

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**JEANINE GERALDO JAVAREZ**

**O ANIMAL QUE ME TORNEI: METAMORFOSE E ANIMALIDADE  
COMO TEORIZAÇÃO DO CONCEITO DE IDENTIDADE NO  
ROMANCE LYGIANO**

**DISSERTAÇÃO**

**PONTA GROSSA**

**2017**

**JEANINE GERALDO JAVAREZ**

**O ANIMAL QUE ME TORNEI: METAMORFOSE E ANIMALIDADE  
COMO TEORIZAÇÃO DO CONCEITO DE IDENTIDADE NO  
ROMANCE LYGIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer

**PONTA GROSSA**

**2017**

JEANINE GERALDO JAVAREZ

O ANIMAL QUE ME TORNEI: Metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade no romance lygiano

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos da Linguagem como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Ponta Grossa, 26 de setembro de 2017.

---

Prof.º Dr. Fábio Augusto Steyer – Orientador  
Doutor em Letras  
Universidade Estadual de Ponta Grossa

---

Prof.º Dr. Miguel Sanches Neto  
Doutor em Teoria e História Literária  
Universidade Estadual de Ponta Grossa

---

Prof.º Dr. Luiz Antônio de Assis Brasil  
Doutor em Linguística e Letras  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

### Ficha catalográfica

Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Javarez, Jeanine Geraldo

J41 O Animal que me tornei: metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade no romance Lygiano/ Jeanine Geraldo Javarez. Ponta Grossa, 2017. 125f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer.

1. Identidade. 2. Metamorfose. 3. Animalidade. 4. Lygia Fagundes Telles. I. Steyer, Fábio Augusto. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 801

A Laercio, que acreditou que eu seria  
capaz de voar.

E ao meu orientador, que também  
acreditou.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus em primeiro lugar  
Pelo sopro de vida e por me amparar.  
Ao meu orientador, com carinho,  
Pela paciência e por me incentivar.

Aos amigos que me acompanharam  
Nessa caminhada indecisa.  
Em especial à Paola, por ter encontrado  
O livro que possibilitou minha pesquisa.

À minha família, pela compreensão,  
Pelo amor e pela torcida.  
Vocês são meu coração e minha vida.

Aqueles não mencionados, não se sintam esquecidos.  
Não é por falta dos nomes que eu não lhes agradeço.  
Tenho em alta conta seu afeto e também o seu apreço.

*Amar os animais é aprendizado de  
humanidade.*

(Guimarães Rosa – Ave, palavra)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo propor, a partir dos romances de Lygia Fagundes Telles, uma teoria da identidade que recupere a animalidade e inclua o conceito de metamorfose. A dissertação está dividida em três capítulos. Cada capítulo apresenta, a título de introdução e convite à reflexão tanto sobre os conceitos e análises ali apresentados como em relação ao próprio processo de leitura, um conto de autoria própria. No primeiro, trazemos o conceito de identidade, metamorfose e animalidade, antecedidos, cada um, por uma ilustração literária a partir de uma citação, como uma epígrafe, de textos da autora estudada. O segundo capítulo tem por escopo trazer ao leitor um panorama da fauna encontrada no romance lygiano e a categorização dessa fauna em animais internos, animais como outros e animais simbólicos. Por fim, o terceiro capítulo trata da teoria da identidade a que nos referimos no objetivo da pesquisa. A partir da análise realizada, foi possível verificar que os romances lygianos trazem na tessitura de suas narrativas uma proposta de teoria da identidade que inclui os conceitos de metamorfose e animalidade.

**Palavras-chave:** Identidade. Metamorfose. Animalidade. Lygia Fagundes Telles.



## ABSTRACT

This work aims to propose, from the novels of Lygia Fagundes Telles, a theory of identity that recovers animality and includes the concept of metamorphosis. The dissertation is divided into three chapters. Each chapter, presents as an introduction and as an invitation to reflect both on the concepts and analysis presented there and on the reading process itself, a self-authorship short story. In the first, we bring the concept of identity, metamorphosis and animality, each one preceded by a literary illustration based on a citation, as an epigraph, of the author's texts studied. The second chapter aims to bring to the reader an overview of the fauna found in the author's novels and the categorization of this fauna in internal animals, animals as others and symbolic animals. Finally, the third chapter deals with the theory of identity to which we refer in the goals of the research. From the analysis made, it was possible to verify that the Telles' novels bring in the texture of their narratives a proposal of identity theory that includes the concepts of metamorphosis and animality.

**Keywords:** Identity. Metamorphosis. Animality. Lygia Fagundes Telles.

## SUMÁRIO

<b>OVO</b> .....	<b>9</b>
<b>1 LAGARTA</b> .....	<b>12</b>
1.1 IDENTIDADE .....	15
1.1.1 Concepções de identidade ao longo da História .....	15
1.1.2 Identidade: uma atividade de <i>bricoleur</i> .....	18
1.2 METAMORFOSE .....	22
1.2.1 Metamorfoses do corpo .....	22
1.2.2 Metamorfoses lygianas .....	26
1.3 ANIMALIDADE .....	31
1.3.1 O animal como outro .....	32
1.3.2 O animal em mim .....	39
<b>2 CRISÁLIDA</b> .....	<b>46</b>
2.1 A FAUNA DO ROMANCE LYGIANO .....	47
2.1.1 Ciranda de pedra (1954) .....	48
2.1.2 Verão no aquário (1963) .....	59
2.1.3 As meninas (1973) .....	68
2.1.4 As horas nuas (1989) .....	79
2.2 HORAS NUAS, ANIMAIS À ESPREITA .....	92
<b>3 IMAGO</b> .....	<b>100</b>
3.1 POR UMA TEORIA DA IDENTIDADE QUE RECUPERE A ANIMALIDADE ...	101
<b>4 O VOO DA BORBOLETA</b> .....	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>115</b>
<b>APÊNDICE A - Lygia Fagundes Telles: fragmentos de uma vida</b> .....	<b>122</b>

## OVO

A escrita de um trabalho acadêmico envolve, muitas vezes, uma mudança de perspectiva por parte do pesquisador de forma que ele possa perceber um mesmo objeto, tantas e tantas vezes estudado, de maneira diferente. Em alguns momentos, essa alteração de ponto de vista vai introduzir não só um novo conceito, como também uma nova estrutura.

Como pesquisadora da área de Literatura desde os primeiros anos da graduação, aprendi que no texto literário forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados. Algumas vezes, um vai reiterar o outro. Outras, haverá contradição e desarmonia, o que, propositadamente, gerará um outro efeito no leitor.

Dessa forma, não poderia deixar de aplicar os mesmos princípios a um trabalho acadêmico que tem por escopo dissecar textos literários, procurando ora a desarmonia, ora a sincronia entre os dois. Temo que, para alguns, esses movimentos de convergência e divergência soem exagerados, cacofônicos ou despropositados. Para estes, peço paciência e uma nota de crédito: nem sempre um trabalho acadêmico precisa ser tradicional para ser científico.

Assim, num primeiro momento, utilizar como estrutura do trabalho os estágios de transformação da borboleta constitui uma forma de remeter ao título: “O animal que me tornei”. Tanto título quanto estrutura arrematam o tema da dissertação, cuja proposta constitui analisar metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade a partir da análise dos romances de Lygia Fagundes Telles.

No título, o substantivo “animal” remete, obviamente, à animalidade, enquanto a expressão “me tornei” se refere à metamorfose. Da mesma forma, na estrutura do trabalho, a borboleta está para a animalidade, assim como suas transformações estão para a metamorfose. Além disso, vale ressaltar que a expressão “O animal que me tornei” também se relaciona, paralelamente, ao título do trabalho de Derrida, “O animal que logo sou”, um dos textos fundamentais para os estudos da animalidade.

Num segundo momento, a alusão às metamorfoses da borboleta remete ao processo de escrita (e leitura) do trabalho. Assim, ficam divididos os capítulos em Lagarta, Crisálida e Imago. Cada capítulo apresenta, a título de introdução, um conto de autoria própria. Esses textos literários misturados ao texto acadêmico têm o

objetivo de fazer com que o leitor pense sobre o que está por vir, convidando-o à reflexão, além de se correlacionar ao próprio processo de leitura.

A lagarta, estágio pós-ovular da borboleta, alimenta-se de tudo para que possa sobreviver à próxima etapa. É assim, também, que se faz uma fundamentação teórica: alimentamo-nos dos textos teóricos que nos sustentarão durante a análise, à qual nomeamos Crisálida. Nossa lagarta tem a seu dispor três folhas principais: identidade, metamorfose e animalidade – os conceitos-chave deste trabalho. Cada parte é subdividida em dois tópicos de forma a facilitar a digestão, antes dos quais também incluímos um texto literário, dessa vez de Lygia Fagundes Telles, que funcionam como ilustrações do conceito discutido ali.

Assim, o conceito-chave Identidade é subdividido em: “Concepções de identidade ao longo da História”, em que procuramos trazer algumas concepções levantadas, principalmente, por Stuart Hall e os movimentos responsáveis pela sua modificação, e “Identidade: uma atividade de *bricoleur*”, momento em que exploramos o conceito como é entendido hoje, a partir dos teóricos Zygmunt Bauman, Tomaz Tadeu da Silva, Kathryn Woodward e, mais uma vez, Stuart Hall.

A Metamorfose é dividida em “Metamorfoses do corpo”, em que, a partir de José Gil, propomos uma discussão sobre metamorfose e corpo na concepção do xamanismo e do ioga tântrico, e “Metamorfoses lygianas”, na qual exploramos os tipos de metamorfoses presentes na contística de Lygia Fagundes Telles, de acordo com a pesquisa realizada por Vera Maria Tietzmann Silva.

Por fim, a parte da Animalidade subdivide-se em “O animal como outro”, em que procuramos apresentar o conceito de animal como “outro mais outro que qualquer outro”, proposto por Jacques Derrida, explorando em especial a questão da alteridade absoluta, isto é, da diferença, que no fim das contas é semelhança, entre homem e animal. Na segunda parte, “O animal em mim”, partimos do conceito de “devir animal”, de Deleuze e Guattari, e da poética animal, de Maria Esther Maciel, para discutir a animalidade na construção do humano.

Crisálida é o nome dado à estrutura de casulo em que a lagarta se abriga até o momento de sua transformação completa. Dentro desse casulo, a lagarta libera enzimas que têm a função de dissolver seus tecidos. A partir dessa “autodigestão”, a lagarta se reorganiza para dar origem a um organismo diferente: imago ou borboleta adulta.

Dessa forma, nosso segundo capítulo é aquele em que apresentamos a análise dos romances de Lygia Fagundes Telles. A *Crisálida* também é dividida em duas partes. Na primeira, “A fauna do romance lygiano”, fazemos um levantamento por livro dos animais presentes na narrativa, sua representação e a forma como os personagens humanos interagem com esses animais. Na segunda, “Horas nuas, animais à espreita”, fazemos uma categorização da fauna encontrada nos romances dividindo-os em: animal como outro, animal interno e animal simbólico, levando em consideração a forma como os animais funcionam nos romances estudados.

Remetendo-nos ao estágio adulto da borboleta, o terceiro e último capítulo de nossa dissertação, nomeado *Imago*, é aquele em que propomos uma nova visão sobre a teoria da identidade. Note-se que essa nova visão, assim como a formação da borboleta adulta, constrói-se a partir das células reorganizadas do organismo inicial, a lagarta, na qual apresentamos o ponto de vista teórico já estabelecido sobre o assunto. Além disso, é importante salientar que os romances de Lygia Fagundes Telles já trazem essa teoria entremeadada às suas narrativas. Portanto, nosso trabalho se assemelha ao de um arqueólogo: apenas deixaremos o esqueleto teórico mais visível ao leitor.

Por fim, as considerações finais, a que demos o título de “O voo da borboleta”, consistem na libertação do conceito metamorfoseado aqui, isto é, onde convidamos o leitor a explorar essa nova visão. Argumentar, aceitar ou refutar. Repensar.

Após essa última parte do texto de fato, trazemos na forma de um Apêndice a biografia resumida da autora cujas obras analisamos aqui, pois apesar de não ser fundamental para a análise desenvolvida, acreditamos que possa ser interessante para o leitor conhecê-la um pouco. Em “Lygia Fagundes Telles: fragmentos de uma vida”, partimos de suas entrevistas e seus livros de fragmentos, como “Durante aquele estranho chá” e “A disciplina do amor”, para reconstruir sua biografia conferindo humanidade a uma autora consagrada por suas obras e imortalizada pela Academia Brasileira de Letras.

Agora, leitor, é hora de sair do ovo.

## 1 LAGARTA

- Gamelãããã! Vem cá, Gamelão! A brincadeira já acabou... – gritava Catarina pelo sítio, assustando as galinhas. Na cabeça dela, ela e o leitãozinho estavam brincando de pega-pega. Brincadeira infeliz para um porco medroso. Quando começou a correr atrás do bicho, Gamelão deu um grito, que Catarina interpretou como sendo uma risada, e correu para se esconder daquela menina louca, desvairada.

O restante da família repousava na varanda, sentada em bancos de madeira, abanando as moscas preguiçosas revoando tão lentamente que volta e meia levavam uma bordoadada, ou deitados nas redes, balançando-se devagar. Era o meio da tarde de um domingo de verão. A mãe de Catarina ouviu o berreiro da menina e gritou:

- Catarina, pare de importunar os bichos, menina... – virou-se para a comadre e continuou a conversa interrompida sem muita preocupação com a importunação dos bichos.

Cansada de procurar o Gamelão, que havia se escondido sabiamente embaixo da varanda, espremido entre as tábuas, Catarina coçou uma picada de mosquito no cotovelo com potencial inflamatório e se dirigiu aos cavalos. Ao lado da cerca, havia um cesto sempre cheio de espigas e o que Catarina mais gostava no mundo era dar espiga aos cavalos e observar os dentões dos bichos mastigando tudinho, até o sabugo.

Catarina deu uma, duas, três espigas até que o tio Dirceu a ergueu do chão com um braço e apertou-a num abraço voador.

- Ei Catarina, você vai engordar os cavalos desse jeito! – e fitou-a com os olhos azuis e sorridentes. Catarina abraçou o tio e sentiu o cheiro de loção de barba e suor. Ela adorava aquele cheiro, porque nada havia nele que pudesse ser associado a coisas ruins. Só havia felicidade no sítio. O sítio tinha de se chamar...

- Por que o nome do sítio não é Felicidade, tio?

- Ora, Catarina – ficou um instante olhando para a menina, o que será que se passava naquela cabecinha crespa? –, porque o sítio já tem nome... Você se lembra qual é?

- É... – franziu a cara toda como se estivesse pensando, - Pangaré! É sítio Pangaré!

- Isso mesmo, garotinha! – fez cócegas até que ela se engasgasse com o riso. Colocou-a no chão de novo.

- Aí está você!

Tarde demais para o porquinho Gamelão. Catarina correu ao seu encontro e ele, encurralado pela varanda, não teve para onde escapar. Só guinchou de desespero e deixou-se apertar pela criança.

- Ah, Catarina, pelo amor de Deus! Você vai ficar fedendo porco...

- Não vai não... – disse tia Maria com um ar troceiro – ela já está fedendo porco.

E riram todos. O sol desceu e o dia no sítio Pangaré acabou do jeito que sempre acabava. Catarina no banho, meio a contragosto. Gamelão solto no chiqueiro, feliz da vida rolando na lama e comendo lavagem. As galinhas recolhidas, preparando-se para dormir. Depois do banho, quando a noitinha estava ali, alaranjando o céu, Catarina pedia por favor por favor por favor para que o tio lhe levasse ao barracão dos bichos da seda.

Ela ficava na beirada do murinho, olhando as lagartas brancas se remexendo entre folhas de couve, comendo sempre. Como se a vida delas fosse comer. Então, era despertada da hipnose pelo tio com seus olhos azuis um pouco mais escuros – eles escureciam à noite, como se o sol houvesse se posto ali também – perguntando se ela não queria levar um bichinho para casa.

Tia Maria pegava um pote de vidro, com uma folha de couve dentro, e Catarina escolhia o bicho mais simpático entre todas as lagartas brancas. Botava-o dentro do vidro e tampava com um retalho e um elástico. Ela morria de vontade de apertar a lagarta e ver o que acontecia, mas não tinha coragem de fazer isso na frente do tio e da tia.

O pai já estava esperando dentro do carro.

- Só falta você, Catarina, anda logo!

Ela se acomodava no banco traseiro e ia segurando o pote até adormecer.

Outro domingo calorento chegou e Catarina mais uma vez foi para o sítio Pangaré, saltitando como uma cabrita nova. Tinha um cascão no joelho para

ostentar para o tio dessa vez. Havia caído na escola, brincando de pique-esconde. Sacolejando dentro do carro pela estrada de terra que levava até o sítio, Catarina pensava no Gamelão. Queria contar para o porquinho como se brincava de pique-esconde - a brincadeira que eles iam ter naquela tarde.

O pai estacionou o carro. Catarina se espremeu pelo banco antes que a mãe pudesse se levantar e puxá-lo para frente. A menina de canelas finas saiu correndo em direção ao chiqueiro, mas o tio laçou-a antes que ela alcançasse os porcos. Abraçou e beijou a menina como se não a visse há anos e a entregou à tia Maria, que era pequenina e não conseguia carregar Catarina, menina comprida e desajeitada. Ela acariciou os cabelos crespos meio presos e liberou-a para as brincadeiras.

