa hora que alguma coisa em mim estava se rompendo, foi excessivo o esforço que fiz para me movimentar.** Ele continuou imóvel, pensando, a cara assombrada. Depois levantou-se com dificuldade, chegou a se apoiar no violoncelo que quase tombou num gemido, Blom!... Vai chover, Kobold, avisou baixinho. Quando o vi afastar-se cambaleando em direção à casa eu tive a certeza de que não ia vê-lo mais. A chuva se anunciou num raio que varou o teto do caramanchão. **Fui atingido ou foi aquela coisa que se armou no meu peito e acabou por golpear a pedra?** Não sei, mas sei que foi nessa noite que se abriu esta rachadura sem sangue e sem dor. (TELLES, 2018, p. 455, grifos nossos)

Dada a fúria sentida por ele, por saber que seu dono estava sendo envenenado, Kobold tenta de alguma forma se mexer, avisar, impedir que o Professor beba o chá, mas sem sucesso. Apesar de suas capacidades racionais, ele ainda está preso em seu corpo de pedra. Mas o fato da rachadura se abrir em seu peito sugere que de algum modo o fato de *sentir* (no caso, uma indignação “violenta”) quase ultrapassa os limites impostos por seu corpo imóvel, o que

culmina na fenda em seu peito. Ao final do trecho, a escritora acrescenta a possibilidade de a rachadura ter sido provocada pelo raio que atingiu o caramanchão, de maneira a causar a ambiguidade entre uma explicação racional ou metaempírica. No entanto, anteriormente ao raio, o anão declara: “senti nessa hora que alguma coisa em mim estava se rompendo”, o que nos leva para a explicação insólita de que de fato a fúria foi capaz de transcender o corpo de pedra. Em contraponto, novamente é reafirmada a condição do anão de jardim, que apesar de rachado, não sangrou e nem sentiu dor.

Nesse sentido, o jardim da residência parece ser um organismo vivo, mas não vivo como qualquer jardim com plantas e insetos. Vivo e capaz de sentir, de pensar, de querer se defender e proteger. Um jardim selvagem, condenado à morte, com uma figueira desesperada e um anão que guarda lembranças e pensa racionalmente, além de narrar toda a história.

Vale ressaltar que o espaço também parece ter vida no famoso conto “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles. Na narrativa, duas primas se hospedam no sótão de uma pensão e percebem que, durante a madrugada, uma trilha de formigas começa a montar o esqueleto de um anão, guardado em um caixote. Semelhantemente, em “Anão de jardim”, uma fila “disciplinada” de formigas examina o corpo de Kobold:

Então as formigas foram subindo pelo meu corpo e vieram (em fila indiana) me examinar. Entraram pela fresta, bisbilhotaram o avesso da pedra e depois saíram obedecendo a mesma formação, além de disciplinada a formiga é curiosa e essa curiosidade é que a faz eterna. (TELLES, 2018, p. 455)

Resende (2019), além de comparar o jardim do conto a um jardim pós-Éden, compara os personagens a Adão e Eva:

Considerando o jardim lygiano uma representação do pós-Éden, contamina-se este trabalho da simbologia incutida no imaginário judaico-cristão, que vê na figura do homem a representação da razão/do espírito – e na figura da mulher, a representação da paixão/da alma. Assim como no Éden a queda deu-se por ter o homem cedido ao apelo feminino, também no conto é a personagem feminina que leva consigo a consumação da queda, através de sua ambição, de sua dissimulação. No entanto, não é ela de todo responsável, pois a perda do estado paradisíaco dá-se por ter o homem assentido em relação à sedução: Adão cede ao chamado; o Professor deixa-se engolir pela mornidão. O espírito cede à alma; a razão cede à paixão. (RESENDE, 2019, p. 7)

Esse “pós-Éden”, representado pelo jardim abandonado, seria o símbolo do fim do paraíso, da queda do homem para um mundo “real”. Semelhantemente à história bíblica, no conto também é a mulher que, movida por ambição, concretiza o proibido – Eva morde o fruto interdito, Hortênsia envenena o marido. No entanto, não o faz sozinha: assim como Adão

consente e experimenta do fruto da árvore da vida, o Professor, com sua passividade, aceita e se deixa envenenar pela esposa.