Catarina procurou Gamelão por todo o sítio, mas não o encontrou. Então foi importunar as galinhas. Quando a brincadeira estava ficando boa, porque as galinhas, irritadas, começaram a correr atrás da menina, tentando bicar suas pernas e arrancando-lhe gritinhos e risadas, tia Maria chamou o pessoal todo para o almoço.

Sentaram-se todos à mesa, grande e coberta com uma toalha plástica, e tia Maria trouxe o leitão assado, colocando-o bem à frente de Catarina. A menina ligou os pontos, um aqui outro ali. Não havia visto o Gamelão desde que chegara. Mas seria muita crueldade da tia colocar o Gamelão assado bem na sua frente. Será que era o Gamelão? Ela estava com tanta fome e o cheiro de porco assado inundava o ar, chamando as moscas. Seu estômago roncou. Ela sentiu uma tristeza imensa quando o tio tirou a primeira fatia do assado.

Catarina comeu pouco. Só tomate e arroz. Emburrou e foi para a horta, no meio dos repolhos, pensar. O pai e a mãe não estranharam. Catarina era dada a essas coisas, de emburrar de uma hora para a outra. Deram de ombros, só verificando se ela estava dentro do campo visível para eventuais imprevistos, e continuaram conversando alegremente, tomando refrigerante e espantando as moscas de cima da mesa.

Não era possível que Gamelão tivesse morrido. Não daquele jeito, para ser comido. Ela tinha tanto para falar com ele. Cutucou um repolho e achou uma lagarta verde, gorda, comendo comendo comendo. Catou a lagarta, olhou suas patinhas. Sentiu seu corpo segmentado contorcendo-se em seus dedos e um arrepio gelado



percorreu suas costas. Aquela lagartona não era como os bichos da seda, delicados e branquinhos. Era uma lagarta comilona.

- Você sabe onde está o Gamelão? – mas a lagarta só sabia se contorcer e abrir e fechar a boca, sem emitir som algum. – Lagarta burra. – e colocou-a de volta na folha.

Andou de volta para a casa, chutando bolotinhas de cocô, sujando os sapatos. Sentou na beirada da varanda, sentindo a brisa quente. Quando olhou para os lados do chiqueiro, cruzou os braços e estreitou os olhos. Não seria Gamelão, todo sujo de lama, brincando – ou assim lhe parecia – com outro leitão?

## 1.1 IDENTIDADE

*Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces,  
impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que  
permanecia lá no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como  
uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até  
chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos  
fossem diferentes, havia neles uma relação indestrutível.*

(Lygia Fagundes Telles – “Ciranda de Pedra”)

### 1.1.1 Concepções de identidade ao longo da História

Como Stuart Hall coloca, no início de seu livro “Identidade cultural na pós-modernidade”, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise” (MERCER, 1990, p. 43 *apud* HALL, 2005, p. 9). Estando em crise desde que a filosofia nasceu, temos diferentes concepções de identidade que refletem a época de que foram fruto. Assim, Hall (2005) apresenta três principais conceitos: o do sujeito do Iluminismo; o do sujeito sociológico; e, por fim, o do sujeito pós-moderno. Do primeiro sujeito ao último, diferentes teorias acabaram por descentrar o indivíduo, até chegarmos a uma concepção de identidade fragmentária e instável, como veremos.

O primeiro conceito, como o próprio nome diz, floresceu na época do Iluminismo. Essa concepção foi elaborada de acordo com mudanças que ocorreram na cultura e no pensamento ocidental. Hall (2005, p. 26) cita:

[...] a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem (*sic*) no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada.

Assim, o indivíduo do Iluminismo era tido como indivisível, único e centrado. Esse núcleo interior formador do sujeito nasceria com ele e se desenvolveria ao longo do tempo, sem perder a essência principal, o que constituiria a sua identidade. Para o autor, o filósofo responsável por essa concepção primária de sujeito é Descartes, por ter dividido as coisas em duas faces: a matéria e a mente. Esta última seria onde está localizado o centro intelectual do sujeito, responsável por sua capacidade cognoscível.

Outro filósofo apontado por Hall (2005, p. 27) é John Locke, que “definia o indivíduo em termos de “mesmidade (*sameness*) de um ser racional” – isto é, uma identidade que permaneceria a mesma e que era contínua com seu sujeito”.

Nos séculos XVII e XVIII, com o desenvolvimento do capitalismo, surge outra forma de compreender o sujeito, uma “concepção mais social” (HALL, 2005, p. 30) – o sujeito sociológico. De acordo com essa concepção:

[...] [a] crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava. [...] a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. [...] a identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (id., p. 11-12)

Verificamos, então, que começa a tomar forma uma concepção relacional do sujeito – a identidade seria construída a partir da relação com outras pessoas e com a cultura. No entanto, permanece, ainda, a ideia de que haveria uma essência interior que tomaria forma a partir dessa relação.

As tradições do pensamento marxista mudam um pouco essa ideia. Como coloca Stuart Hall (2005, p. 34-35): “ao colocar as relações sociais [...] e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico, Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: que há uma essência universal do homem; que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular”, o qual é seu sujeito real”.

A terceira concepção proposta por Hall (2005), a do sujeito pós-moderno, é fruto de quatro descentramentos principais: o da teoria do inconsciente de Freud; o da linguística estrutural de Saussure; o da teoria do sujeito e da identidade de Michel Foucault; o do impacto do Feminismo.

A teoria do inconsciente de Freud propõe que identidade, sexualidade e desejos são estruturas formadas por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. Dessa forma, o “eu” seria dividido em: consciente, subconsciente e inconsciente; e ego, superego e Id. De forma resumida, essa teoria comprova que:

[...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. (...) Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2005, p. 36-39)

A linguística estrutural de Saussure, como pontua Stuart Hall (2005), propõe a língua como sistema social, preexistente a nós. O significado dá-se por meio da relação entre os signos e o contexto fora da língua. Sendo, portanto, o significado algo que se dá pela relação de similaridade e diferença entre as palavras, ele não é fixo. Inerentemente instável, o significado estaria sempre à procura da identidade, abalada constantemente pela diferença. Como coloca Stuart Hall (2005, p. 40-41): “Ele [o significado] está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis”.

Ainda segundo o teórico, Michel Foucault contribui com sua concepção de macro e microestruturas de poder, instituições e vigilância. Segundo o filósofo francês, “quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da

modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (id., p. 43).

Por fim, Hall (2005) coloca que o Feminismo, ao questionar a noção, de origem bíblica, de que homens e mulheres seriam parte de uma mesma natureza, substitui a ideia de “humanidade” pela questão da diferença sexual.

Assim, de acordo com nosso teórico, o sujeito pós-moderno é:

[...] formado pelo processo de fragmentação do sujeito sociológico, que passa a ser composto por várias identidades, muitas vezes contraditórias ou não-resolvidas, "não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). [...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (id., p. 12-13)

É a partir dessa noção de identidade fragmentada, cambiante e em constante construção que fundamentamos nosso trabalho. Para aprofundar essa questão, passemos para o próximo tópico.

### 1.1.2 Identidade: uma atividade de *bricoleur*

Como vimos no tópico anterior, a identidade hoje é vista como uma operação de construção. *Bricoleur*, em francês, ou bricolagem, é a atividade de montagem ou instalação feita por pessoa não especializada. A imagem do *bricoleur*, escolhida para ser nosso subtítulo neste tópico, é utilizada como analogia à da construção da identidade por Zygmunt Bauman. Nas palavras do sociólogo polonês:

Não se começa pela imagem final, mas por uma série de peças já obtidas ou que pareçam valer a pena ter, e então se tenta descobrir como é possível agrupá-las e reagrupá-las para montar imagens (quantas?) agradáveis. Você está experimentando com o que tem. Seu problema não é o que você precisa para “chegar lá”, ao ponto que pretende alcançar, mas quais são os pontos que podem ser alcançados com os recursos que você já possui, e quais deles merecem os esforços para serem alcançados. [...] A construção da identidade [...] é guiada pela lógica da racionalidade do objetivo (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser

atingidos com os meios que se possui). A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um bricoleur, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão... (BAUMAN, 2005, p. 55)

Nesse percurso de construção de identidade, somos obrigados a desconstruir e reconstruir sempre que preciso. Como vimos, a identidade não é mais entendida como algo fixo, essencial, imutável. Para Bauman (2005), a identidade é sempre uma busca pelo impossível, pelo intangível, além de só poder se manifestar a partir da diferença, da oposição: se é algo porque se *não é* outra coisa.

Nesse sentido, Kathryn Woodward esclarece que a linguagem tem papel fundamental no processo de identificação e diferenciação, tanto de forma análoga (pelos princípios da linguística saussuriana) quanto de forma constitutiva (é pela linguagem que a identidade/diferença se manifesta). Dessa forma, ela define a identidade como relacional – algo que só se pode afirmar quando há um referencial de comparação.

Além disso, Woodward (2014) também menciona as posições-de-sujeito, categoria foucaultiana que constitui as formas pelas quais nos manifestamos no espaço social, algo como as identidades que assumimos nos diferentes espaços. Nas palavras da pesquisadora:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles (por exemplo, servos e croatas); eu/outro. (WOODWARD in SILVA, 2014, p. 40)

Ao afirmar que as identidades são *fabricadas*, Kathryn Woodward dialoga com Bauman e sua atividade de bricolagem. Outro ponto a ser considerado como comum entre os dois teóricos é o fato de que a identidade depende da diferença e que essa diferença é estabelecida por meio de sistemas classificatórios. Nesse sentido, a identidade tanto seria algo escolhido como algo imposto. Sobre isso, Bauman coloca que:

[...] a identificação é também um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras. Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam... [...] Max Frisch, escrevendo na Suíça [...], definiu a identidade como a rejeição daquilo que os outros desejam que você seja. (BAUMAN, 2005, p. 44-45)

Woodward ressalta ainda que a relação de identidade e diferença ocorre de maneira desigual. Em geral o que se assume como identidade é positivo, enquanto a diferença, o outro, é tido como negativo. De outro ponto de vista, também há a exclusão: quando se assume determinada identidade, silencia-se todas as outras, que são excluídas. Portanto, a questão da identidade não envolve aspectos passivos e equivalentes, mas relações de poder e exclusão. Nas palavras de Bauman (2005, p. 84): “A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado...”.

Tomaz Tadeu da Silva também entende identidade e diferença como relações de poder, em que entra em jogo mais do que a simples afirmação de ser ou não ser, mas o que essa afirmação/negação pode garantir material e socialmente. Além disso, o teórico chama a atenção para o fato de não ser uma oposição binária “inocente”, mas de uma disputa em que um polo é normatizado e o outro tido como marginal. É o normal e o diferente. É a identidade fixada e a identidade mutante. Como destaca Silva (2005, p. 91): “É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.”

Um aspecto interessante tratado por Tomaz Tadeu em seu capítulo é o conceito de identidade e diferença como performatividade. Segundo ele, na língua, atos performativos são aqueles que têm o poder de transformar uma situação, ou seja, a partir de uma enunciação performativa algo se efetiva, como no exemplo citado por ele: “eu vos declaro marido e mulher”. Nesse sentido, tratar a identidade e a diferença como performativas significa ampliar o campo de ação do processo de identificação e diferença:

Em geral, ao dizer algo sobre certas características identitárias de algum grupo cultural, achamos que estamos simplesmente descrevendo uma situação existente, um “fato” do mundo social. O que esquecemos é que aquilo que dizemos faz parte de uma rede mais ampla de atos linguísticos que, em seu conjunto, contribui para definir ou reforçar a identidade que supostamente apenas estamos descrevendo. [...] Quando utilizo a expressão “negrão” para me referir a um homem negro não estou simplesmente manifestando uma opinião que tem origem plena e exclusiva em minha intenção, em minha consciência ou minha mente. Ela não é simples expressão singular e única de minha soberana e livre opinião. Em um certo sentido, estou efetuando uma operação de “recorte e colagem”. Recorte: retiro a expressão do contexto social mais amplo em que ela foi tantas vezes enunciada. Colagem: insiro-a no novo contexto, no contexto em que ela reaparece sob o disfarce de minha exclusiva opinião, como o resultado de minha exclusiva operação mental. Na verdade, estou apenas “citando”. É essa citação que recoloca em ação o enunciado performativo que reforça o aspecto negativo atribuído à identidade negra de nosso exemplo. (SILVA, 2005, p. 92; 95)

Mais uma vez, então, entra em cena o aspecto fundamental da linguagem na construção da identidade. O que há em comum entre todas as abordagens sobre a identidade é a linguagem, a diferença e as estruturas de poder por trás dos processos de identificação/diferenciação.

Entender identidade e diferença como intrínsecas uma à outra supõe sempre que o outro do qual se diferencia (ou se identifica) é um ser humano. Em nenhum momento, os teóricos abordam o processo de alteridade e identificação em relação ao animal, que, nas palavras de Jacques Derrida, seria o “outro mais outro que qualquer outro”. Como coloca Maria Esther Maciel (2016, p. 101): “Se o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora”.

Esse processo de identificação e diferenciação em relação ao animal acontece nos romances lygianos, como o leitor poderá verificar no próximo capítulo, e também acontece no conto que introduz este capítulo. É a partir da relação com os animais do sítio que Catarina se constrói. Ora ela se acha igual aos animais, ora percebe alguma diferença que se estabelece através da dúvida. Ela confere humanidade aos animais, como o porco Gamelão que trata como amigo, e, numa via de mão dupla, também desperta a animalidade em si.

É nesse sentido, portanto, que esta pesquisa procura contribuir: incorporar a animalidade na teoria da(s) identidade(s). Mas isso é assunto para o terceiro capítulo.

## 1.2 METAMORFOSE

*- 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.*

*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. [...] 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.*

(Lygia Fagundes Telles – “Lua Crescente em Amsterdã”)

### 1.2.1 Metamorfoses do corpo

Em seu livro “Metamorfoses do corpo”, José Gil afirma que os discursos sobre o corpo parecem sempre enfrentar alguma resistência, pois “cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular” (GIL, 1997, p. 13). No entanto, essa dificuldade em falar do corpo manifesta-se não da coisa em si, mas do emprego metafórico do termo “corpo”.

Segundo José Gil, tudo forma um corpo: corpo docente, corpo militar etc., o que “equivale uma violência real exercida sobre o corpo: quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio” (id., ibid.) Assim, ele parte da concepção de corpo nas culturas antigas, em especial no xamanismo e no ioga tântrico, passa pelo corpo na penitenciária e na medicina, para então falar do interior do corpo. Da teoria sobre as metamorfoses do corpo de José Gil, vamos destacar apenas o que ele coloca a respeito do corpo no xamanismo e no ioga tântrico, pois, como veremos no próximo capítulo, a obra de Lygia Fagundes Telles flerta com pontos de vista oriundos de culturas orientais.

José Gil coloca que, tentando conhecer as coisas, o homem distribuiu signos que classificam, agrupam e definem o que existe no mundo. No entanto, como existem muitas coisas mais que signos, alguns deles passaram a não possuir um



significante fixo. Isto é, alguns permaneceram disponíveis, “sem um ponto de fixação no significado” (id., p. 16), constituindo uma “ração suplementar”, conforme o chamou Lévi-Strauss (id., p. 17) ou significantes flutuantes, para Gil (1997, p. 18):

Estes significantes flutuantes não designariam nada de preciso, teriam muito simplesmente “um valor simbólico zero”; possuiriam no entanto uma função fundamental, já que através deles seria possível “o exercício do pensamento simbólico” [...] Em suma, não é por acaso que o significante flutuante se reencontra sempre nas fronteiras da ordem social que ocupam certas instituições e práticas das sociedades primitivas – principalmente as da magia e do xamanismo, da arte divinatória, da morte, da mácula, da doença e de um modo mais geral de todo o domínio que escapa aos códigos simbólicos.

O significante flutuante, nessas sociedades, sempre vai designar uma energia, algo impossível de ser traduzido e significado em código. Além disso, se relaciona à energia liberada durante a passagem de um estado a outro, por exemplo, no nascimento ou na morte. Os xamanes, portanto, são aqueles que lidam com o significante flutuante, capazes de manipular a energia, reorganizando-a no sistema do corpo para restabelecer a saúde, por exemplo. José Gil (1997, p. 19) coloca que os xamanes ocupam um lugar à parte da sociedade e, em geral, exercem funções ambíguas, como coveiros ou pastores, mulheres e loucos.

O xamane, portanto, é o responsável por passar o indivíduo e o grupo de um código a outro, como num processo de tradução. Uma dessas “traduções” pode ser observada no desempenho da função de médico ou curandeiro do xamane. Como coloca Gil (1997), a doença na sociedade xamanística é da ordem linguística, tanto quanto da ordem somática: “o pensamento dito patológico [...] dispõe de uma superabundância de significante” (id., p. 22). Assim, a função do xamane na cura é oferecer ao doente “uma coincidência entre os significantes e os significados [...] o xamane fornece ao seu doente uma *linguagem*, em que se podem de imediato exprimir os estados informulados e de outro modo informuláveis” (id., p. 22-23).

Essa passagem é feita através do canto do xamane, que “age diretamente sobre os músculos e os órgãos de uma pessoa previamente condicionada” (id., p. 23). Assim, a tradução da linguagem-código do xamane é feita pelo próprio corpo, aquele a que o significante flutuante designa. Como destaca José Gil (1997, p. 24-25):

[...] certas sessões xamanísticas particularmente espetaculares contêm metamorfoses do corpo; em Java os *dukuns* (xamanes) “transformam” os pacientes em porcos selvagens, em macacos, que fazem saltar de ramo em ramo, em castores que obrigam a entrar no rio e apanhar peixes. No Haiti ou nos Etíopes de Gondar, a possessão é interpretada como sendo a encarnação de um espírito (de uma *loa* para os haitianos; de um *zâr* na Etiópia) num homem que se transforma assim num “cavalo”. Isto porque a viagem fora de qualquer código significa a transposição da fronteira da cultura, e o “corpo puro”, incodificado, possuidor de energias livres deve regressar à natureza para desempenhar o papel de permutador de códigos.

É possível perceber que o corpo humano está em simbiose com o ambiente: a troca de energia feita entre corpo e árvore, planta e terra é o que permite a tradução do código do significante flutuante e, por conseguinte, a reorganização do sistema orgânico corporal. O corpo seria, então, o modelo de representação do universo. Como destaca o autor, a linguagem como metáfora-metonímia do corpo transforma-o em código-chave dos códigos:

Esta plasticidade do corpo, a sua capacidade, estabelecida sobre as suas próprias articulações, para se articular à própria articulação da linguagem, faz dele uma infralíngua. [...] assim oferece ao corpo um outro tipo de universalidade, a de uma “lógica do sentido” que lhe permite operar as passagens de um código a um outro sem ter recurso a uma grelha transcendente. (GIL, 1997, p. 45)

Essa infralíngua a que o teórico faz referência deve ser entendida, segundo ele, como resultado da incorporação da linguagem verbal, um processo concomitante à constituição dessa linguagem que se transforma em “procedimento geral para pensar o mundo, quer dizer, para que o mundo sensível, variável, caótico, adquira ordem e sentido” (id., p. 47).

No xamanismo, portanto, entende-se o corpo como tradutor de códigos, que pode ser curado a partir da linguagem do xamane, do cântico como um despertar os signos do corpo – dar uma língua para que o doente reorganize os significados e os significantes. A linguagem do corpo, por sua vez, infralíngua, seria aquela que permite traduzir o mundo do caótico para a ordem.

No ioga tântrico ocorre algo parecido. A relação entre voz e corpo também se estabelece aqui, mas ocorre a partir de técnicas que visam “atingir a Libertação e a união com Deus” (id., p. 92). O corpo no ioga é dividido em corpo grosseiro, corpo causal e corpo sutil. O corpo grosseiro consiste no corpo material: aquele com que

desenvolvemos nossas atividades do dia-a-dia. O corpo causal é a consciência transcendente. E o corpo sutil é o princípio de toda atividade psíquica.

A prática do ioga envolve disciplina mental e corporal: “a cada *âsana*, “postura do corpo”, ou a cada exercício do controle do sopro (*prânâyâma*) correspondem meditações precisas ou uma disciplina mental” (id., ibid.). A partir das posturas, do controle da respiração e da meditação o iogui seria capaz de ultrapassar os obstáculos do corpo grosseiro e atingir a pura consciência. Ao suprimir o corpo grosseiro é possível despertar a *kundalinî*: “nome da potência que repousa nos corpos individuais e que é apenas um aspecto de *Sakti*, figura e símbolo de uma Deus ou Mulher Divina, esposa de *Xiva*” (id., p. 93)

Como coloca José Gil e que destacamos enfaticamente, pois será importante que o leitor se lembre disso no próximo capítulo é que:

A *kundalinî* existe em nós “enroscada”, “em repouso”, sob o seu aspecto estático. Como uma serpente enrolada à volta do falo de *Xiva* (*svayambjû-linga*), assim ela dorme em nós no nosso “corpo”. Não somente no corpo sensível, físico, mas no triplo corpo que é o do ser individuado (*jîva*); triplo corpo em que se incarnou *Âtman* ou Espírito do Senhor (*Içvara*): um corpo causal, um corpo sutil e um corpo grosseiro. (id., ibid.)

O despertar da *kundalinî* faria essa *serpente* despertar e desenrolar-se da base em que repousa e subir de *chakra* em *chakra* até atingir o *ajnâ*, último *chakra* sutil que fica na testa, e sair pelo cimo do crânio: o *sahasrâra*, o centro da Consciência, onde *Sakti* se une ao seu esposo *Xiva*.

Assim, na lógica do sistema tântrico, todo corpo é universo. Hierarquizado por *chakras*, sensível e codificado, o corpo seria o significante vazio necessário para que o processo de tradução dos códigos se efetive. Como coloca José Gil (1997, p. 96): “é este corpo que, reduzido ao silêncio, fala no vazio do significante supremo. É por isto que “o sentido” deste significante apenas pode se manifestar numa *presença*”.

Assim como no Budismo o Nirvana é o indizível, atingir a Libertação a partir do ioga tântrico é atingir o silêncio, o não-signo: estado de Brahman: “É preciso portanto dissolver o corpo e os signos transformando a energia adormecida [*kundalinî*] que contém em energia controlada e que tende para a realização do objetivo final: a presença do Sentido do significante supremo” (id., ibid.).

Além das *âsâna* e do *prânâyâma* (posturas do corpo e controle da respiração) que ajudam na libertação da energia *kundalinî*, ainda existe o *mantra*. O *mantra* seriam “sílabas de potência” (id., p. 97) recitadas que conduzem a um domínio completo da *kundalinî*. A cada *chakra* corresponde um *mantra* e “o seu controle, pelo jogo das correspondências, significa o controle de todos os signos inscritos no corpo” (id., *ibid.*).

O despertar da *kundalinî* e sua passagem pelos *chakras* a partir da recitação de *mantras* promove a transformação do corpo: “à medida que a serpente sobe aos *chakra* superiores, o corpo “morre”, a sua energia torna-se “consciência”” (id., p. 98) Assim como o significante flutuante é metáfora-metonímia no xamanismo, no ioga tântrico quem exerce essa função é o *mantra*.

A metamorfose do corpo promovida aqui é de corpo em consciência, ou “corpo sem órgãos”: no vazio, no silêncio, a presença se revela; o corpo se transforma em palavra – “única via que conduz precisamente ao sentido” (id., p. 102).

### 1.2.2 Metamorfozes lygianas

Vera Maria Tietzmann Silva foi responsável por uma das pesquisas mais criteriosas sobre a metamorfose na contística lygiana. Silva (1985) analisou 55 contos que apresentavam o tema da metamorfose e sua abordagem argumentativa parte do conceito geral para as manifestações particulares do tema nas narrativas de Lygia Fagundes Telles<sup>1</sup>.

A pesquisadora encontrou dois tipos primordiais de metamorfose: a metamorfose dos textos e a metamorfose dos personagens. Sobre o primeiro tipo, Vera Silva afirma que se trata das alterações promovidas pela autora nas reedições de seus contos. Essas alterações, segundo Silva (1985), baseada no teórico Northrop Frye, seriam fruto da busca pela forma perfeita, o que não tem relação, entretanto, com “o passadismo da tradição parnasiana ou com o rigor da gramática

---

<sup>1</sup> O leitor pode estar se perguntando por que nos deteremos a retomar a metamorfose na contística lygiana quando nosso trabalho repousa na análise dos romances. Explicamos. Como narrativas fasciculadas, isto é, conectadas e entrelaçadas como raízes, temas e situações que ocorrem nos contos também são encontrados nos romances. Dessa forma, justifica-se a apresentação da metamorfose nos contos, já que, primeiro: não há outra análise de mesmo foco em relação aos romances, e os tipos de metamorfose elencados pela pesquisadora nos contos estão presentes, também, nos romances, como veremos no próximo capítulo.

normativa” (SILVA, 1985, p. 32). A perfeição que Lygia Fagundes Telles busca para seu texto diz respeito ao emprego da linguagem pura, destituída dos artifícios de estilo, para que a ambiguidade seja um efeito originário não da palavra, mas da natureza humana (cf. ATAÍDE, 1974, p. 92 *apud* SILVA, 1985, p. 32).

Damos um exemplo dessa metamorfose textual para que o leitor não precise gastar sua fé. Silva (1985) remonta ao conto “Emanuel”, disponível no livro “Mistérios”, de Lygia Fagundes Telles. Nesse conto, a personagem principal, Alice, diz que seu namorado, Emanuel, virá buscá-la na festa. Alice é uma mulher que já não tem o frescor da juventude. Envelhecida, tenta encobrir seu isolamento e suas mentiras transformando seu gato, Emanuel, em homem. No entanto, a mentira parece tornar-se verdade, pois quando todos na festa já desconfiam de Alice, um dos presentes informa a protagonista de que um carro branco havia parado em frente ao prédio. Emanuel estava ali para buscá-la.

Citamos dois trechos que a pesquisadora usa como exemplo:

Cobria meu homem de ouro, engraxaria seus sapatos, as feministas podiam cuspir em mim, que me importa o feminismo? O importante é o homem, suas idiotas! Justamente eu que nunca tive nenhum, talvez por isso mesmo. São todas umas idiotas se fazendo de feias, se fazendo de eficientes. (1ª versão)

Meu homem resplandecente, coberto de ouro em pó, dê suas ordens, amor, quer que faça sua comida? que engraxe seus sapatos? Engraxo tudo, sou um ser menor, dependente, frágil, que venham as feministas e que cusquam em mim seu desprezo, ora, cusquam à vontade! As idiotas se fazendo de fortes, arregaçando as mangas e dentes, tamanha arrogância. (2ª versão, p. 16) (SILVA, 1985, p. 33-34)

Como analisa Silva (1985), o segundo trecho traduz a imagem de uma Alice mais neurótica e masoquista que o primeiro. O uso do discurso indireto livre de forma mais estilística faz com que o final do conto seja mais plausível, assim como produz no leitor um efeito mais significativo.

O segundo tipo de metamorfose, a dos personagens, Silva (1985) divide em metamorfose física (ovidiana), metamorfose comportamental (goetheana) e morte (metamorfose teleológica), cada uma possuindo suas respectivas subdivisões. A metamorfose física é dividida em: zoomorfismo, antropomorfismo, envelhecimento, nanismo, duplos e quase-metamorfose. A metamorfose comportamental, por sua

vez, ocorre de duas formas: por processos de degradação e por processos de melhora. Por fim, a morte é apresentada como a metamorfose última e é analisada em comparação ao amor, ao tempo e à ressurreição.

Discutiremos aqui apenas a metamorfose física que se manifesta a partir do zoo e do antropomorfismo. Destacaremos, ao todo, seis contos. Alguns, apesar de serem encaixados em outras categorias de metamorfose, também são exemplos da presença animal na literatura lygiana da forma como os interpretamos aqui.

Como coloca Silva (1985, p. 53), a metamorfose física:

[...] dos personagens ocorre devido a causas naturais ou a 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 dedicarem quer por uma interpretação racional quer por uma interpretação sobrenatural dos eventos. Essa vacilação compartilhada por leitor e personagem caracteriza as narrativas fantásticas.

O zoomorfismo, como o próprio nome diz, consiste, portanto, na transformação física de um personagem humano em animal. De acordo com a pesquisadora, apenas dois dos cinquenta e cinco contos analisados apresentam esse tipo de metamorfose: “Lua crescente em Amsterdã” e “A caçada”.

No primeiro conto, a transformação acontece por meio da evocação da palavra (ele quer ser passarinho, ela, borboleta). Os personagens dizem, para o outro e para o leitor, em que animais gostariam de se transformar<sup>2</sup>. Como num desvio de câmera num filme, a atenção do leitor e o texto focalizam a volta da menina mencionada no início do conto; quando o foco volta a ser o casal, a menina (e o leitor) encontram apenas um passarinho bicando vorazmente uma borboleta azul sob o banco<sup>3</sup>. A dúvida permanece após o término do conto: teriam os personagens se transformado ou fora apenas coincidência?

---

<sup>2</sup> “- Sei lá. Não quero é voltar a ser gente [...] Queria ser um passarinho [...]

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

- É curta.” (TELLES, 2011, p. 138)

<sup>3</sup> “O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. [...] Aproximou-se do banco vazio. Procurou os forasteiros por entre as árvores, voltou até o banco e alongou o olhar meio desapontado pela alameda deserta. [...] Guardou o bolo no bolso e

O segundo conto, “A caçada”, “tem sua ambientação numa loja de antiguidades, [...], tendo toda a parede do fundo tomada por uma carcomida tapeçaria. Frye esclarece que tanto as estátuas como as tapeçarias constituem variações da imagem do espelho, marcando, pois, a transição entre o real e o fantástico.” (SILVA, 1985, p. 58). Nesse conto, temos duas inversões de papéis: a primeira, o observador transformando-se em personagem; a segunda, de caçador transformando-se em caça. A ambiguidade fica por conta da descrição que usa palavras relacionadas a animais e a humanos, deixando o leitor em dúvida se o homem realmente se transforma em cervo ou não.

O antropomorfismo, por sua vez, seria o processo inverso ao do zoomorfismo: animais que se transformariam em humanos. Permanece nesse tipo de metamorfose a mesma atmosfera de ambiguidade. Segundo Silva (1985), são três contos que sugerem antropomorfização: o já comentado “Emanuel”, “Tigrela” e “Seminário dos ratos”, os três publicados no volume “Mistérios”.

O primeiro conto, como já dito, trata-se da suposta metamorfose de um gato de estimação em um belo jovem de olhos verdes. O segundo relata a história de Romana, uma mulher que teria criado em seu apartamento uma tigresa como animal de estimação. Durante a narrativa, somos alertados de que a personagem teria deixado a janela aberta na esperança de que Tigrela se jogasse do apartamento numa crise de ciúmes. Ao chegar em casa, após alguns drinques, ela é informada de que uma bela jovem tinha se atirado da janela de seu apartamento.

Por fim, o terceiro conto, com ares de “Animal farm”, de George Orwell, narra a história de um seminário que estaria sendo organizado para discutir o extermínio dos roedores que haviam tomado conta de um lugarejo. No entanto, enquanto o seminário de homens não começa, os roedores tomam seu lugar para discutir uma forma de acabar com os seres humanos. A casa que seria, assim, o lugar do seminário dos homens acaba tomada pelos ratos. Fica subentendido, ao final do texto, se os ratos teriam assumido a forma humana ou não.

O conto “As formigas” narra a história de duas moças, estudantes universitárias, uma do curso de Direito, a outra de Medicina, que alugam um quarto e

encontram, embaixo da cama, uma caixa cheia de ossos: o esqueleto desmontado de um anão. Ao longo do conto, a estudante de Direito se vê atormentada diante da possibilidade da montagem do esqueleto do anão durante à noite por formigas que entravam dentro da caixa. Nesse sentido, as formigas poderiam tanto ter adquirido algum tipo de consciência que as motivassem à montagem do anão, quanto ser instrumento de uma força misteriosa que as impele e direciona nesse sentido.

Os contos “A caçada” e “O encontro” constituem exemplos de busca de identidade, tema central nesta pesquisa. Enquanto no primeiro conto o protagonista vê na tapeçaria rota pendurada na parede de um antiquário uma lembrança de um passado misterioso, no segundo temos a história de uma personagem que se vê transportada ao encontro com seu outro eu.

O conto “A caçada”, no entanto, apresentará ainda uma quase-metamorfose zoomórfica. Como já colocamos, trata-se da história de um homem que descobre numa tapeçaria rota pendurada na parede de um antiquário uma imagem que lhe causa *déjà vu*. Ele passa horas em frente à tapeçaria tentando desvendar-lhe os segredos e a causa desse sentimento de familiaridade. Seria o caçador ou a caça? De algum modo sente-se conectado à cena, mas só descobre o porquê quando, ao final do conto, num momento epifânico, descobre ser ele a caça, coincidindo o instante em que o caçador solta a flecha e a dor no peito que sugere sua morte.

Em “Verde lagarto amarelo”, vemos o antagonismo entre os irmãos Rodolfo e Eduardo ocasionado pela inveja. Rodolfo, o filho preterido, gordo e suarento, cuja única habilidade era a escrita vê-se oprimido pela inveja que sente do irmão, bonito, alto, magro e bem-sucedido, multiplicada quando este revela que também havia escrito um romance. Nesse processo de inveja crescente, Rodolfo sente-se transformado lentamente em lagarto, metamorfose confirmada a partir da forma como sua descrição desliza nessa direção como o aumento gradativo do volume de suor manchando a camisa, esverdeando-o.

Em “Tigrela”, um personagem narra a história de Romana, uma senhora rica que teria adotado uma tigresa como animal de estimação. A narrativa de Romana, contada ao narrador que muda o foco narrativo agora para ela, é fragmentada e ambígua. Ela e a tigresa teriam construído um forte laço amoroso, que não poderia ser dito familiar, pois caracteriza mais uma relação de amantes que uma relação materna. A tigresa, conforme o tempo passou, demonstrou ser uma criatura



ressentida e ciumenta, ao que Romana reagia categoricamente com fingida indiferença.

Por vezes, a descrição de Romana sobre a tigresa pende para o humano, por vezes reafirma o animal. No balançar desse pêndulo e com a crescente infelicidade da senhora, que se vê cerceada pela tigrela, Romana tem um arroubo de insanidade e coloca na vasilha de leite uma dose de conhaque. Sabendo que a bebida deixaria a tigresa ainda mais melancólica com sua ausência, deixara a janela aberta como um convite final. Depois do último drinque, Romana diz que vai voltar para casa, tremendo, porque nunca sabe quando o porteiro vai lhe dizer que uma jovem nua pulara da janela de seu apartamento.

A ambiguidade que perpassa não só esse conto, como os demais que citamos aqui, deixam a metamorfose no âmbito discursivo a ser completada no processo de leitura. O leitor se deparará com dois caminhos no bosque e terá de optar por um deles. Ou pelos dois se for um leitor mais ousado, pois o narrador jamais dará certeza alguma sobre o que aconteceu.