Além da vida presente nos elementos que compõem a espacialidade do jardim do conto, é nesse espaço que os acontecimentos se desenrolam. Pela ótica do jardim, Kobold observa o Professor tocar seu violoncelo, feliz; vê Hortênsia envenenar o marido; vê a empregada agradar e depois maltratar o cachorro da família quando ninguém está por perto. E é também nesse espaço que a esposa se comunica com um de seus amantes, quando o marido está de cama:

Mas isso já faz muito tempo, ela era amante do banqueiro com quem ia para a Europa, acho que não pensava (ainda) em assassinar o Professor. Nessa época ele estava de cama com bronquite e era aqui no caramanchão que ela vinha telefonar para o amante. Trazia o pequeno telefone dentro da sacola de lona vermelha e ficava fazendo suas ligações secretas. [...] Aqui ela teve a notícia da morte do banqueiro e pela palidez que vi em sua face (sempre corada) pude bem imaginar o quanto ele era rico. (TELLES, 2018, p. 456)

Assim, é da perspectiva do jardim que a maioria dos episódios da família se desenvolve, o que possibilita que a estátua possa ver e narrar a história para o leitor. O insólito se estabelece, então, pelo inesperado fato de que um objeto feito de pedra, para adornar o jardim, consiga narrar tudo que observa ou já observou na casa. Mas, como pondera Covizzi (1978), a estranheza do insólito aumenta quando tratada com naturalidade, o que acontece no conto: Kobold é o narrador da história desde o primeiro parágrafo, em que ele já começa enunciando ser um anão de jardim.

Desse modo, desde o início da narrativa, o leitor sabe que uma estátua de pedra está relatando o que viu, enquanto espera a demolição de sua casa. Essa naturalidade de o narrador afirmar ser uma estátua, como se fosse algo comum em nosso mundo prosaico, sugere uma explicação sobrenatural para o jardim da casa – e os elementos nele dispostos, principalmente o anão – o que causa esse estranhamento. Nesse sentido, o metaempírico (FURTADO, 1980) irrompe porque não há como justificar empiricamente como um anão feito de pedra é capaz de narrar o conto e mais do que isso: é capaz de pensar, de criticar o tecido social que observou ao longo de sua vida no jardim.

No que concerne aos caminhos delineados por Ceserani (2006), alguns dos procedimentos retóricos e narrativos que compõem o fantástico no conto são: a) a narração em primeira pessoa; b) o forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem, o que aparece principalmente nos termos que o narrador coloca entre parênteses, revelando um certo sarcasmo em sua fala; c) o envolvimento do leitor, porque, apesar de não haver grandes surpresas ao final, não há como não ficar intrigado ao ler uma história contada por uma estátua;

d) o objeto mediador, que é o anão de jardim, pois é por meio desse objeto que o insólito se estabelece na narrativa, uma vez que é impossível explicar racionalmente como um objeto feito de pedra é capaz de pensar e narrar os acontecimentos que observou “sem olhos de ver” e que ouviu “sem ouvidos de ouvir”. Então, Kobold é o responsável pela manifestação do fantástico no conto. Mais uma vez, o procedimento da passagem de limite e fronteira marca a narrativa, porque o jardim é situado entre o empírico e o metaempírico, emanando uma realidade fantástica crivada pelo insólito. Por fim, a figuratividade, estabelecida por Ceserani como um dos procedimentos do modo fantástico, também se faz presente, pois possibilita o inanimado a animar-se:

O procedimento pelo qual uma estátua pudesse se pôr a falar em cena ou os atores subitamente pudessem se transformar em estátuas é um daqueles procedimentos que sugeriram ao fantástico o modo de representar certas passagens inquietantes de limite ou passagem de estado. (2006, p. 76)

Nesse sentido, é por meio da figuratividade que uma estátua, que na realidade prosaica seria inanimada, é capaz de sentir, de pensar, de observar e de ouvir.

Ainda de acordo com os sistemas temáticos propostos por Ceserani, os que Telles utiliza na narrativa são: a) o indivíduo, sujeito forte da modernidade, devido aos questionamentos de Kobold a respeito da sociedade; b) e a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível, que novamente se aplicam à insólita aparência e ao comportamento do anão de jardim.

Quando se aproxima o momento de sua destruição, um escorpião aparece perto da bota do anão:

As vozes dos demolidores estão mais nítidas, um deles parou para arregaçar as mangas da camisa, vai acender um cigarro. Baixo o olhar e vejo um escorpião que saiu de debaixo da pedra e se aproximou até parar interrogativo diante do bico da minha bota. Sei que é o último bicho que vejo, nenhum medo nem dele nem da morte mas agora é diferente, estou ansioso, ansioso, ah! se pudesse compreendê-lo, mas escorpião não precisa de compreensão, precisa de amor. Tem a cor da palha seca e a cauda erguida, está com a cauda em gomos sempre erguida no alto e em posição de dardo, o veneno na ponta aguda, é um lutador pronto para se defender. Ou atacar. Avançou mais e as pinças dianteiras que sondam e informam – as pinças se imobilizaram endurecidas no ar. A cauda (rabo) erguida e pronta para o combate se ele pressentir que minha bota vai avançar. Aí está o taciturno habitante das cavidades. Das sombras. (TELLES, 2018, p. 457)