Nesse sentido, as narrativas de Lygia Telles podem ser compreendidas como fantásticas, seguindo a noção de literatura fantástica de Tzvetan Todorov<sup>4</sup>, na medida em que há nelas um pêndulo que hora aponta para o estranho, ora para o maravilhoso. A animalidade, nos contos destacados, manifesta-se a partir da movimentação desse pêndulo como o devir animal, de Deleuze e Guattari, como veremos a seguir.

### 1.3 ANIMALIDADE

— *Não vai mais voltar. Hoje cedo ele foi no quarto dela e rasgou um pé de meia que estava no chão. Ela ficou daquele jeito. Mas não disse nada e agora de tardinha, enquanto você lavava a louça, escutei a conversa dela com o doutor, que não queria mais esse vira-lata, que ele tinha que ir embora hoje mesmo e mais isso, e mais aquilo... o doutor pediu pra ela esperar que amanhã dava um jeito, você ia sentir muito, hoje era Natal... Não adiantou. Vão soltar o cachorro bem longe daqui e depois seguem pra festa.*  
[...]

---

<sup>4</sup> TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Sílvia Delpy. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

*Ele deixou cair os braços ao longo do corpo. E arrastando os pés, num andar de velho, foi saindo para o quintal. Dirigiu-se à garagem. A porta de ferro estava erguida. A luz do luar chegava até a borda do colchão desmantelado. Alonso cravou os olhos brilhantes num pedaço de osso roído, meio encoberto sob um rasgão do lençol. Ajoelhou-se. Estendeu a mão tateante. Tirou debaixo do travesseiro uma bola de borracha. — Biruta — chamou baixinho. — Biruta... — E desta vez só os lábios se moveram e não saiu som algum. Muito tempo ele ficou ali ajoelhado, segurando a bola. Depois apertou-a fortemente contra o coração.*  
(Lygia Fagundes Telles – “Biruta”)

### 1.3.1 O animal como outro

O termo animalidade vem em substituição ao termo genérico “animal”, inserindo-o como par do termo “humanidade”, conferindo ao animal o aspecto de subjetividade antes reservado apenas ao ser humano. Nesse sentido, a animalidade se insere como conceito relevante no pensamento pós-moderno que se volta para os animais como a outridade absoluta dos seres humanos.

Segundo Maria Esther Maciel, o estudo dos animais remonta aos textos de Montaigne, em especial “Apologia de Raymond Sebond”, de 1580, em que se coloca em discussão a noção da razão cartesiana e darwiniana. Apesar de ser visto como um exercício literário, a “animália de Montaigne” insere no pensamento racional a questão do não-humano, que será retomado, posteriormente, por Derrida nos textos “O animal que logo sou” e “E se o animal respondesse?”.

De acordo com Maciel (2016), o texto de Derrida é central na discussão da animalidade, pois “desconstrói a dicotomia entre reação e resposta” (MACIEL, 2016, p. 39) de Lacan. De acordo com o psicanalista, o animal não seria capaz de responder, pois esse ato exigiria compreensão e comunicação. No entanto, Derrida afirma que “eles nos respondem” e nós os entendemos a partir de uma linguagem comum. Ou seja, os animais seriam dotados de linguagem tanto quanto nós seres humanos. A diferença seria o tipo de linguagem: linguagem animal versus linguagem humana.

Outra questão proposta por Maciel (2016) em seu livro é a representação da animalidade na literatura. De acordo com a pesquisadora, não basta mencionar animais ou representá-los humanizados: textos literários que se inserem no campo

da animalidade, como as obras de Guimarães Rosa, J. M. Coetzee e Clarice Lispector, procuram trazer à tona a subjetividade animal, no que a autora chama de zoopoética.

Nesse sentido, a zooliteratura procuraria inserir no texto o ponto de vista animal, colocando-se, portanto, esse ser não-humano como outridade essencial do humano: o animal é o outro por excelência do homem.

Jacques Derrida ao se ver nu no olhar de seu gato se questiona a respeito de quem seria esse outro que o vê. A questão da nudez, do olhar do animal incomoda-o e resulta na palestra transformada em livro “O animal que logo sou (a seguir)”, cuja principal pergunta é: “*quem sou eu – e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato*” (DERRIDA, 2002, p. 15).

Antes de responder, vale citar outra pergunta, feita pelo pesquisador Thierry Gontier, sobre a visão cartesiana do animal como máquina: “Si l’animal est une machine, alors l’homme est-il lui-même autre chose? Ne peut-on pas réduire les actions du vivant à une simple mécanique complexe?”<sup>5</sup> (GONTIER, 1994, p. 1). Ou, resumindo: como podem homem e animal serem coisas diferentes? Mais uma vez recaímos na questão da identidade e diferença: o animal é outro (diferente), ao mesmo tempo em que mantém com o ser humano certa relação de identidade.

Nesse subtópico, como colocamos acima, focaremos nas diferenças entre humano e animal com o objetivo de desconstruí-las. Para isso, vale evocar as categorias daquilo que Derrida chama de “próprios do homem”, isto é: “linguagem, fala, pensamento, nudez, consciência da morte, uso de utensílios, capacidade de responder, mentir e apagar os próprios rastros” (MACIEL, 2016, p. 37).

Pouco a pouco em sua palestra, Derrida derruba essas categorias que impõem a cisão homem-animal, questionando, principalmente, até que ponto o homem é capaz de compreender essa alteridade radical. Nós vamos explorar brevemente cada uma das categorias para que o leitor tenha uma noção geral do quão profunda e complexa é a questão da animalidade.

Nudez. O animal é capaz de compreender a nudez? Apesar de estarmos acostumados a ver alguns animais de estimação serem vestidos por seus donos, o

---

<sup>5</sup> Numa tradução livre: Se o animal é uma máquina, o homem é outra coisa? Não se pode reduzir as ações de um ser vivo simplesmente a uma máquina complexa?

animal, por si, viveria sem roupas. No entanto, um animal sem roupa não é caracterizado como nu.

Derrida volta ao primeiro livro do Pentateuco para buscar uma origem remota do sentimento de estar nu. Em Gênesis, capítulo 3, assim que Eva é enganada pela serpente, come do fruto proibido e o dá de comer a Adão, ambos se percebem nus:

[...] entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. Eles ouviram o passo de lahweh Deus que passeava no jardim à brisa do dia e o homem e sua mulher se esconderam da presença de lahweh Deus, entre as árvores do jardim. lahweh Deus chamou o homem: “Onde estás?” disse ele. “Ouvi teu passo no jardim”, respondeu o homem; “tive medo porque estou nu, e me escondi.” Ele retomou: “E quem te fez saber que estavas nu? Comeste, então da árvore que te proibi de comer!” O homem respondeu: “A mulher que puseste junto de mim me deu da árvore, e eu comi!” lahweh Deus disse à mulher: “Que fizeste?” E a mulher respondeu: “A serpente me seduziu e eu comi”. [...] lahweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu. Depois disse lahweh Deus: “Se o homem já é como um de nós, versado no bem e no mal, que agora ele não estenda a mão e colha também da árvore da vida, e coma e viva para sempre!” E lahweh Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado. (GÊNESIS, capítulo 3, versículos 8-13 e 21-23)

Nesse trecho temos três detalhes importantes. O primeiro, consiste no fato de que homem, mulher e animais compartilhavam de uma identidade inicial: a de estarem nus sem o saber (“E quem te fez saber que estavas nu?”). O segundo, no fato de ter sido um animal (a serpente) aquele que causou a cisão definitiva através da sedução de Eva para que ela comesse do fruto proibido (“A serpente me seduziu e eu comi”). E o terceiro, a primeira morte de um animal para que se fizessem túnicas de pele a fim de vestir o homem e a mulher (“lahweh Deus fez para o homem e sua mulher túnicas de pele, e os vestiu”).

Segundo o filósofo francês, portanto, “o homem seria o único a inventar-se uma vestimenta para esconder seu sexo. [...] O animal, este, nu por não ter consciência de estar nu, crê-se que permaneceria tão alheio ao pudor quanto ao impudor” (DERRIDA, 2002, p. 18). Assim, “o animal estaria na não-nudez porque nu, e o homem na nudez precisamente lá onde ele não é mais nu” (id., ibid.).

Diante dessa ambiguidade, o fato de se ver nu diante do olhar de um animal causaria uma crise de identidade: como humano, devo sentir vergonha por estar nu? Ou devo envergonhar-me como um animal que não tem o sentido da nudez? Nas

palavras do filósofo: “Quem sou eu então? Que é este que eu sou? A quem perguntar, senão ao outro? E talvez ao próprio gato?” (id., *ibid.*).

Se eu perguntar ao gato, ele me responderá? E aqui temos pelo menos duas categorias dos próprios do homem: a capacidade de responder e a competência de linguagem.

Leitor, você já conversou com seu animal de estimação? Já observou como ele late (ou mia, pia, cacareja) diferente quando “quer dizer” alguma coisa? Você sabe identificar quando ele está pedindo comida, quando quer que você troque sua água, quando se sente ameaçado, quando quer brincar ou avisar que alguém está à porta?

Jacques Derrida explora essas questões de maneira mais filosófica do que o proposto no parágrafo anterior. Para o filósofo, o primordial seria diferenciar uma resposta de uma reação. Para isso, Derrida cita um trecho do livro de Lewis Carroll, “Alice no país das maravilhas”:

As gatas (Alice já havia notado) têm um péssimo hábito: qualquer coisa que se lhes diga, elas ronronam sempre para responder. “Se elas pelo menos ronronassem para dizer ‘sim’ e miassem para dizer ‘não’, ou se elas seguissem uma regra deste tipo, de maneira que se pudesse ter uma conversa com elas! Mas como se pode falar com alguém que responde sempre do mesmo jeito?”. Desta vez, a gata preta se contentou em ronronar; e foi impossível adivinhar se ela queria dizer “sim” ou “não”. (CARROLL, Alice au pays de merveilles. De l’autre côté du miroir. Trad. Jacques Pay, Jean Gattegno (Dir.). Paris: Gallimard, 1990-1994, p. 340 *apud* DERRIDA, 2002, p. 24)

Para responder, os animais teriam de ter linguagem. E não apenas isso: uma linguagem inteligível ao ser humano. Derrida levanta ainda outra questão: Alice propõe que, mesmo entre seres humanos, seria possível distinguir entre um “sim” e um “não”. Fosse tão simples a comunicação e linguagem humanas, já teríamos resolvido diversos problemas.

Como coloca Maria Esther Maciel (2016, p. 65): “A alegação de que a linguagem e o pensamento são imprescindíveis para que a subjetividade se constitua enquanto tal é, sob esse prisma, algo inaceitável”. Até porque, talvez o fato de não compreendermos as *respostas* dos animais recaia não na falta de linguagem *deles*, mas na insuficiência da *nossa* linguagem. Assim, é impossível afirmar,

também, que o animal não fala e não pensa, como o leitor deve se lembrar, outras duas categorias dos “próprios do homem”.

Sobre o domínio de uma linguagem pelos animais, Dominique Lestel cita Le Roy:

[...] se seguirmos de perto suas acções, vemos que é impossível que eles não se comuniquem entre si parte das suas ideias e que não o façam recorrendo a palavras. Estamos convictos de que eles não confundem o grito do pavor e o grito que exprime amor [...]. Uma vez que, devido à ordem dada pela progenitora, as acções são diferentes, é impossível que a linguagem não esteja presente [...] Dois lobos que, para caçarem juntos mais facilmente, dividiram tarefas, em que um foi atacar a presa enquanto o outro se encarregava de esperar num dado local para o secundar com novas energias, não poderiam actuar em conjunto com tanta precisão se não comunicassem o projecto um ao outro e é impossível fazer-se isto sem o recurso a uma linguagem articulada. (LE ROY, *Lettres sur les animaux*, E. ANDERSON (ed.), 1994, The Voltaire Foundation, p. 112-113 *apud* LESTEL, 2001, p. 21)

O autor toma, portanto, como certa a existência de uma linguagem articulada utilizada pelos animais, diferentemente de acordo com a espécie. Ainda sobre o mesmo assunto, Lestel (2001) destaca que de alguma forma, na convivência com os animais domésticos, acabamos encontrando uma linguagem comum para nos comunicar, como colocamos acima quando perguntamos ao leitor se não é possível distinguir um latido de fome e um latido de aviso de seu cachorro de estimação.

Sobre a fala, Derrida faz um percurso filosófico instigante: parte, novamente, do Gênesis, no momento em que Adão é autorizado a nomear todos os seres viventes:

A tristeza, o luto, a melancolia (Traurigkeit) da natureza ou da animalidade nasceriam assim, segundo Benjamin, desse mutismo, é certo (Stummheit, Sprachlosigkeit), mas também, por isso mesmo, deste ferimento sem nome: ter recebido o nome. Ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de senomear, em verdade de responder em seu nome. **(Como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)** (DERRIDA, 2002, p. 41) [grifo nosso]

Também sobre a dicotomia fala e pensamento, Agamben (2004, p. 158) afirma que “nós falamos com a voz que não temos”. Pensamento e fala não coincidem, porque pensar é justamente manter-se afônico, pois “a linguagem não é

a minha voz” (id., *ibid.*). Tal como para o animal, a palavra sempre nos escapa, foge de nós como “animais selvagens invisíveis” (id., p. 159).

Derrida, então, inverte essa lógica heideggeriana, afirmando que, em verdade, não seriam os animais tristes porque mudos, mas exatamente o contrário: mudos porque tristes: “aquilo que lhe interdita a palavra [...] é sobretudo *receber o nome*” (id., p. 42), algo que, como o filósofo assinala, não seria próprio dos animais, pois se temos um nome é porque alguém nos nomeou. Ou seja, assim como os animais, também não temos a capacidade de nos nomear a nós mesmos.

Ao recebermos um nome é como se recebêssemos uma sentença de morte: ser nomeado é saber que a vida acaba. Dessa forma: “como poder-se-ia [...] recusar então ao animal, assim privado da nomeação, o acesso à experiência de morte enquanto tal?” (id., p. 43). A consciência da morte, portanto, não seria exclusiva do homem. Maria Esther Maciel, ao expor sobre o assunto, lembra do desespero no olhar dos animais na fila do matadouro do frigorífico.

E aqui, mais uma vez, voltamos ao texto bíblico. O leitor deve se lembrar de um dos mais importantes mandamentos que Moisés escreve nas tábuas sagradas: “Não matarás”. Em entrevista concedida a Jean-Luc Nancy, Derrida chama atenção ao fato de esse mandamento nunca ter sido entendido como “não matarás a nenhum ser vivente”: “Segundo ele, “o outro é sempre um outro homem: o homem como outro; o outro como homem” (MACIEL, 2016, p. 62). Nas palavras de Derrida (2002, p. 53): “Todo mundo sabe que terríveis e insuportáveis quadros de uma pintura realista poderia fazer da violência industrial, mecânica, química, hormonal, genética, à qual o homem submete há dois séculos a vida animal”.

Faltam ainda duas categorias a serem exploradas: a capacidade de mentir e apagar os rastros e a utilização de utensílios. Sobre o primeiro, Derrida afirma que: “que um rastro possa sempre se apagar, e para sempre, não significa absolutamente, e isto é uma diferença crítica, que alguém, homem *ou* animal, eu sublinho, *possa por si mesmo* apagar seus rastros” (id., p. 64). Portanto, para o filósofo, a capacidade de apagar os rastros definitivamente não é alcançável nem por animais nem por humanos.

A utilização de utensílios, por fim, apesar de não ter sido explorada por Derrida, o foi largamente por Dominique Lestel em “As origens animais da cultura”.

De acordo com Lestel, a definição de Benjamin Beck de utensílios<sup>6</sup> seria baseada na lógica. Assim, ele prefere o termo “mediações de ação”, por estar fundamentado numa condição psicológica. Nas palavras de Lestel (2001, p. 56-57):

[A utilização de utensílios] permite ao animal mobilizar determinados elementos do seu ambiente natural com vista aos seus objetivos. Fundamentalmente, a utilização de utensílios assenta sobre uma disposição mental particular que permite ver um objeto diferente daquilo que ele parece ser. [...] [Dessa forma] Apelar-se-á de *mediações de ação* os suportes ecológicos que permitem ao animal *transformar* os seus desempenhos e as suas competências ao alterar a natureza do seu desenrolar ou ao alargar o seu campo de ação.

Lestel, então, dá ao leitor diversos exemplos de manipulação de mediadores da ação, começando pelo espaço privado, isto é, a construção de ninhos, até técnicas de caça e utilização de plantas medicinais. Como nossa finalidade não é aprofundar o assunto, mas convencer o leitor de que animais fazem uso de utensílios (ou mediadores de ação), exploraremos apenas a construção de ninhos.

Segundo o etólogo francês, “o ninho ocupa [...] o centro da vida social do animal” (id., p. 58). O ninho dos primatas, por exemplo, é responsável por ser esconderijo de predadores; proteger contra as alterações climáticas (frio, calor, chuva); ser centro de comunicação e espaço de comunicação. Como destaca Lestel (2001, p. 59), esses ninhos funcionam na maior parte como dormitórios, mas também são “utilizados como espaços de atividades sociais, como catar ou jogar”.