Nesse excerto, notamos que o anão detecta um outro sentimento que o atravessa: a ansiedade, apesar de não sentir medo da morte. E, de novo, a presença de um animal que sugere o perigo, ainda mais do que a aranha, como que para ressaltar que a morte de fato se aproxima. O escorpião, o “taciturno habitante” das sombras, também insinua o abandono do jardim da

residência. Ele é “um lutador pronto para se defender. Ou atacar”, como o próprio jardim e a figueira, preparados para a defesa e a proteção contra sua iminente destruição. O anão faz ainda a estranha declaração de que escorpião precisa de amor. Ora, o que sentimos ao ver esse artrópode é medo, repulsa, tensão, dado ao veneno que carrega em sua cauda. O último sentimento seria o amor. Possivelmente, essa menção ao amor pode estar ligada ao fato de que Hortênsia envenenara o próprio marido (a quem deveria amar), para herdar a sua casa. Dessa forma, existiria algum animal mais perigoso do que o ser humano?

Antes de seu fim, novamente o anão de jardim reprova o comportamento humano: “Reconheço que sou mal-humorado, intolerante, não devo ter sido um bom parceiro nem de mim mesmo nem dos outros, não me amei e nem amei ao próximo. **Mas convivendo com esse próximo eu poderia ser diferente? Tanta ambição, tanta vaidade. Tanta mentira.**” (TELLES, 2018, p. 457, grifos nossos). Até mesmo o Professor, seu dono, único personagem que parece ter uma boa conduta, é acusado: “O Professor era delicado, manso de coração mas não era irritante com a sua mornidão? A bondade sem a coragem, sem a energia, ele nem dava pena, dava até raiva.” (TELLES, 2018, p. 457).

Resende (2019) chama atenção para o significado dos nomes dos personagens:

Muito embora a caneca esteja com chá envenenado preparado por Hortênsia, o ato de levá-lo à boca é do Professor, que então se envenena; imagem adequada à do homem inepto, morno – o espírito cedendo à alma. Se atentamos para a antroponímia do texto, uma ironia vem à tona: Hortênsia significa *a que cultiva o jardim*. Logo, ela domina o ambiente, ela dita as ordens, ela ordena/desordena. E sua auxiliar é Marieta, diminutivo de Maria, que significa soberana. Sendo Marieta o seu diminutivo, o nome dá sua condição de *soberana menor*, de cúmplice, a serviço daquela que comanda as ações. (RESENDE, 2019, p. 9, grifos do autor citado)

Assim, temos essa ironia em que o Professor, apesar de ser o primeiro dono da casa, é “morno”, passivo, e ele mesmo se envenena ao tomar o chá preparado pela esposa. Também é irônico o fato de que o título de Professor denota sabedoria, conhecimento e, no entanto, ele é o único que não está a par dos acontecimentos e dos planos da esposa. Em contrapartida, Hortênsia (a que cultiva o jardim) é quem dita as regras e toma as decisões responsáveis pelo destino da família: a morte do marido e, conseqüentemente, a demolição da casa. Pelo significado do nome da personagem, o jardim tem uma simbologia ainda maior, por representar também a dinâmica do núcleo familiar, a lógica em que viviam na casa. Ao seu lado, a “soberana menor”, Marieta, conivente com a patroa, mas não só isso: uma chantagista que igualmente age de acordo com os próprios interesses.

Em seguida à crítica ao Professor, a estátua descreve a sua capacidade de sonhar (com Deus!), de desejar um amor que não teve, de almejar um corpo com vida e movimento, que não o aprisionasse como a pedra:

Dos outros, desses não quero nem falar, tenho pouco tempo, confesso que não fui mesmo compassivo e ainda assim ousou sonhar com uma outra vida porque sempre sonhei (e ainda sonho) com Deus. Então peço isto, queria servi-lo na ativa, quero lutar com o amor que sou capaz de ter e não tive, queria ser um guerreiro, não um discípulo-espectador mas um discípulo-guerreiro, me pergunto até hoje como aqueles lá permitiram a crucificação de Jesus Cristo. Eu sei do seu desencanto diante deste mundo que ficou ruim demais e ainda assim estou pedindo, quero lutar, me dê um corpo! Imploro o inferno do corpo (e o gozo) que inferno maior eu conheci aqui empedrado. Na hora do julgamento do Cristo Pilatos pede uma bacia d'água, lava as mãos e diz: "Estou inocente do sangue deste justo". Ah! eu queria tanto entrar ali na forma de uma serpente e picar Pôncio Pilatos no calcanhar! (TELLES, 2018, p. 457)

Kobold deseja ser um seguidor de Jesus, e não se conforma com o fato de seus discípulos terem-no deixado ser crucificado. Outra vez, o desejo de assumir um corpo com movimento, nesse caso o da serpente, para picar Pilatos por ter permitido a crucificação. Essa crítica é muito atual, devido ao fato de que, nos dias de hoje, muitas pessoas que pregam o Evangelho e defendem Jesus, na verdade, têm atitudes contrárias ao que pregava o Salvador, de acordo com a história bíblica. Provavelmente até apoiariam a sua crucificação, se ela acontecesse em nosso tempo presente.

Caminhamos, então, para o fim genial da narrativa, em que Kobold implora por um outro corpo que não o de pedra. E ora para Deus no momento de sua demolição:

Os homens estão parados na entrada do caramanchão e combinam um jogo para mais tarde, o mais velho parece satisfeito, o trabalho está praticamente terminado. O escorpião já fugiu com seu dardo aceso, as pinças altas no alerta, escondeu-se. A tática. Um ser odiado odiado odiado e que resiste porque os deuses o inscreveram no Zodíaco, lá está o Signo do Escorpião o Scorpio e se Deus me der essa mínima forma eu aceito, quero a ilusão da esperança, quero a ilusão do sonho em qualquer tempo espaço e o demolidor jovem está aqui junto de mim. Pai nosso que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas e o braço do homem se levanta e fecho os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outu / bro (TELLES, 2018, p. 458)

O desfecho do conto, sem ponto final e com a palavra outubro dividida, evidencia o fim repentino, o golpe de picareta que destrói o anão. Ou ainda outras possibilidades, como por exemplo a de que o anão novamente teria sido tomado por um sentimento tão forte que seria capaz de transcender seu corpo pétreo. Sendo este o último conto do último livro de contos

publicado por Lygia Fagundes Telles, seu fim condiz com grande parte da sua obra: o desfecho ambíguo, aberto a diferentes possibilidades de interpretação. Além disso, outro elemento que colabora para essa ambiguidade é o fato de toda a narrativa ser escrita em primeira pessoa e, portanto, existe a possibilidade de não ser confiável, uma vez que é ele quem conta e não há outra visão para contrapor-se à sua.

Resende (2019) afirma ser esse o “conto total” de Lygia Fagundes Telles:

Os primeiros textos de um escritor de longa carreira podem carregar consigo o germen do que será escrito depois. E talvez, em sua maturidade, haja algum texto representativo de tudo que fora feito até então. No caso da contística, um conto encapsulador, em que digamos haver, concentrado, o que fora dito anteriormente de outros modos; um conto-representação do mundo ficcional desse escritor, em que aspectos temáticos e formais de sua obra alcancem o seu paroxismo, como se tudo dito antes tivesse existido para terminar num único texto. **Um texto cujos elementos não apenas dialoguem entre si, mas tracem diálogo com o restante da obra, aparecendo como uma súmula, uma afirmação da homogeneidade autoral, em que não apenas se rediga o que foi dito antes, mas que se diga de forma ainda mais intensa – ou seja, um ‘conto total’.** (RESENDE, 2019, p. 1-2, grifos nossos e do autor citado)

Lembramos que, como já exposto na Introdução desta dissertação, em *Ciranda de pedra* (1954), livro que Lygia considera o início de sua carreira literária, temos uma ciranda de anões de pedra no jardim da casa do personagem Natércio, que no começo a protagonista, Virgínia, acredita ser seu pai. Nessa ciranda, algumas semelhanças com o conto “Anão de jardim” chamam atenção, como por exemplo a figura do caramanchão, próximo aos anões de jardim: “Tem um caramanchão cheio de plantas e perto do caramanchão, uma fonte no meio de uma roda de cinco anõezinhos de pedra, você precisa ver que lindo os anõezinhos de mãos dadas!” (TELLES, 1991, p. 22). E, além do caramanchão, há outros elementos que, apesar de não aparecerem no conto em análise, são recorrentes em outros textos da escritora. O narrador de *Ciranda de Pedra* assim descreve o jardim:

O casarão cinzento e largo ficava no fundo de um espaçoso gramado em declive, **sinuosamente cortado por estreitas alamedas de pedregulhos.** Quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa. Além desses ciprestes, nenhum arbusto, nenhuma flor na grama, que tinha o aspecto de ter sido recentemente podada, “podada demais”, pensava Virgínia a olhar pesarosa as folhinhas tenras, ceifadas ferozmente. No extremo esquerdo do gramado, em meio da roda dos anões de pedra, jorrava uma **fonte**. Um pouco adiante, já quase encostado à cerca de ficus, erguia-se o caramanchão, ninho fresco e verdejante de avencas, a planta bem-amada de Frau Herta. (TELLES, 1991, p. 38, grifos nossos)

As alamedas e a fonte são esses outros elementos que aparecem com uma certa frequência nas narrativas lygianas. Assim como em outras narrativas da autora, conforme demonstrado nesta dissertação, em *Ciranda de pedra* é também no jardim que parte dos conflitos se desenrolam. É onde Virgínia sorri, sonha, chora: “Piscando, piscando num esforço desesperado para conter as lágrimas, Virgínia correra em direção à fonte: ‘Vou lavar as mãos’, avisara sem se voltar. Transpôs a ciranda de anões, sentou-se numa pedra e mergulhou os dedos no fio de água murmurante.” (TELLES, 1991, p. 69).