Ainda de acordo com o autor, a prática da construção de ninhos obedece, em geral, quatro procedimentos: o desprendimento; a adição e a combinação; a modificação e a remodelação; e a subtração. Além disso, os materiais utilizados na construção dos ninhos são extremamente variados e exercem funções determinadas, como acolchoar e colar. Para que o leitor tenha uma ideia da complexidade que envolve construir um ninho, citamos Lestel (id., *ibid.*): “Para fazerem seus ninhos, as aves tecem, colam, sobrepõem, entrecruzam, empilham, escavam, enlaçam, enrolam, assentam, cosem e atapetam”. Além disso, a construção do ninho obedece a regras arquitetônicas que variam de ave para ave

---

<sup>6</sup> “Benjamin Beck define o utensílio como a utilização de um objeto que se encontra no ambiente natural, mas que permanece separado do seu suporte, para alterar o mais eficazmente possível a forma, a posição ou a condição de outro objeto, de outro organismo ou do próprio utilizador. Este empunha-o ou segura-o durante a sua utilização ou pouco antes e é responsável pela sua orientação direta” (LESTEL, 2001, p. 53)



(não são características de espécie), como a preferência por certas cores e formatos.

Fica evidente, portanto, que os animais utilizam mediadores de ação, tal como Dominique Lestel afirmou. Essa última categoria dos “próprios do humano”, ao ser desconstruída juntamente com as demais demonstra o quanto humanos e animais, apesar de carregarem uma relação de alteridade absoluta, mantêm uma relação de identidade:

[...] o próprio do homem, sua superioridade assujeitante sobre o animal, seu tornar-se-sujeito mesmo, sua historicidade, sua saída da natureza, sua sociabilidade, seu acesso ao saber e à técnica, tudo isto, e tudo o que constitui (em um número não definido de predicados) o próprio do homem, consistiria neste defeito originário, em verdade neste defeito de propriedade, neste próprio do homem como defeito de propriedade – e ao “é preciso” que encontra aí seu impulso e seu elã. (DERRIDA, 2002, p. 83)

É pelo olhar desse “outro mais outro que qualquer outro” que nos constituímos humanos. O reconhecimento da animalidade em nós mesmos faz parte da nossa construção identitária de seres humanos. Como o leitor verá no próximo capítulo, essa relação, o olhar desse outro, acontece no romance “As meninas”, quando Lorena se vê observada pela gata. Isso também acontece no conto deste capítulo, quando Catarina se vê pelo olhar da lagarta, que não lhe responde exatamente por isso. Ou melhor, lhe responde na medida em que se contorce, abrindo e fechando a boca em silêncio: mas Catarina não consegue entendê-la.

O leitor está pronto para a próxima folha.

### 1.3.2 O animal em mim

Da tradição judaico-cristã que predomina no Ocidente, herdamos o termo *besta*, como coloca Maciel (2016), como sinônimo de animal. Repleto de carga simbólica negativa, a *bestialidade* seria aquilo “que é brutal, grosseiro, monstruoso e maligno” (op. cit., p. 14). O termo além de relegar o animal a uma categoria que deve ser evitada, se não exterminada, determina que a parte animal do homem é o que o caracteriza como mau, devendo ser reprimida. *Besta* “é um termo, portanto, que esvazia o animal de *anima*, reforça sua dimensão negativa e marca sua exclusão da sociedade dos chamados “seres racionais”” (id., p. 14-15).

Como Derrida retoma em seu “O animal que logo sou (a seguir)”, em Gênesis, Deus ordena ao recém-criado homem que reine sobre todos os animais, dando-lhe um status superior em relação aos demais seres vivos. Deu-lhe ainda a permissão e a ordem de nomear todas as coisas, o que, de certa forma, selou esse status de superioridade.

A animalidade, segundo essa lógica, estaria do lado oposto ao da razão. O animal, portanto, não seria capaz de racionalizar, sendo dominado pelos seus instintos. Tudo o que é selvagem e instintivo seria da ordem do animal. O que é racional, lógico, da ordem humana. Assim, não compreender o animal seria normal, já que ele não possuiria lógica.

O entendimento do que é ser humano surgiu como **oposição** ao conceito de animal. Essa cisão entre humanidade e animalidade, como especifica Maciel (2016), remonta ao ápice do pensamento cartesiano, por volta do século XVIII, o que não significa que já não ocorria anteriormente. Como colocamos na subseção anterior, ao citarmos o questionamento proposto por Thierry Gontier, o animal era entendido como um *autômato*, isto é, uma máquina orgânica que não seria capaz de pensar.

A representação simbólica dos animais nas artes também é reflexo desse sistema de pensamento do animal como besta. Durante o período medieval, os animais eram representados como seres malignos, híbridos e monstruosos – algo a ser temido e evitado.

Mesmo que hoje ainda não tenhamos uma aceitação total da animalidade, como coloca Maciel (2016, p. 18), a partir do século XX e XXI “as manifestações culturais [...] passam a ser reconfiguradas a partir de outros enfoques, advindos de uma nova relação dos escritores e artistas não apenas com os animais, mas também com as conjunções/disjunções entre humanidade e animalidade”. A crescente preocupação com um tratamento *mais humano* em relação aos animais está presente na forma de leis de proteção, criminalização de maus tratos com pena de reclusão e mobilização para adoção e tratamento veterinário para animais de rua.

Nesse contexto, termos como zooliteratura e zoopoética surgem no âmbito dos estudos literários para designar as obras que tratam da temática animal, “o

estudo teórico de obras literárias e estéticas sobre animais” e “a produção poética específica de um autor, voltada para esse universo zoológico” (id., p. 15).<sup>7</sup>

A pesquisadora inclui como representantes da zooliteratura brasileira autores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Graciliano Ramos. Segundo ela, tais autores “souberam lidar com a outridade dos animais sem convertê-los em metáforas em prol da superioridade humana” (id., p. 52). No caso específico de Guimarães Rosa, Maciel (2016) destaca a quantidade de personagens animais que povoam suas obras e o fato de tomá-los, quase sempre, “como sujeitos ativos, fora do amansamento antropomórfico e moralizador” (id., p. 70).

Nessa mesma esteira, Clarice Lispector apresenta-se como grande nome na zooliteratura brasileira. Se o leitor já teve o prazer de ler “Perto do coração selvagem” ou “Paixão segundo G.H.”, não precisará de mais explicações. Para aqueles que não tiveram a oportunidade, evoco seu principal biógrafo, Benjamin Moser, sobre a personagem Joana do primeiro romance da autora:

Uma pessoa com a história de Clarice nunca poderia se satisfazer com a frágil ficção de um universo sujeito ao controle humano. A vida, em vez disso, era neutra e universal, sem valor humano, fora do alcance do conhecimento humano, e portanto – assim como o grande nome sagrado de Deus, que para os judeus é ao mesmo tempo incognoscível e objetivo místico supremo – fora do alcance da linguagem humana, impossível de ser nomeada ou descrita. É essa a importância da animalidade de Joana, pois esse será o objetivo místico da escrita de Clarice. [...] Joana não é apenas semelhante ao animal; é também, como Clarice, um excêntrico prodígio linguístico. (MOSER, 2009, p. 94)

Essa não-linguagem que Clarice busca é a linguagem animal: inatingível, incognoscível do ponto de vista humano. A importância da animalidade na literatura clariciana vem, portanto, como uma excentricidade linguística, um *fora*, um deslocamento do humano em direção ao não-humano: em direção àquilo que em nós é animal. Como Maria Esther Maciel (2016, p. 85) afirma, “falar sobre um animal ou assumir sua *persona* seria, neste caso, um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita”.

---

<sup>7</sup> Se parece ao leitor que estamos discutindo algo diferente do que propomos, tenha um pouco mais de paciência: já chegaremos ao ponto principal.

Também Jacques Derrida reitera que uma das maneiras de (nos) compreendermos (os) animais é a partir da poesia: “pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002, p. 22). É pela poesia, portanto, que se pode entrar na esfera íntima do animal “e tentar extrair [...] aquilo que o constitui e desafia nosso poder de entendimento” (MACIEL, 2016, p. 94).

Ler Clarice, nesse sentido, é reconhecer em si a animalidade; é deslocar-se do centro de inteligência humana em direção ao não-humano. Ela nos convida a ver o mundo pelos olhos do “outro mais outro que qualquer outro”, como Derrida com seu gato que o observa nu. Ela nos convida a nos olharmos nus do ponto de vista do gato. Da mesma forma, Guimarães Rosa, com seu burrinho pedrês, nos mostra a cada linha do conto o raciocínio, a inteligência, ou melhor, a sabedoria de Sete-de-Ouros, que suplanta a lógica humana por ser uma lógica outra. Ou ainda, o eu lírico bovino de “Um boi vê os homens”, do poeta Carlos Drummond de Andrade, que se surpreende bovinamente com a incapacidade dos seres humanos de prestar atenção naquilo que realmente importa.

Nos textos lygianos, tanto romances quanto contos, a confluência humano-animal ocorre através da metamorfose. O leitor pôde perceber na seção anterior, quando apresentamos as metamorfoses lygianas na análise feita pela pesquisadora Vera Maria Tietzmann Silva e nos contos que analisamos sobre esse tema, e verá ainda na seção a seguir, quando analisamos os seus quatro romances.

O devir animal em Lygia Fagundes Telles se manifesta na ambiguidade. Tal como no conto “Meu tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa, em que o personagem se torna um híbrido de onça e humano, as narrativas lygianas mantêm a zona cinzenta por meio da ambiguidade, como no conto “Lua crescente em Amsterdã”, por exemplo, em que é impossível afirmar, com certeza, que os personagens se metamorfosearam em pássaro e borboleta.

Esse momento de assumir a *persona animal*, tanto no processo de escrita quanto no de leitura, é chamado por Deleuze e Guattari de *devir animal*. O devir animal é uma desterritorialização: zona cinzenta, para usar o termo de Agamben<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> AGAMBEN, G. A testemunha. In: \_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 25-48.

entre humano e animal. Momento de indissociabilidade, indiscernibilidade, impossibilidade de demarcação de fronteiras e limites. É onde humano e animal se misturam, acinzentando-se. Deleuze e Guattari (1997) afirmam que esse devir animal ocorre pela escrita, tal como o fazem Derrida (2002) e Maciel (2016).

De acordo com Deleuze e Guattari (1997), o devir animal não consiste na transformação corporal física. O humano não deixa de ser humano, pois o devir “é da ordem da aliança” (id., p. 15). No devir animal, conforme os filósofos, estamos sempre lidando com a multiplicidade: “eu sou legião” (id., p. 16).

Como coloca Maciel (2016, p. 98), é o processo de escrita e leitura que constitui “o exercício da animalidade que nos habita”. Como ela explica, mais adiante:

[...] é dessa maneira que a poesia é capaz de trazer à vida, por vias transversas, o corpo vivo do animal dentro de nós mesmos, propiciando um trespassamento de fronteiras que abre o humano a formas híbridas de existência e ao reconhecimento de sua própria animalidade. (id., p. 100-101)

É importante destacar dois fatos aqui. Em primeiro lugar, esse processo de identificação, trespassamento de fronteiras e devir animal constitui uma *metamorfose* tanto de quem lê quanto de quem escreve. Em segundo lugar, se o leitor ainda se recorda do tópico “Metamorfoses do corpo”, poderá fazer as conexões necessárias e compreenderá que escrita e leitura utilizam-se de palavras, reorganizam o caos. São metamorfoses corporais que se manifestam a partir de significantes para liberar a energia animal que existe em nós. Para liberar nossa animalidade.

Nesse sentido, concordamos com Maciel (2016) ao retomar o conceito de *outridade* de Octavio Paz (1962):

Esse exercício poderia, inclusive, ser tomado sob a perspectiva do conceito de “outridade”, de Octavio Paz, ou seja, uma passagem (ou um salto) para o outro lado da fronteira, que é, ao mesmo tempo, um encontro com “algo do qual fomos arrancados” e que está dentro de nós. **O movimento em direção ao outro é, nesse sentido, um ir para dentro do que nos define enquanto um eu. Se o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora.** E a poesia, por ser esse espaço de revelação da outridade, é também o lugar, por excelência, para que a animalidade se

manifeste enquanto imagem e inscrição, ainda que provisórias. (MACIEL, 2016, p. 101) [grifo nosso]

O citado teórico mexicano, ao explorar a imagem poética em seu livro “O arco e a lira”, afirma que a lógica Ocidental de interdependência entre negação e afirmação, baseada na máxima “o ser é o não-ser” (PAZ, 1982, p. 123), “também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem desses princípios” (id., ibid.). Como um ouroboro<sup>9</sup>, isso nos faz retornar à discussão proposta tanto no início desta subseção quanto na subseção anterior, sobre a linguagem e inteligência animais e a forma de acessar essa alteridade radical.

Se a cultura Ocidental continua buscando formas de converter sua lógica primordial num recomeço, a cultura Oriental não sofreu (nem sofre) desse mal. Citemos Paz (1982, p. 124):

O mundo Ocidental é do “isto ou aquilo”. Já no mais antigo upanixade se afirma sem reticências o princípio da identidade dos contrários: “Tu és mulher. Tu és homem. És o rapaz e também a donzela. Tu, como um velho, te apoias num cajado... Tu és o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelhos... Tu és as estações e os mares.” E essas afirmações o upanixade Chandogya condensa-as na célebre fórmula: “Tu és aquilo”.

Mais uma vez, a antiga cultura Oriental já fazia convergir na compreensão do ser a multiplicidade, que só passou a fazer parte do nosso entendimento de identidade na pós-modernidade, incluindo ainda, como propomos aqui, a animalidade como parte desse indivíduo.

Como afirma Octavio Paz (1982), essa fórmula “Tu és aquilo” é o tema constante da reflexão budista e da exegese hindu, o que, como o leitor verá adiante, está presente no romance lygiano, na forma como, após ocorrida a metamorfose das personagens (Raíza, Lorena, Virgínia), elas percebem o mundo dessa maneira: conectadas com os outros seres, humanos e animais, e com a natureza. Conexão que acontece no conto introdutório quando Catarina se sente desolada pela possível morte de Gamelão, na forma como ela se relaciona com os outros animais do sítio, e no momento em que ela associa o pôr do sol ao escurecimento dos olhos do tio.

---

<sup>9</sup> Representação do conceito do infinito através da imagem de uma serpente que engole a própria cauda. Leitor, o sentido só se completará na autofagia.

É chegada a hora de entrar no casulo.

## 2 CRISÁLIDA

Catarina olhava a lua e pensava no gato de Alice. A lua se parecia com o sorriso do gato, o gato já invisível e seus dentes brancos num sorriso semicircular flutuando no escuro. Frida interrompeu seus devaneios fantásticos, farejando algo no chão, perto do vaso de hortênsias. Choramou em sua fala canina e bateu as patas no chão, chamando a atenção de Catarina.

Ao se virar em direção à inquieta labradora, percebeu uma pequena coisa escura no piso. Não sabia identificar o que era, mesmo estando a alguns passos de distância apenas.

- O que foi, Frida? Ahn?

A cadela balançava o rabo e olhava a dona, ansiosa. Chegando perto de Frida, Catarina agachou-se e percebeu que jazia no chão um pequeno filhote recém-nascido de pardal. Depenado, pele quase transparente, ele lutava para viver. Frida tentou lambê-lo, mas com medo de que a cadela acabasse engolindo o pobre filhotinho, Catarina afastou-a, pegando o passarinho delicadamente com as pontas dos dedos.

Entrou na sala de jantar, seguida da cadela, encontrou uma pequena cestinha na qual colocou pedacinhos de guardanapo e depositou o filhote de pardal. Ele mal se mexia. De quando em quando sugava o ar com força, como se fosse seu último suspiro. Catarina colocou a cestinha em cima da mesa com tampo de vidro e sentou-se na cadeira de couro e madeira clara, sem desviar os olhos do pardalzinho nem por um segundo. Frida arranhava sua perna, como que pedindo para ver o pardal também. Mas Catarina estava hipnotizada pelo ritmo quase inexistente da respiração do passarinho.

Observou seus pezinhos brancos, uma camada da gosma do ovo ainda estava sobre sua pele sem penas. As pequenas asinhas, que nunca voariam, repousavam dobradas em cima do corpinho frágil do pequeno pássaro. Catarina soprava delicadamente o bico do pardal, esperando que aquele fosse um sopro de vida, que ele se levantasse sobre suas débeis patinhas e se sacudisse, espantando o agouro da morte.

Ele morreria em alguns minutos. Seu coraçãozinho e os demais órgãos deviam ter sofrido danos irreversíveis com a queda. Só lhe restavam aqueles últimos



minutos. Seus suspiros estavam contados: a cada respiração, ele tinha um pouco menos de vida. Cada respiração era um ponto final.

Catarina amou aquele diminuto pedaço de vida como poucas vezes havia amado alguém. Assim como ela, o pássaro morreria. Ela o via como uma ajuda para aceitar a finitude da sua própria existência. Ironicamente, a forma que Deus havia encontrado para fazê-la aceitar que iria morrer, era matando outro ser. Aquele pequeno filhote de pássaro, recém-nascido, não tinha tido a chance sequer de ser alimentado pela primeira vez. Morreria com fome e com frio, sendo observado por uma pessoa que nada podia fazer para livrá-lo daquele sofrimento.

O vento forte balançou os vidros das janelas. Catarina olhou rapidamente para a varanda, procurando sinais da chuva que se anunciava irrevogavelmente. Frida levantou-se de sua posição de esfinge e encostou seu nariz molhado nas pernas da dona. Ao voltar os olhos para o pardal novamente, Catarina percebeu que ali já não existia vida.

E mais uma vez, Catarina teve raiva de Deus.

Não sabendo o que fazer com o corpinho morto do pardal, Catarina pegou a cestinha e foi em direção à varanda. Curiosamente, Frida continuou sentada ao lado da mesa, como se soubesse que aquele era um momento muito triste e íntimo para seguir sua dona, agitando o ar com seu rabo balouçante. Catarina abriu a porta da varanda e depositou a cestinha no chão, como se aquela fosse uma oferenda ao Deus do Velho Testamento, esperando que esse Deus terrível tirasse a angústia de seu corpo, de sua alma.