Mais adiante, fica clara a relação com “Anão de jardim”:

Rindo-se ainda, aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. ‘Quero entrar na roda também!’ – exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. ‘Não posso entrar? Não posso?’ – repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha. Atirou a água na cara risonha do anão de carapuça vermelha. E sorriu sem vontade. Ficou vendo a água escorrer por entre seus dedos. Pensou em Natércio. ‘Por que está sempre fugindo?’ – insistiu, olhando fixamente a boca da fonte, como se a resposta pudesse vir dali. (TELLES, 1991, p. 78-79)

Os anões de pedra cirandavam com tanta naturalidade que pareciam estar vivos, e é como se tivessem sido “petrificados em plena ciranda”. E apesar de parecerem objetos animados, novamente a confirmação de que sim, eram anões de pedra, quando a menina não consegue entrar na ciranda: por mais que tentasse, os dedos de pedra das estátuas impediam-na. Ainda, nesse trecho, mais uma semelhança com o conto em análise: a carapuça, também utilizada por Kobold, e, em contraponto, o semblante dos anões do romance e do conto. O anão de *Ciranda de pedra* tem uma cara risonha. Enquanto isso, em um trecho citado anteriormente, Kobold diz ser um “anão sério” contrariando a habitual feição risonha dos anões decorativos.

A respeito do romance, Lucas afirma que “[n]este confuso círculo fechado, Virgínia não consegue interpor-se. Temos a ‘ciranda de pedra’, representada por uma roda de anões que ornamenta o jardim da casa” (1990, p. 70, grifo do autor citado). Essa ciranda representa, então, a situação em que se encontra a protagonista, presa em um ciclo familiar no qual não consegue se encaixar.

Em *Ciranda de pedra*, há uma percepção inesperada por parte da personagem: “Enrijeceu os braços. Revirou os olhos. E já se comovia com a cena do seu envenenamento quando deu com o riso malicioso de um dos anões.” (TELLES, 1991, p. 80). Assim, parece que a ciranda de fato tem vida, que os anões observam o que acontece no jardim, e que são capazes até de rir maliciosamente. Mesmo não sendo esse um romance em que o fantástico aparece

claramente, será que poderia haver vida nos anões da ciranda que dá nome ao livro? No primeiro romance de Telles, há a sugestão de que os cinco anões de jardim, que cirandam ao redor da fonte, têm algo de insólito, como se estivessem vivos. No último conto publicado pela escritora, essa sugestão é concretizada, já que sabemos desde o primeiro parágrafo que o narrador da história é um anão de pedra.

Em entrevista aos *Cadernos de Literatura brasileira* (1998), quando questionada a respeito da representação do anão de jardim em sua obra, a escritora declarou que

[u]m anão de jardim para mim representa a impossibilidade de justiça, a impunidade, e a impossibilidade de liberdade. No conto “Anão de jardim”, que está em *A noite escura e mais eu*, você tem o aprisionamento dele no material de que é feito – pedra – e como ele sabe que vai ser destruído pelas picaretas, pede um corpo de verdade para Deus. Na última versão que dei ao conto, o anão de jardim pede para ser transformado numa serpente para poder picar Pilatos no calcanhar (Pilatos devia usar sandália, não é?). O anão é um revoltado com o fato de Cristo ter sido condenado e os apóstolos não reagirem. Por isso ele pede para virar a serpente que vai picar Pilatos. (TELLES, 1998, p. 37)

Desse modo, temos em “Anão de jardim” uma síntese dos personagens lygianos, a condensação dos temas que a autora costuma tratar em sua obra: o fim do amor, a traição, a morte. Os personagens reais e imperfeitos, que exemplificam a natureza humana e a hipocrisia, o lado mais abominável a que estamos sujeitos. Mas a autora não trata desses assuntos de maneira comum. Ela escolhe um anão de jardim para ser o narrador. Um anão pensante, “filosofante”, preso em seu corpo de pedra, de maneira a substancializar ainda mais outra característica recorrente em suas narrativas: o fantástico. Por fim, o espaço também totaliza esse último conto: um jardim, que, como vimos ao longo desta dissertação, perpassa vários outros textos (inclusive *Ciranda de pedra*, o primeiro da escritora), carregando forte simbologia e sendo decisivo para a interpretação do enredo e dos personagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O leitor é o meu cúmplice, isso já foi dito. Recorrendo ao estilo romântico, convido agora o leitor a descansar na mão direita a frente pensativa e refletir. E julgar. Vamos, leitor, o vosso julgamento será definitivo.

Lygia Fagundes Telles

Por muito tempo para a crítica literária o tempo das narrativas foi considerado mais importante do que o espaço. No entanto, principalmente nas narrativas fantásticas, o espaço é um elemento fundamental para a construção da hesitação e das ambiguidades que esse modo discursivo sugere. Gama-Khalil (2012, p. 37, grifos da autora citada) entende que

[n]as narrativas que se enveredam pela opção do enredamento fantástico, o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito. A ameaça provocada pela literatura fantástica deve-se ao fato de as espacialidades causadoras do estranhamento desencadear reflexões acerca de práticas ideológicas tão comuns no cotidiano, ou seja, o ilógico, o extraordinário, propõe-se como uma ponte para o lógico, para o ordinário.

Nessa perspectiva, procuramos demonstrar, ao longo desta pesquisa, a forma como Lygia Fagundes Telles consegue construir sua atmosfera fantástica por meio da construção dos espaços, e, mais especificamente, por intermédio da imagem pregnante do jardim. Esse lugar que nos levou por um percurso ao longo da história, mostrando-se tão amplo e com tantas representações, a depender do local, da época e da cultura em que está inserido. E, mesmo existindo desde os primórdios das civilizações, os estudos sobre ele ainda são escassos.

No entanto, na obra lygiana, são diversos os contos em que o jardim aparece, conforme demonstramos no levantamento realizado para esta dissertação de mestrado. Nos contos fantásticos ou não, essa espacialidade marca suas narrativas, motivo pelo qual caracteriza o seu mitoestilo, conceito que uma das grandes estudiosas da autora, Vera Tietzmann Silva, determina para falar sobre a repetição de certos temas na obra da escritora. E, muitas vezes, se define como uma imagem pregnante, dada a sua capacidade de desvelar os sentidos das narrativas.

Para a pesquisa, selecionamos quatro contos em que os jardins funcionam como uma imagem pregnante, uma vez que, passeando por eles e prestando atenção aos detalhes que os compõem, percebemos os sentidos construídos por essas narrativas, as sugestões que Telles deixa para a compreensão do texto, sem dizê-las explicitamente. E, depois das análises, foi

possível concluir que esses jardins heterotópicos, rizomáticos, fundamentam a construção do fantástico nas narrativas e, mais ainda, são capazes de provocar hesitações, medo, angústia e encontros inesperados: um personagem encontra outro; o leitor encontra a si mesmo.

A escritora insere os personagens em seus jardins reais, conhecidos, para então inverter a ordem. É o que acontece em “Que se chama solidão”, narrativa que traz memórias da própria Lygia quando criança e então, de repente, somos postos frente a um fantasma. O fantasma da pajem que morreu ao realizar um aborto. E, nos atentando aos elementos que compõem essa espacialidade, como o jasmineiro onde ela aparece, notamos que ele também remete à morte – e (o retorno) à vida. O próprio bosque da solidão, espacialidade similar ao jardim, que dá título ao conto, sugere interpretações que nos levam à vida dura e difícil de Leocádia, que morre tão jovem, mas retorna para visitar a narradora da história.

Em “A mão no ombro”, um homem que tem pavor da morte sonha que está em um jardim sombrio, grotesco e sem vida, no qual tem lembranças de sua infância, lembranças essas que fazem referência à morte. A angústia cresce dentro do personagem conforme ele adentra no jardim grotesco, silencioso, sem vida, com uma atmosfera tão sombria que colabora para o efeito de estranhamento, tanto no protagonista quanto, possivelmente, no leitor. E o insólito se dá, então, quando, depois de acordado, ele retorna ao jardim do sonho, sem explicações empíricas para esse acontecimento.

No conto “Lua crescente em Amsterdã”, o jardim estranho, por se localizar no estrangeiro, é o lugar em que um casal percebe o fim do amor e também onde acontece a zoomorfização dos personagens. O fato de ser um jardim circular, o banco de pedra no qual se sentam, a lua crescente que observam do ângulo que estão, a simbologia por trás do pássaro e da borboleta... tudo direciona para o desfecho sobrenatural do conto.

E por fim, em “Anão de jardim”, temos um espaço que se deteriora junto às relações familiares. Tudo que compõe essa espacialidade indica o sentido dos acontecimentos: o jardim que, apesar de abandonado, parece ser um organismo insolitamente vivo que quer lutar contra a morte iminente; uma estátua que narra toda a história e aparenta ter mais consciência do que o seu dono, humano, tinha de si mesmo. Como último conto da escritora, sugere retornar ao jardim do romance *Ciranda de Pedra*, que marca o início de sua carreira literária, como um ciclo que se renova e não tem fim.