No dia seguinte, a cestinha não estava mais lá.

## 2.1 A FAUNA DO ROMANCE LYGIANO

*Levantei-me e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha compacta pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar.*

(Lygia Fagundes Telles – “As formigas”)

### 2.1.1 Ciranda de pedra (1954)

“Ciranda de pedra” foi o primeiro romance publicado por Lygia Fagundes Telles e aquele a partir do qual a autora começa a contar sua obra. De 1954, ele trata da história, em duas partes, de Virgínia, uma menina que vive no meio de duas famílias: a da mãe doente, Laura, do tio Daniel, e da empregada Luciana; a do pai, Natércio, das irmãs Otávia e Bruna e da governanta Frau Herta.

Laura e Natércio se separaram após ela se envolver com o médico Daniel, com quem teve uma filha, Virgínia. Ao sair da casa do marido, Laura enlouquece e vive fechada dentro do quarto, sendo cuidada por Daniel e por Luciana, empregada da casa. Virgínia não sabe que é filha de Daniel e por isso despreza-o sempre enaltecendo as qualidades da casa daquele que pensa ser seu pai, Natércio.

Enquanto na casa de Daniel, Virgínia vive na iminência da pobreza, na casa de Natércio, tudo é rico e bonito. As irmãs, Bruna e Otávia, vestem-se com as melhores roupas e são educadas no melhor colégio. As duas desconsideram a caçula, deixando-a sempre de fora dos programas com os amigos Conrado, por quem Virgínia é apaixonada, Letícia, irmã de Conrado, e Afonso.

A primeira parte do romance conta um fragmento da infância de Virgínia: os últimos momentos da mãe viva, seus delírios, as histórias criadas pela menina, seu sentimento de exclusão, até que é enviada para morar com as irmãs na casa de Natércio, pouco antes da morte de Laura, seguida do suicídio de Daniel e da revelação de sua verdadeira paternidade por Luciana. Essa parte encerra-se no momento em que Virgínia conversa com Natércio e pede para morar no colégio interno em que será matriculada.

A segunda parte inicia quando Virgínia, já moça e formada no colégio, volta para a casa de Natércio. Ela encontra a irmã Bruna casada com Afonso, com quem teve uma filha; Otávia com seu jeito indolente, sem ir para nenhum lugar; Conrado isolado e meditativo; e Letícia, tenista campeã e lésbica.

Se na infância Virgínia era repelida pela ciranda dos anões de pedra na qual desejava entrar a todo custo, agora ela é desejada com voracidade, por Afonso, por Letícia, e lhes volta as costas. Naquele círculo não há amizade nem alegria, e Virgínia não quer mais ficar ali. Após tocar o fogo sem se queimar, Virgínia se despede de Conrado à beira do riacho anunciando sua viagem a navio para outras terras, outros ares.

As formigas fazem parte da mitopoética de Lygia Telles, pois aparecem em diversas narrativas da autora, que tem inclusive um conto fantástico, já mencionado aqui, intitulado “As formigas”. Às vezes, essas formigas aparecem numa atitude parecida: com as patas na cabeça, como se estivessem em desespero. No início do romance, a formiga já faz sua primeira aparição. Vejamos um trecho:

Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. “Se entrar aí nessa fresta, você morre!” – sussurrou soprando-a para o chão. “Eu te salvo bobinha, não tenha medo”, disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha róida até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga. (TELLES, 1982, p. 7)

O ato de esmagar a formiga desperta em Virgínia a lembrança de Conrado lhe explicando que “bichos são como gente, têm alma de gente e que matar um bichinho era o mesmo que matar uma pessoa” (id., *ibid.*). Segundo ele, o castigo para quem mata bichos seria a reencarnação no corpo de um animal. Não qualquer um, “mas um desses bichos horríveis, cobra, rato, aranha...” (id., *ibid.*). Virgínia, então, começa a rastejar pelo chão imitando uma cobra. No entanto, “ser cobra machucava os cotovelos, melhor ser borboleta. Mas quem ia ser borboleta decerto era Otávia, que era linda” (id., p. 8). Essa rivalidade com a irmã mais velha, segunda filha de Natércio, permanece por toda a primeira parte do romance. Ela se compara com Otávia, que funciona como um espelho distorcido: ela vê a imagem da irmã que lhe devolve uma figura feia e ruim de si mesma.

A identificação de Virgínia com o animal cobra é reforçada pela criada, Luciana: “- Escute, Luciana, você acha mesmo que se a gente é ruim nesta vida, numa outra vida a gente nasce bicho? Tenho medo de nascer cobra. - Você já é cobra – disse Luciana com brandura” (id., p. 9).

Por outro lado, Virgínia é comparada a uma gazela por Daniel. Ele a surpreende em seu escritório, enquanto ela rouba uma rosa que Luciana havia deixado sobre sua escrivaninha. Os dois conversam sobre a morte, a doença de Laura e a mudança de Virgínia para a casa de suas irmãs. Ao final da conversa, Virgínia pergunta se Beethoven era louco. Tio Daniel responde que não, louco não. Mas era surdo e feio. Ao que Virgínia responde:

- Ele era feio, tio Daniel. Por isso ficava às vezes tão furioso como se quisesse xingar... Então tocava. É muito ruim ser feio.
- Daniel tomou-lhe o queixo. Acariciou-o.
- Mas meu bem, por que você fala assim?
- Eu sou feia.
- Você, feia? Que ideia!... Ouça, Virgínia, agora você é uma menininha ainda e nada disso tem a menor importância, as meninas precisam ser boas e saudáveis, só isso é importante. Mas quando você crescer, então sim, então vai ficar bonita, eu tenho certeza que vai ficar uma moça tão bonita! – Passou de leve a mão pela cabeça desalinhada: - Será morena e quieta como a tarde, de uma beleza quase velada. E terá olhos de espanto, lustrosos como os da gazela...
- Gazela?
- É um bichinho de pernas compridas e olhos graúdos assim como os seus. (id., p. 54-55)

São os mesmos olhos de gazela que denunciarão a paternidade de Virgínia. Após a morte de Laura, Luciana vai à casa de Natércio com a desculpa de entregar um livro que Virgínia havia esquecido na outra casa, para revelar o segredo: “Olhos de gazela, você não veio me dizer? Tenho olhos de gazela, está lembrada? Ele também tinha os olhos assim” (id., p. 76).

Transtornada, Virgínia não ouve o chamado das irmãs e de Natércio, que vai até a sala chamar-lhe a atenção e acaba comparando-a a um bicho: “- Frau Herta tem-se queixado, suas irmãs também, não sei mesmo o que está acontecendo com você. [...] Só quer ficar aí pelos cantos, roendo as unhas, despenteada feito bicho...” (id., p. 81) A comparação de Natércio sugere uma carga negativa ao lado animal de Virgínia: selvagem, incomunicável, estranha, agressiva.

O besouro, por sua vez, é um inseto-símbolo da doença de Laura, mãe de Virgínia, e vai acompanhá-la por toda a vida. Sempre que começa a delirar, a enferma vê raízes crescendo entre os dedos e impedindo-a de movimentá-los, enquanto repete: “um dia o besouro caiu de costas. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais” (id., p. 13). Já Virgínia compara a mãe doente a uma mariposa que se enredou na teia de uma aranha: “[...] a mariposa se deixava envolver, sem nenhuma resistência, no viscoso tecido cinzento que a aranha ia acumulando em torno das suas asas. Assim via a mãe, enleada em fios que lhe tapavam os ouvidos, os olhos, a boca” (id., p. 14).

Apesar de ser um animal também recorrente na literatura lygiana, o gato, nesse romance, não exerce um papel de grande relevância. Na primeira parte do livro, enquanto Virgínia é criança, Otávia tem uma gata chamada Alice que aparece somente em situações em que está sendo acariciada ou carregada pela dona, como

no trecho a seguir: “Ela inclinou-se para acariciar a gata que se insinuara por entre suas pernas: - Alice, estenda esta patinha e diga adeus a nossa irmã, assim... Adeus Virgínia!” (id., p. 46).

Algum tempo depois, somos informados da morte da gata, que teria sido envenenada. Virgínia é a única que acaba percebendo a autora do crime:

Notara, então, sob o punho da sua blusa, um arranhão recente e profundo que lhe chegava até a palma da mão. “Frau Herta, a senhora se machucou?” A mulher escondera depressa o arranhão. Impacientara-se: “Não é nada. Vá, filha, vá com eles, levo lá o lanche.” [...] “Chamava-se Alice? – perguntara [Afonso] num tom afetado. – Pois hoje cedo foi encontrada morta, envenenada. – Fizera uma pausa. E em meio de um gesto dramático: Mistério!... Otávia e Conrado enterraram a bichinha lá embaixo do cipreste, numa caixa com flores. Foi emocionante. E agora ela está chorando potes.” Virgínia baixou o olhar assustado. Lembrara-se do arranhão no pulso de Frau Herta. (id., p. 57-58)

Otávia terá ainda outros gatos. Na segunda parte do romance, menciona em uma carta à Virgínia, que ficara interna no colégio, que Armanda havia dado cria: “Viu que arrumei uma mamadeira para os gatinhos e agora nem quer mais ficar no cesto” (id., p. 87) A associação de Otávia com os felinos é simbólica, pois a irmã de Virgínia tem alma felina: indolente, manhosa, distraída.

Outro animal apenas mencionado, mas que possui força simbólica no romance, é a andorinha. Daniel e Virgínia conversam sobre Laura no escritório. Ela se desespera quando tio Daniel diz que sua mãe não vai melhorar: “Mas não vai morrer, hem, tio Daniel? Não é isso?! Fala, tio Daniel, fala!” (id., p. 52). Ele lhe pergunta, então, o que ela entende por morrer:

A pergunta fê-la vacilar. Levou o polegar à boca e ficou passando a ponta da língua na unha roída. Morrer, morrer... Pensou em Isabel, a irmã gêmea de Margarida. Tinha morrido um mês depois da primeira comunhão e todas as alunas do catecismo foram vê-la. Estava vestida de branco, com a coroa de lírios de pano no alto da cabeça e um ramo de jasmim na mão. Parecia mais branca e tão satisfeita no seu caixão cor-de-rosa, que ninguém tinha vontade de chorar ao vê-la assim. “É a vontade de Deus”, dizia a mãe assoando-se no lenço limpo, nesse dia tudo pareceu-lhe mais limpo e mais calmo naquele porão. Também a morte lhe pareceu uma coisa clara. Simples. Era a vontade de Deus. “E essa é uma vontade forte”, pensou. Mas havia a andorinha que sepultara certa manhã numa caixa de sapatos, debaixo do pessegueiro: desenterrara-a alguns dias depois para ver o que acontecera. Aquilo era a morte.  
- Os bichos comem a gente. (id., ibid.)

Esse trecho demonstra a verve pessimista do romance, com a menção da morte como vontade – força de vida e de destruição: a vida que surge da morte<sup>10</sup>. A morte, como Virgínia a compreende a partir da andorinha apodrecendo, é também uma metamorfose na medida em que se concretiza na transformação do corpo que deteriora em alimento para outro ser vivo. Apesar de, como afirmamos acima, se tratar de “verve pessimista”, isso não tem relação com tristeza ou angústia. Virgínia não se entristece ao ver a andorinha sendo comida por insetos. Na verdade, encara esse fato com uma frieza calma de quem compreende a morte como processo.

A fala de Virgínia, em resposta à pergunta de Daniel, evoca um trecho bíblico, do livro de Eclesiastes, capítulo 3, versículos 19 e 20:

Porque o que sucede aos filhos dos homens, isso mesmo também sucede aos animais; a mesma coisa lhes sucede: como morre um, assim morre o outro, todos têm o mesmo fôlego; e a vantagem dos homens sobre os animais não é nenhuma, porque todos são vaidade. Todos vão para um lugar; todos são pó e todos ao pó tornarão.

Virgínia conclui que quando Isabel foi enterrada ela passou a ser comida pelos bichos tal qual a andorinha morta. Como morre um, assim morre o outro: comprova-se a união entre animal e humano no mesmo fim mortal. A morte da mãe traz à Virgínia a mesma imagem: “Lá no fundo da terra devia ser assim escuro e a mãe gostava de ficar no escuro. Mas tinha as raízes e besouros tentando se infiltrar pelas frestas do caixão. Por dois dias já eles forçavam as tampas” (TELLES, 1982, p. 72).

Assim, apesar de inicialmente ela ter demonstrado desespero ao ser informada por tio Daniel de que a mãe não iria melhorar, a associação com a andorinha faz com que ela aceite a morte da mãe mais facilmente. A mãe não vai desaparecer. Não vai “para o céu” transformada em anjo etéreo. Não vai virar estrela a observá-la distante no céu escuro, cuidando de seus passos. A mãe será devorada pelos insetos que entrarão pelas frestas do caixão. Por mais que isso possa parecer aterrorizante, isso traz calma à menina Virgínia. Faz a morte passar

---

<sup>10</sup> Se o leitor se interessou em saber mais sobre isso, nossa pesquisa sobre pessimismo e literatura na obra de Lygia Fagundes Telles, intitulada “O mal está no gênero humano”, está publicada no livro “Estudos sobre literatura, história e cinema”, organizado por Fábio Augusto Steyer.

de um conceito abstrato em que não haveria depois, para ser algo concreto, tangível e, por isso, mais compreensível.

Na segunda parte, quando vai sair do internato, Virgínia se despede da companheira de quarto, Luella, uma moça gorda, flácida, desajeitada e preguiçosa: “- Nenhum dos meus botões funciona – suspirou Luella seguindo-a com o **olhar bovino**” (id., p. 93) [grifo nosso]. Mais uma comparação entre um animal e uma pessoa: Virgínia é como a gazela, Luella como um boi.

A figura bovina aparece ainda em outro momento. Virgínia, ainda criança está na casa de Natércio, jantando arroz com miolos:

Ela olhou os miolos esbranquiçados destacando-se no arroz. Por aquele labirinto tinham corrido, um por um, todos os pensamentos do boi, alguns ainda deviam ter ficados perdidos por ali, os últimos: pensamentos da hora da morte, quando sentira o cheiro do sangue dos companheiros sacrificados na frente. Afastou o prato, repugnada. Era sinistro mastigar pensamentos, poderiam ressuscitar e ela ficaria conhecendo o boi, pior do que isto! Ficaria o próprio boi. Mas seria tão ruim assim ser boi, solto num pasto verde... (id., p. 65)

O trecho lembra o poema de Carlos Drummond de Andrade, poeta que Lygia Telles admirava grandemente, “Um boi vê os homens”, em que o eu lírico bovino descreve os humanos com complacência e pena: “Coitados, dir-se-ia que não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno, como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço”. Também destacamos a leve semelhança com o conto de Guimarães Rosa, “Conversa de bois”. O ponto de vista animal sobre o humano, o inalcançável e o tirano.

Essa forma de caracterizar as personagens a partir de metáforas e comparações com animais é persistente na literatura lygiana. Ao retornar para casa, ainda dentro do carro, Virgínia tenta se lembrar das feições daqueles que tornará a ver depois de tantos anos. O rosto de Conrado ela diz ter esquecido, como uma máscara de cera que se derrete com o calor. A única coisa que não desapareceu foram os “olhos de perdigueiro, afetuosos. Atentos” (id., p. 97).

Nesse mesmo sentido, Afonso é comparado a um fauno por Virgínia: seu rosto pontudo, seus dentes agudos, põe no rosto uma “expressão maliciosa, mais amarga, talvez” (id., p. 99), enquanto abraça a recém-chegada. A caracterização de fauno se estende à filha de Afonso e Bruna: ““O filhote do fauno”, pensou Virgínia,

fazendo uma carícia na pequena cabeça encaracolada da menina. Apanhou a colher que ela atirara ao chão. E já representava como o pai” (id., p. 109).

Veja, leitor, que o termo fauno é utilizado tanto neste romance quanto no próximo que veremos, “Verão no aquário”. De acordo com a mitologia romana, Fauno é o nome de um deus metamorfoseado a partir do sincretismo da cultura romana e grega. Desta última, tem sua representação mais famosa: um homem com os membros inferiores de um bode e chifres na cabeça. O fauno, além de criatura híbrida humano-animal, ainda deu origem ao termo fauna, no início tida como sua filha, mas largamente utilizado para designar um conjunto de animais de determinado lugar, tal como utilizamos no título desta seção, “A fauna do romance lygiano”. Para o leitor de pequena fé, mais uma prova de nossa hipótese.

Bruna, por sua vez, recebe a seguinte descrição de Letícia: “Bruna tem a imponência das éguas bíblicas” (id., p. 110). Ao final do romance, com tudo despedaçadamente claro, Virgínia pensa: “Então, dilatária as narinas e avançaria para ele no passo fatal de uma centaura mística” (id., p. 174-175). Animais equinos também fazem parte da fauna lygiana. No romance “As horas nuas”, como veremos mais à frente, a metamorfose de um personagem em cavalo é um dos mistérios não resolvidos da trama, além de carregar uma simbologia específica e reveladora sobre a personagem Ananta<sup>11</sup>.

Natércio seria o besouro, segundo Virgínia: “- Por que não? Meu pai é assim mesmo casmurro, besouro. Não parece um besouro? - Besouro? É... parece mesmo um besourão!” (id., p. 139). O mesmo besouro da loucura de Laura. Besouro que cai de costas nunca mais se levanta.

A relação entre Virgínia e Afonso segue a de caça e caçador, também recorrente na literatura lygiana, tendo seu ápice no conto “A caçada”. Virgínia vai visitar Frau Herta, que está doente, acamada em estado terminal. Na saída, carregando um ramo de rosas vermelhas, topa com Afonso:

- Pode-se saber aonde vai essa ninfa?  
Ela se assustou. Por que Afonso tinha essa mania de vir sempre por trás, sorrateiro como um caçador?  
- Fugindo desse fauno.

---

<sup>11</sup> Sim, leitor, quisemos te deixar curioso. Mas se você é um leitor impaciente, dê uma espiada na página 88.



Ele passou o braço em torno da sua cintura. Teve um sorriso:  
 - Um fauno bem chateado, minha bela. Mas onde vai? (id., p. 120)

Essa relação está em harmonia com os animais que representam Virgínia e Afonso: ela, gazela; ele, fauno. Ela, caça. Ele, caçador. Na tentativa de entrar na roda dos anões de pedra – Conrado, Letícia, Afonso, Bruna e Otávia – ela acaba se tornando presa de todos. Na festa de Natal na casa de Bruna, Virgínia é disputada por Rogério, um amigo de Letícia e amante de Bruna, Letícia e Afonso: ““A caçada se anima”, pensou ela bebendo lentamente” (id., p. 147).

Rogério é chamado por Virgínia de “animal ensolarado” (id., p. 140) e “urso manhoso” (id., p. 147). Seus modos são descritos sempre como estabanados, alegres e inocentes, como um cachorro grande e desajeitado: “Tinha o ar ignorante e feliz” (id., p. 111). Essa mesma descrição servirá para o personagem Fabrício, amigo de Lorena, no romance “As meninas”: “Meu pobre cachorrão estabanado” (TELLES, 1974, p. 67).

Virgínia também se vê como alguém em transformação. Na véspera de Natal, passa na casa de Letícia, irmã de Conrado, com quem vinha trabalhando em algumas traduções. Apesar de alertada constantemente pelas irmãs e por Conrado, Virgínia só percebe a situação de Letícia no momento em que vê Madu, uma adolescente gordinha, refestelada no sofá do apartamento, chorando. “Letícia... Uma caricatura de rapaz” (id., p. 131) Acende um cigarro, enquanto Letícia expulsa a ex-amante, surpreendendo-a:

“Antes não fumava. Agora fumo...” Sorriu para Letícia, que se aproximava branda e silenciosamente. **O essencial era desvencilhar-se da face antiga com a naturalidade da lagarta na metamorfose. A metamorfose! Livrar-se do casulo, romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir!** Por que ser fiel consigo mesma se nada permanecia? Nada. (id., p. 132) [grifo nosso]

Dessa metamorfose, a identidade estilhaçada de Virgínia aflora, irremediável e inexorável:

Lembrou-se de Otávia: “Não me peçam nunca fidelidade! Por que fidelidade se todos mudam tanto e tão rapidamente? Mas se nem a mim mesma consigo ser fiel... Seria bem divertido fazer uma pilha dessas Otávias todas que já fui, contraditórias e tão desiguais que não me reconheço em

nenhuma delas.” Chegara a pensar que Otávia estava certa, devia ser fácil desfazer-se também das sucessivas Virgínias nas quais se desdobrara desde a infância, desfazer-se da menininha, principalmente da menininha de unhas roídas, andando na ponta dos pés. Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer. Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos fossem diferentes, havia neles uma relação indestrutível. (id., p. 155)

Já é possível perceber, nesse primeiro romance, o delineado de uma teoria da identidade. Virgínia, ou Virgínias, de diferentes faces, fragmentada e indivisível ao mesmo tempo; sofrendo metamorfoses, como a borboleta que sai do casulo; gazela e humana, com seus grandes olhos delatores. Leitor, este é o início da teoria que propomos aqui.

Virgínia se constrói a partir da relação com Conrado, Otávia, Bruna, Leticia e Afonso, a invencível vencida ciranda de pedra<sup>12</sup>; da relação com a mãe louca, com tio Daniel, na verdade seu pai, com quem compartilha os olhos de gazela, com Natércio, frio e distante, com Frau Herta, sempre a compará-la com as irmãs. As tensões desenvolvidas ao longo do romance, sua rivalidade com Otávia, cuja beleza ela inveja, seu amor por Conrado, inalcançável e inútil, moldam sua personalidade e a forma como ela se vê. Ela adota a imagem de gazela para si, a caça dos predadores da ciranda de pedra. Essa animalidade é parte de sua identidade, não como humanização da gazela, mas exatamente o contrário: a animalização de Virgínia. Metade humanos, metade animais; metamorfoseados e híbridos, os personagens do romance representam essa união, esse reconhecimento da animalidade como parte intrínseca do humano. A animalidade é aquilo que os torna exatamente humanos.

A metamorfose de Virgínia parece se completar apenas ao final do romance. Depois de dormir com Rogério, acorda no apartamento vazio decidida a tirar a própria vida. Escreve um bilhete confuso e sai, topando com Leticia que a convida para entrar. Virgínia explica sua vida trágica para Leticia que, sem paciência para perdão

---

<sup>12</sup> ““Os cinco” – pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais humanos, em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério... “Que sabe você de nós?” – Otávia perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: “Nada”.” (TELLES, 1982, p. 176)

e lágrimas, vai à cozinha fazer um café. Virgínia precisa crescer, ela diz. Todos a disputaram na noite de Natal, Conrado nunca conheceu uma mulher por ser impotente e Virgínia nada percebeu por ser ainda imatura: “Um dia qualquer no meio de um pensamento, de uma palavra, você descobrirá de repente esta coisa extraordinária: cresci!” (id., 161).

Virgínia parece ter saído do casulo na noite de Natal: símbolo de renascimento, vida nova. Ainda com as asas úmidas, sem poder alçar voo, pede explicações a Otávia que, com sua indolência costumeira, conta-lhe seus casos amorosos distraidamente. Ao chegar em Conrado, diz: “- Eis aí outra história. – Põe-se a enrolar no dedo um anel de cabelo. Ficou pensativa, quase grave. – Desde o início eu queria avisar, não era preciso você ter ciúmes de mim com ele, mas depois pensei, ela que descubra sozinha, ora!” (id., p. 165).

O súbito entendimento de tudo<sup>13</sup> é simbolizado pelo instante em que Virgínia compreende o quadro que Otávia pintava: um gato observando o peixe dentro do aquário: “Os olhos também eram agora naturais vistos assim refletidos no vidro. Tudo que ali parecera estranho tornara-se inocente e claro, do entendimento até das criancinhas: um gato olhando um aquário” (id., p. 166). Virgínia sente-se, então, como se estivesse dentro do aquário pintado por Otávia, o que se estende como uma ramificação da narrativa no próximo romance, “Verão no aquário”, como veremos a seguir.

Depois de passar dois dias trancada no quarto, Virgínia comunica a Natércio que decidira viajar. Suas asas secaram e agora ela quer alçar voo: “Acabei de falar com o pai, vou abrir as asas que me restam e partir” (id., p. 172). Numa quase reconciliação com o pai de criação, Virgínia e Natércio se acertam da melhor maneira: ela sem exigir dele amor; ele se desculpando por não ter sido capaz de amá-la. Tudo em meias palavras:

- Ouça, filha, eu gostaria que você soubesse...

---

<sup>13</sup> Otávia diz a Virgínia: “[...] que é que você sabe de nós? Que Letícia gosta de mulher? Que Bruna tem um amante? Que Afonso é um pobre-diabo? Que Conrado é virgem? Que eu... Há mais coisas ainda, querida. Mas não, não fique pensando que somos uns monstros, não vá querer descobrir crimes, não há cadáveres dentro de nenhuma arca. Apenas há mais coisas ainda. E não adianta ficar aí escarafunchando, que essas você nunca descobrirá. Coisas...” (TELLES, 1982, p. 166)

Fez uma pausa. Mas Virgínia não permitiu que terminasse a frase. Sentiu que ele ia dizer o que ela já sabia: “Fiz tudo para te amar e não consegui”.

- Sim, pai, eu sei, não se preocupe mais com isso. Está tudo bem, nós não podíamos mesmo ser diferentes.

- É. Não podíamos ser diferentes. Mas eu quero que você saiba que embora não tivesse demonstrado, fiz o possível...

- Eu sei. Eu sei. (id., p. 171)

Já no final da metamorfose, Virgínia visita o rio que tantas vezes ilustrou suas fantasias de menina e conclui: “Os semideuses eram apenas cinco criaturas dolorosamente humanas” (id., p. 178). As pontas da vida se entrelaçam. Vida e morte caminham juntas:

[...] colheu uma libélula que vinha a se debater debilmente na correnteza. Colocou-a na haste de um junco. Mas as longas asas continuaram grudadas ao corpo, paralelas e transparentes como um esquite de vidro. Soprou-a em vão. Estava morta. Deixou-a mas continuava a observá-la: era natural que outra libélula passasse por ali voando, como era natural aquela estar imóvel. Vida e morte se entrelaçavam; e se, no momento, era difícil amá-las, impunha-se recebê-las com serenidade. Agora as asas da libélula estremeciam. Moveu as patinhas com esforço. Virgínia aproximou-se, fascinada. Parecera morta quando a retirara e eis que as asas, secas sob o sol, já tentavam alçar voo. Soprou-a. [...] ficou sorrindo e pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar. (id., p. 178-179)

O renascimento da libélula é a metáfora do renascimento de Virgínia, que ao final de sua jornada de transformação e amadurecimento, com as asas secas, levanta voo em direção ao mundo, sem destino certo. Seu último encontro é com Conrado, que a surpreende na beira do rio, à luz do pôr-do-sol. Após o rapaz declarar seu amor à Virgínia, ela, comovida e resignada, lhe informa da viagem sem volta. Despedem-se à luz do entardecer com um beijo breve e casto: ““Apagou-se”, pensou ela acenando-lhe pela última vez” (id., p. 183).

É importante destacar dois detalhes desse romance que, como o leitor verá a seguir, se repetirão em todos os romances da autora e corroboram nosso argumento sobre a metamorfose nessas narrativas.

O primeiro detalhe é o fato de a metamorfose da personagem Virgínia ser marcada pela música: na primeira metade do romance, a menina de cabelos escorridos se perde escutando Beethoven, na sua narrativa caótica. Na segunda parte, Virgínia menciona que sua paixão pela música se estende também a Chopin.

O segundo detalhe consiste na menção aos hindus que Virgínia faz. Sua transformação final também se assemelha a essa cultura: sua união à natureza, sua compreensão do mundo como uma infinita rede de relações, o entendimento do ser humano como simplesmente humano, nem bom nem ruim.

### 2.1.2 Verão no aquário (1963)

Publicado por Lygia Fagundes Telles em 1963, “Verão no aquário” inicia a era dos narradores autodiegéticos nos romances de Lygia Telles. Nessa obra, entramos em contato com os dramas de Raíza, personagem principal e narradora do romance.

A história se inicia com Raíza lembrando de um sonho que teve com o pai, já morto. Está no quarto com a prima Marfa e o dia amanhece. Na casa, moram ainda tia Graciana, uma senhora solteira que mantém seus recatos e costumes de mocinha; a mãe Patrícia, escritora e quase rival de Raíza; e Dionísia, empregada negra da casa.

Raíza encontra-se numa suspensão da vida. Passa os dias indolente em meio às lembranças, com pena de si e culpando a mãe pela morte do pai. À noite vai a festas onde fica bêbada e tem de ser levada embora pela prima ou pelo amigo, Fernando. Sente um desejo crescente pelo amigo e confidente da mãe, o jovem André, culto e silencioso, que sempre tem uma citação a fazer. André quer se ordenar padre, mas não tem vocação. Se martiriza pelo desejo que sente por Raíza, que desconfia que André é amante da mãe. Após investidas seguidas de Raíza, André acaba se suicidando o que provoca a discussão final e a reconciliação entre mãe e filha.

O tempo do romance é marcado entre passado e presente; as memórias de Raíza invadem os acontecimentos da narrativa, revestindo-a de fragmentação e ambiguidade ainda incipientes no romance lygiano. Em comum com o primeiro romance de Lygia Telles há o tema da loucura: o pai de Marfa, tio de Raíza, está louco, internado em um sanatório.

A fauna desse romance se estabelece de maneira diferente da fauna de “Ciranda de pedra”. Enquanto nesse primeiro romance, os animais fazem parte da trama, seja como animais de estimação, seja como híbridos dos personagens

humanos; em “Verão no aquário”, eles desempenham um papel mais secundário e mais simbólico.

Os primeiros animais mencionados no romance são um verme encontrado no meio de um livro velho que o pai de Raíza colocava na estante, e besourinhos guardados em caixas de fósforo – ambos parte de um devaneio da personagem sobre uma memória da infância. Carunchos e traças completam o cenário, dando o tom de memória carcomida, velha, esquecida.

Raíza compara a mãe a uma esfinge:

[...] pena não saber o que era esfinge para então desenhar uma e seria esse o retrato da minha mãe. “É uma esfinge!” disse Dona Leonora à mulher dos tricôs. “Esfinge?... repetiu a mulherzinha parando as agulhas noar. E o marido?” Dona Leonora bateu com o leque fechado na minha mão: “Mais atenção, menina, trata-se de uma valsa, são fadas que dançam, pense em fadas! E voltando-se para a amiga, no mesmo tom com que falara das fadas: É um farmacêutico fracassado, bebe demais, você não sabia? [...] A mãe ainda é a única que me inspira confiança, diz que é escritora...” [...] “Mas escreve o quê?” E Dona Leonora, batendo impaciente com o leque no piano para marcar o compasso: “Quem é que sabe? A mulher é uma esfinge.” (TELLES, 1976, p. 6)

Segundo o Dicionário de Símbolos, esfinges são “prodigiosas construções de pedra em forma de leão deitado, com cabeça humana e olhar enigmático saindo da juba” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 389). Mais uma vez temos uma figura híbrida de humano-animal. Nesse caso, ela simboliza o “início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade” (id., p. 390). A mãe de Raíza é distante, opressora e enigmática.

A malícia de Raíza é retratada no voo de uma gaivota, também de sua lembrança: “Estávamos estendidos na praia, lado a lado. Uma gaivota passou sobre nós num voo brando, completamente inocente, visto assim de longe. Mas na curva ávida do pescoço, pude adivinhar toda a malignidade da sua expressão em plena pesca” (TELLES, 1976, p. 16).

Assim como Virgínia, Raíza também busca por si mesma. Ela tenta, em seu tempo isolada no aquário, achar na memória suas raízes: “Eu teria que procurar minha imagem em outro lugar, lá em meio das machas do espelho do sótão e que há anos me guardava, intacta, como num retrato” (id., p. 17).

Se em “Ciranda de pedra” a rivalidade da protagonista era com a irmã, em “Verão no aquário” essa oposição ocorre entre mãe e filha. Raíza vê na mãe sua rival e imagina disputar com ela o amor do casto André. Enquanto Patrícia tem o espírito prático e forte, Raíza deixa-se levar pelo vai-e-vém das memórias, desejando viver no passado, onde imaginava ser mais feliz: “E a chácara não é mais chácara, minha mãe vendeu os fundos para uma serraria, só ficamos com a casa. Agora vai vender também a casa, a minha querida casa com meu sótão e meu espelho...” (id., p. 32)

Parte de suas decepções vem do fato de ter deixado de tocar piano. Quando tocava, sentia que suas mãos não eram suas. Como se, decepadas, tocassem sozinhas. Um dia, no entanto, passaram a lhe pertencer, e ficaram como ratos aprisionados: “Abri o piano, mil vezes abri o piano na esperança de repetir o milagre. E não aconteceu mais nada. Agora elas apenas executavam ordens, prisioneiras, mais medrosas do que ratos se debatendo na armadilha dos pulsos” (id., p. 34)

Sobre um de seus amantes, chamado Fabrízio, de apelido Lili, Raíza diz: “Fabrízio também era assim obstinado. Quando não lhe faziam a vontade, zangava-se e zangado tinha a beleza de um **cavalo selvagem**, a franja espessa caindo-lhe na testa curta, as narinas acesas” (id., p. 37). Novamente a imagem do cavalo. Mas como avisamos no tópico anterior, deixaremos o leitor curioso por mais um tempo, para explorarmos o simbolismo do cavalo apenas no romance “As horas nuas”<sup>14</sup>. Fabrízio morreu num acidente de lancha, algum tempo depois.

Ele ainda é caracterizado como um animal jovem: “Fabrízio também tinha mania com água e era feliz em meio dela, estabanado como um animal jovem que não sabe direito onde meter as patas” (id., p. 41) – o que lembra Rogério, de “Ciranda de pedra”, e o outro Fabrízio de “As meninas”: um cachorrão estabanado.