Todas essas narrativas carregam críticas sociais e as problemáticas a que estamos sujeitos. O medo da perda e do abandono, a pobreza e a servidão da pajem ao ponto de criar a filha da patroa, enquanto tem medo de ter o próprio bebê, e a temática do aborto (ainda um tabu em nossa sociedade) aparecem claramente em “Que se chama solidão”. O medo da morte, as

lembranças da infância que por vezes nos assombram e a percepção de uma vida vivida no automático estão em “A mão no ombro”. A decadência do relacionamento e a angústia ao perceber o fim do amor se localizam em “Lua crescente em Amsterdã”. E, em “Anão de jardim”, uma forte crítica ao ser humano e seu comportamento como um todo, à família que se deteriora por ambições materiais, à hipocrisia dos personagens que leva à morte do Professor e à deterioração da casa e do jardim onde ele tanto gostava de estar.

Podemos concluir, dessa forma, que todas as narrativas analisadas, além de remeterem às críticas sociais já mencionadas, relacionam-se à morte de alguma maneira: seja a morte por si mesma, concreta, aludindo ao fim da vida de algum dos personagens; seja relacionada ao fim do amor ou à decadência de uma família. E o espaço do jardim funciona como o lugar no qual a morte encontra lugar para se estabelecer, aparecendo claramente, ou então se ocultando até o momento preciso para sua aparição. A imagem pregnante está, então, nas atmosferas ambíguas desses jardins, que pouco a pouco, minuciosamente, apontam para o fim da vida. Nesse sentido, os jardins dos quatro contos analisados funcionam como espaço de transição, a fronteira em que mundo prosaico e metaempírico se encontram.

Relembro que, desde o início da minha graduação, em 2015, concentrei minhas leituras e minha escrita na/sobre a obra de Lygia Fagundes Telles. Não foi difícil perceber a importância que as espacialidades têm em suas narrativas, e o cuidado que a autora possui em construir cada uma delas. O fantástico em sua obra é fundamentado em uma atmosfera misteriosa, repleta de possibilidades, em que, na maioria das vezes, o leitor envolvido em seu texto fica se perguntando qual seria o real desfecho das narrativas.

Enquanto leitora, quando conheci a obra contística de Telles, fui fisgada por esses desfechos em que não é possível desvendar de fato o que aconteceu, mas provocam a sede de ler mais, de conhecer mais, para, quem sabe, encontrar alguma resposta em um outro lugar, em outro texto, em alguma brecha que pudesse sugerir o que não foi dito antes. Depois de certo tempo buscando por elas, entendi que não precisava mais encontrá-las. A beleza da literatura é essa: as nuances que nos envolvem e nos fazem querer ler mais, sempre mais. Roland Barthes (2004, p. 26) uma vez escreveu: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?”. Durante esses seis anos de pesquisa, posso afirmar com certeza que o que me fez persistir nesse caminho foi o fato de Lygia conseguir nos fazer ler levantando a cabeça, e, mais ainda: ela nos convida a passear por seus jardins (sendo sua própria obra um jardim selvagem), para conhecer personagens tão

humanos, depararmo-nos com aspectos tão reais e absurdos da nossa realidade. E acima de tudo: termos um encontro com nós mesmos.

## REFERÊNCIAS

- ARRAES, Esdras Araújo. Jardim e paisagem entre a literatura e a filosofia. **Rapsódia**: almanaque de filosofia e arte, Departamento de Filosofia da USP, n. 13, p. 47-69, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/issue/view/11351>, acesso em: 5 ago. 2021.
- ARRAES, Esdras Araújo. A estética do jardim na literatura: Delille, Goethe e Poe. **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material, v. 28, p. 1-41, 2020. DOI: 10.1590/1982-02672020v28e49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/168709>, acesso em: 5 ago. 2021.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: HUCITEC, 1990.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERUETE, Santiago. **Jardinosofia**: Una historia filosófica de los jardines. [S. l.]: [S. n.], 2016. ePubLibre. Edição do *Kindle*.
- BÍBLIA** Sagrada - Harpa Cristã. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembleias de Deus, 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. O jardim da dissolução: considerações sobre o poema “Jardim”, de Carlos Drummond de Andrade. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, v. 14, p. 139-145, jun. 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_e\\_a\\_roda/article/view/3248/3185](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/3248/3185), acesso em: 18 jan. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.14.0.139-145>.
- CAILLOIS, Roger. Prestígios e problemas do sonho (a imagem onírica). In: CAILLOIS, Roger; GRUNEBAUM, G. E. Von. **O sonho e as sociedades humanas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978, p. 27-50.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução de Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CARVALHO, Sandra Mara. **O jardim de veredas que se encontram**: cinco passeios nos espaços literário e fílmico do Jardim Secreto. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.397>, acesso em: 1 ago. 2021.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba, PR: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução de Ida Alves *et al.* Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronocópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, Álvaro Alves de. Lygia Fagundes Telles, a dignidade da palavra. **Revista Caliban**, 31 mar. 2020. Disponível em: <https://revistacaliban.net/lygia-fagundes-telles-77a2191e3b11>, acesso em: 10 jun. 2021.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: \_\_\_\_\_. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos; III), p. 411-422.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)**, **Além do Princípio do Prazer e outros textos** (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 247-283.

FUNKE, Cornelia; TORO, Guillermo del. **O labirinto do Fauno**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GABRECHT, Ana Penha. **A representação do espaço na Odisseia**: definindo isotopias, heterotopias e utopias na Grécia Antiga (séculos X-VIII A.C.). 2014. 257 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Posfácio. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 729-745.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 30-38.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Lar amargo lar: moradias insólitas nas narrativas de Clarice Lispector e de Murilo Rubião. **Brumal**, v. 1, n. 1, p. 57-78, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.31>, acesso em: 5 ago. 2021.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Projeções do medo e da morte no gótico revisitado por Lygia Fagundes Telles. In: Colucci, Luciana; França, Júlio (Orgs.) **As nuances do gótico: do setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 185-196.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Da necessidade do medo. In: \_\_\_\_\_; SANTOS, Jamille da Silva (Orgs.). **Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo na ficção**. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2018, p. 13-26.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; LIMA, Marcus Vinícius Lessa de. Michel Foucault: heterotopias, utopias, cartografias, pirotecnias de um corpo. In: PINHEIRO, Carlos André (org.). **Heterotopias**. Teresina: Editora da Universidade Federal do Piauí (no prelo).

GRIMAL, Pierre. **L'art des jardins**. Paris: Universitaires de France, 1954.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990.

MOORE, Charles W.; MITCHELL, William J.; TURNBULL, William Jr. **A poética dos jardins**. Tradução de Gabriela Celani. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

**Os mistérios de Lygia Fagundes Telles**. Podcast conduzido por Paula Carvalho e dirigido por Paulo Werneck. Produtora Rádio Novelo, 25 junho 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/581Cc0eKpILFVhANub2ilb>, acesso em: 12 ago. 2021.

PAIVA, Patrícia D. O. **Paisagismo I – histórico, definições e caracterizações**. 2004. 127 f. Monografia (Especialização) – Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* à Distância: Plantas Ornamentais e Paisagismo, Universidade Federal de Lavras – Fundação de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão, Lavras, 2004.

PAULA JÚNIOR, Franciso Vicente de. A semântica das cores na Literatura Fantástica. **Entrepalavras: Revista de Linguística do Departamento de Letras Vernáculas da UFC**, Fortaleza, ano 1, v. 1, n. 1, p. 129-138, ago./dez. 2011.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. **Entre a lembrança e o esquecimento: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PESSOA, Fernando. **Antologia poética**. Org. Walmir Ayala; Coord. André Seffrin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

PETRY, Cláudia. **Paisagens e paisagismo: do apreciar ao fazer e usufruir**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2014.

RESENDE, Nilton José Melo de. **A construção de Lygia Fagundes Telles: edição crítica de *Antes do Baile Verde***. Maceió: EDUFAL, 2016.

RESENDE, Nilton José Melo de. **[AR-TE-SA-NÍ-AS]: modos do alegórico em contos de Lygia Fagundes Telles**. 2007. 194 f. Dissertação (Mestrado em Linguística; Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/riufal/446>, acesso em: 25 nov. 2021.

RESENDE, Nilton José Melo de. “Anão de jardim”: o “conto total” de Lygia Fagundes Telles. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, (56), p. 1-14, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018563>, acesso em: 19 out. 2021.

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico**. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270274>, acesso em: 7 out. 2021.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da educação**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARAMAGO, José. Ciranda de amigos. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, n. 5, p. 16-18, 1998.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SILVA, Mária de Fátima. Homero e o mundo vegetal. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 32, n. 2, p. 157-180, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v32i2.885>, acesso em: 26 nov. 2021.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 1984. 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/9076>, acesso em: 8 out. 2021.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, n. 5, p. 27-43, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TONETTO, Amanda Leticia Falcão. O insólito e o onírico em “A mão no ombro”, de Lygia Fagundes Telles. In: BORGES, Luciana; FRANCESCHINI, Bruno; MARTINS, Lucas Silvério; XAVIER, Vanessa Regina Duarte (Orgs.). **Lingua(gem) e multiculturalismo**: Estudos Literários, volume 2. Rio de Janeiro-RJ: Bonecker, 2020, p. 51-62.

TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.