A morte aqui é representada da mesma forma que no primeiro romance: “Os bichos comem a gente”. Veja no fragmento a seguir:

- Não? Nem mesmo quando se transformam numa carcaça putrefata? Hem? insistiu enquanto apanhava o molho de chaves em cima da cômoda. A diferença entre nós é que quando você vê uma formiga carregando outra, suspira e pensa, olha aí a formiga que vai enterrar a irmãzinha dela. E eu

---

<sup>14</sup> Não se aborreça, leitor. Se não foi à página 88, como sugerimos anteriormente, talvez agora seja o momento.

respondo, não, meu amor, ela não vai enterrar a irmãzinha morta, **ela vai comê-la.** (id., p. 42) [grifo nosso]

A figura do pássaro é repetida em diversos momentos. Algumas vezes fazem parte de uma menção do ambiente, apenas, em outras constituem algum tipo de símbolo. Raíza conversa com Fernando, seu amante, e lembra fatos da infância:

Os passarinhos empalhados. Que era feito da curva da asa? E do grito, que era feito do grito?  
 - No sótão da nossa antiga casa tinha um passarinho assim.  
 Fernando voltou-se.  
 - Que foi que você disse, meu bem?  
 - Na nossa antiga casa tinha um passarinho empalhado. Um dia, tio Samuel cortou-lhe as asas.  
 - Por que é que você lembrou disso agora?  
 - Tivemos uma conversa sobre passarinhos, lembra? Passarinhos empalhados... (id., p. 32)

Em outro momento, Raíza observa tudo pela janela:

No quintal do viveiro de pássaros, uma mulher lavava roupa no tanque. Ali do sétimo andar eu só podia ver que era gorda e usava óculos escuros enquanto esfregava ferozmente um lençol, devia ser lençol aquele pano branco que ela molhava na espuma, esfregava e voltava a molhar. No quintal dos velhos, o gato brincava com um bichinho escuro que podia ser um camundongo. Ou um passarinho. [...] Senti um certo alívio: assim do alto não se vê as nódoas das roupas e não se reconhece os bichos que estão sendo torturados. Nem repugnância nem piedade. (id., p. 56)

A imagem do pássaro está associada à leveza. No primeiro trecho, podemos ver no ato de cortar as asas do pássaro empalhado o corte da possibilidade de voo da alma: o tio de Raíza, louco, está com a alma presa ao corpo. No segundo, os pássaros estão associados à distração, pois Raíza encontra-se num momento de falta de foco, suspensão, desordem. Como presa do gato, pode ser relacionado, também, à falta de liberdade experimentada pela protagonista, presa no passado, torturada pelas lembranças. É possível perceber a confluência desses simbolismos do pássaro no sonho de Raíza:

A escuridão tomou a forma de um pássaro de asas abertas. Fui tateando por entre as penas pretas e cheguei até seus olhos de vidro: ali estava o sótão frouxamente iluminado pelo espelho lá no alto e do qual baixava um



estranho palor. [...] Corri na direção do espelho, entrei nele e encontrei meu pai e tio Samuel sentados num rolo de tapete. Ambos pareciam feitos do mesmo cristal amarelo do espelho e estavam embaçados como se alguém tivesse bafejado no vidro. Paizinho! Chamei. Ele então voltou-se mas nesse momento o passarinho empalhado desceu num voo vertical e quebrou o espelho com o bico. Os estilhaços caíram aos meus pés e diante de mim restou apenas o contorno de duas asas cortadas. Avancei contra elas mas, por entre as penas duras de verniz, vislumbrei de repente um par de olhos. Aproximei-me. Eram olhos humanos, com estilhaços dourados do espelho no fundo das pupilas. André! Chamei com todas as minhas forças. E agarrei-me às pontas esfiapadas das asas que oscilavam no abismo, André!... (id., p. 58)

Esse sonho é recorrente na narrativa. A primeira vez em que é mencionado ocorre após o baile à fantasia, onde tinha ido acompanhada de Marfa e Eduardo. A prima de Raíza fora fantasiada de fauno e sua aparição após o jantar surpreende a todos:

Marfa chegou logo depois do jantar e quando a vi, pensei logo naquelas figuras estranhíssimas que me apareciam às vezes nos preâmbulos do sono, desatinada mistura de bicho e gente, de caras e focinhos em metamorfose no escuro. Vestia uma malha justa, de um tom terroso, tipo de malha de balé e que chegava até as orelhas da máscara de fauno. Por entre a cabeleira encaracolada e verde, brilhavas os cornos de pontas retorcidas. Ergueu a mão peluda, de longas unhas verdes e fez um aceno geral. Só os olhos eram reconhecíveis na cara cor de terra. (id., p. 59)

A fauna, mistura de mulher e cabra. Mais uma vez a menção à metamorfose e ao hibridismo: “caras e focinhos em metamorfose no escuro”. Se em “Ciranda de pedra” o rosto de Afonso apenas lembra o de um fauno, neste Marfa se transforma em um.

Raíza é chamada de caneyrinho pelos amantes. Marfa, a ovelha desgarrada. A festa à fantasia é um desfilar de horrores, múmias, marujos, vampiros. Embriagada e anestesiada pelo éter, Raíza cambaleia por entre mulheres-gato e ursos, fugindo e se entregando ao mesmo tempo.

Pássaros aparecem mais uma vez após a festa. Recuperada, Raíza termina a revisão de uma tradução de Marfa. Da janela, vê os passarinhos no viveiro. Subitamente revitalizada, pede a Dionísia, que separa feijões em montículos, para lhe preparar um café: “Achei-a parecida com o passarinho do sótão pronto para dar um bote nos grãos” (id., p. 71).

O sonho do pássaro aparece mais uma vez, após a visita de Raíza a André:

Quis mover-me mas o passarinho vigiava, empoleirado do alto do espelho. Quando vi o bico duro de verniz pronto para quebrar a imagem, imobilizei-me. Qualquer movimento que eu fizesse, voaríamos em estilhaços. Esperei que os olhos de vidro se desviassem dos meus mas o passarinho foi se aproximando de asas abertas, foi se aproximando e visto assim de perto seu olhar era tão triste que não resisti e comecei a chorar. [...] No cabo de uma caçarola de cobre, o passarinho vigiava e seus olhos tinham o mesmo fulgor de cobre da caçarola. Abri os braços para espantá-lo mas nesse instante ele sorriu como André costumava sorrir. (id., p. 125)

Carunchos, larvas e traças são constantemente mencionados, como se fizessem parte da atmosfera da memória de Raíza. Os feijões separados por Dionísia estão carunchados. Nos livros, ela encontra larvas. Nas cortinas velhas de tia Graciana, traças se esbaldam no tecido roto.

Num encontro com André, que esperava por Patrícia, Raíza recebe o mesmo conselho que Conrado dá à Virgínia em “Ciranda de pedra”: “Você vai se encontrar sem precisar dessas muletas, Raíza. Vai se salvar sem precisar de qualquer ajuda, estou certo disso. Um dia, de repente dará consigo mesma e não se perderá nunca mais.” (id., p. 78), o que demonstra que a busca da protagonista também é por sua identidade.

Essa identificação de Conrado e André aparece mais uma vez quando Raíza esmaga uma formiga que tirara do chá ainda viva: “Por que fez isso? É preciso poupar a formiguinha pois ela pode ter pai e mãe que hão de chorar sua morte prematura...” (id., p. 79) A proteção à vida dos animais, mesmo dos insetos, se repete.

Raíza compara sua família a uma ninhada de gatos. Afirma para tia Graciana, enquanto tomam chá no quarto, que sua mãe havia se casado apenas para se livrar da família. Só não contava com a troca por outra ainda mais complicada: um cunhado louco, uma sobrinha complicada, um marido alcoólatra e uma filha nascendo quando o casamento já havia acabado: “ah, se ela pudesse livrar-se de todos como de uma ninhada de gatos!” (id., p. 86).

Em outro momento, enquanto Marfa dança ao som da música na vitrola, Raíza a compara a uma cobra: “Foi baixando o tronco ao ritmo da música que se acelerava. Já de cócoras, o corpo ainda prosseguia ondulante como o de uma cobra metade erecta, metade enrodilhada.” (id., p. 93) Enquanto a prima se recompõe, Raíza sente uma felicidade fremente: “- Marfa, estou tão animada! Sinto-me à beira

de coisas tão importantes que vão afinal acontecer... É complicado explicar mas é como se eu estivesse a um passo da metamorfose” (id., p. 94)

O verão que Raíza passa no aquário da vida, isolada de si e dos outros é também um tempo de metamorfose. Todos os personagens desse romance sofrem alguma mudança. Raíza, como veremos, se encontra e se reconcilia com a mãe; André sofre a metamorfose última da morte por meio do suicídio. Marfa visita o pai no sanatório. Patrícia desce de seu pedestal e transforma-se numa amorosa mãe acessível.

Continuando a conversa com a prima, Raíza diz:

- Marfa, tudo isso vai passar, eu sei que vai. Estamos saindo do casulo e essa é uma fase difícil, eu mesma retrocedo às vezes ao ponto de partida, perco a esperança, fico ruim de novo. Mas assim que o casulo se romper, temos que seguir em frente, com a coragem de não olhar para trás... (id., p. 95)

Assim como em “Ciranda de pedra”, a busca por uma identidade é um processo de metamorfose, de saída do casulo. A mesma metáfora é utilizada nos dois romances: a lagarta encerrada no casulo esperando a hora de sair e libertar-se. Depois de se rebelar contra a afirmação de que o ser humano é livre para escolher o próprio caminho, contrapondo-a com a doutrina religiosa que diz que “nenhum fio de cabelo há de cair da nossa cabeça sem que Ele saiba e consinta”, Marfa afirma que também está em processo de metamorfose: “Tenho-me queimado à beça, minhas pernas estão descascando, olha aí... Teve um sorriso estagnado: estou na metamorfose” (id., *ibid.*). Apesar de ter dito em tom de ironia, a fala de Marfa tem um fundo de verdade. Como colocamos acima, todos os personagens do romance se encontram dentro do aquário, ou do casulo, em processo de transformação.

Em seguida aparecem uma borboleta, um gato, uma cigarra: “Uma borboleta vermelha debateu-se penosamente contra a vidraça. Quando me aproximei para ajudá-la ela saiu em voo vertical e desapareceu por entre o verde do quintal dos velhos. O gato foi descendo a escada de pedra no seu andar de traição. Uma cigarra cantava” (id., p. 97)

A metáfora do aquário para o período de transformação de Raíza, que podemos ainda comparar com o período de crisálida, é reforçada na própria narrativa:

- Vou pedir à titia que vista uma roupa de fada e me transforme num peixe. Deve ser boa a vida de peixe, murmurei tentando sorrir.
  - Deve ser fácil. Aí ficam eles dia e noite, sem se preocupar com nada desde que há sempre alguém para lhes dar de comer e trocar a água... Uma vida fácil, sem dúvida. Mas não boa. Não se esqueça de que eles vivem apenas dentro de um palmo de água quando há um mar lá adiante.
  - No mar seriam devorados por um peixe maior, mãezinha.
  - Mas pelo menos lutariam. E nesse aquário não há luta, filha. Nesse aquário não há vida.
- A alusão não podia ser mais evidente. Estou me despedindo do meu aquário, mamãe, estou me preparando para o mar, não percebe? Mas nem você percebe isso?... (id., p. 109)

Apesar de ter feito planos de visitar o tio no sanatório, Raíza desvia seu caminho. Visita Marfa no pensionato, entra numa igreja e ao final do trajeto resolve ir até a casa de André, atormentá-lo. Antes de entrar na igreja, encontra um cachorro encardido que a segue até a entrada: “Vem! Chamei-o e ele seguiu-me de cabeça baixa, como se não houvesse mesmo mais nada a fazer senão me seguir. Tremia tanto que meu coração se apertou. Nada escapava ao medo, nada.” (id., p. 117). Ao sair de lá, não o encontra mais.

No seu processo de metamorfose, Raíza tenta sair de um estado de crueldade e malícia para tornar-se pura. Ao mudar de ideia novamente sobre o relacionamento de Patrícia e André, ela conclui: “Vi de repente no espelho minha cara astuta e não me reconheci. [...] Pareço uma raposa, pensei baixando o olhar. Não, não era mais um carneirinho louro, era uma raposa” (id., 128).

Vai ao quarto da mãe à procura de cigarros. Numa breve conversa com Patrícia, cheia de insinuações, a mãe de Raíza mostra-se preocupada pelas mudanças bruscas que a filha infligira a si mesma. A filha desdenha da preocupação da mãe ao notar que ela usa uma nova lingerie, branca e cheia de rendas, pelo que conclui ter a prova de que a mãe e André seriam de fato amantes. As insinuações de Raíza não passam batido por Patrícia, cuja atitude é comparada ao bater de asas desesperado da mariposa:

Uma pequena mariposa debatia-se contra a vidraça. Consegui apanhá-la pelas asas que pareciam palpitar tão fortemente que me apressei em soltá-la pela fresta da janela. Olhei para os meus dedos. Neles ficara uma poeira cinzento-dourada. [...] As mãos dela palpitarão como asas sobre meus ombros. Instintivamente voltei o olhar para a poeira que a mariposa deixou nos meus dedos. Limpei-os no fundo do bolso da calça. (id., p. 132)

Como colocamos no tópico anterior, a presença da música também é importante neste romance: a metamorfose de Raíza é marcada pela sua incapacidade de tocar piano, pelo seu silêncio, portanto. Ao mesmo tempo, há um momento na narrativa em que ela se põe a ouvir um disco de Bach repetidas vezes:

O cravo. O violoncelo. O cravo. O violoncelo – ah! não tinha fim aquele diálogo absurdo e no qual o cravo, com sua voz de velho obstinado, voltava sempre ao mesmo tema, sem ouvir o violoncelo que argumentava com veemência. Às vezes as duas falas se juntavam para prosseguirem mais separadas ainda.

- Eu pensei que você não estivesse aí e que o disco repetisse sozinho, disse tia Graciana espiando pela porta entreaberta. Há horas que você está ouvindo essa música... Não se cansou? (id., p. 135)

A menção aos hindus não demora muito. Algumas páginas depois, quando Raíza sai de casa decidida a visitar André novamente mesmo que, antes de fazê-lo, já esteja arrependida:

Fechei-me no quarto. O chão ainda guardava o calor do sol e era bom senti-lo nos pés, agora que ele desaparecera completamente no céu. [...] Os hindus diziam que é preciso ficarmos completamente nus ao menos durante dez minutos por dia. E fechar os olhos e esperar que a alma também deixasse cair o último véu. Abri devagarinho o maço de cigarros. Aspirei-lhe o perfume. As verdades então se revelariam no desnudamento total. Despi-me. (id., p. 152)

Esse cair do último véu da alma pode ser comparado à metamorfose do corpo em consciência da meditação iogue. A transformação de Raíza se concretiza após o suicídio de André, quando consegue quebrar a barreira de silêncio que há entre ela e Patrícia. O romance termina com o fim do verão. O clima esfria e Raíza sai do aquário, pronta para enfrentar o oceano de dificuldades da vida plenamente vivida.

### 2.1.3 As meninas (1973)

Contemplado com o Prêmio Jabuti de 1974 e adaptado para o cinema em 1996 por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro, o penúltimo romance de Lygia Fagundes Telles nasce no perigoso e conturbado contexto da Ditadura Militar Brasileira. Se “Verão no aquário” foi o primeiro romance lygiano a introduzir o narrador autodiegético, “As meninas” é o primeiro a trazer uma narrativa tripartida: são três os narradores – Lorena, Lia e Ana Clara. As três meninas contam, a partir da utilização do fluxo de consciência como técnica narrativa, sua história, cujo tempo é fragmentado entre passado, presente e futuro. É o início do caleidoscópio narrativo.

Lia, Lorena e Ana Clara são estudantes universitárias e moram no Pensionato Nossa Senhora de Fátima. O romance começa com o início da greve na universidade. As três meninas se intercalam para contar suas próprias histórias, seus dramas e traumas, e as histórias umas das outras, possibilitando uma visão interna e externa de cada uma delas.

Lorena Vaz Leme é de família rica. Sua mãe, viúva, casou-se com um homem mais jovem, de apelido Mieux, que abusa do dinheiro da esposa e esbanja juventude, algo que oprime e deprime a mãe de Lorena, que não aceita o envelhecimento. Lorena é estudante de Direito, apaixonada por Marcus Nemesius, um médico casado e velho. Passa os dias da greve se imaginando amante do doutor e lembrando do acidente com o irmão Rômulo, que teria morrido com um tiro dado pelo irmão Remo. Essa história, no entanto, não se confirma, pois segundo a mãe de Lorena, ela nem chegara a conhecer o irmão que teria morrido ainda bebê com um sopro no coração.

Lia de Melo Schultz é filha de uma baiana e um alemão ex-nazista. De família numerosa, Lia sai da Bahia para estudar e para se afastar da amiga com quem havia se envolvido amorosamente para o horror da família. Estuda Sociologia e se filiou a um grupo militante contra a Ditadura Militar. Empréstimo dinheiro e o carro da mãe de Lorena para ações do grupo, que envolvem sequestro e roubo a bancos.

Ana Clara Conceição é órfã. A mãe se suicidou grávida tomando formicida depois de ser espancada pelo namorado (um dos vários). Ana Clara conta que foi estuprada pelo dentista, chamado doutor Algodãozinho. O trauma do abuso e da pobreza que viveu durante a infância a impelem para a bebida e as drogas, que causam sua morte ao final da narrativa.

Apesar de ser um dos romances em que, aparentemente, haveria menor presença da animalidade, permanecem constantes as metáforas e comparações animais, assim como personagens animais, como o gato de Ana Clara, Astronauta, que some em determinado ponto da narrativa, para ser encontrado novamente ao final do romance.

Assim como nos dois romances anteriores, aqui também temos uma história de transformações: o amadurecimento de Lorena, a mudança de Lia para outro país e a morte de Ana Clara. O período de greve em que se passa a narrativa se assemelha ao período de suspensão do romance “Verão no aquário”: o enredo se passa no intervalo em que as metamorfoses significativas acontecem, mas que só são percebidas no momento de saída do casulo.

Também temos, nesse romance, a presença da música como integrante e catalisador do processo de transformação: os discos de Jimi Hendrix e Caetano Veloso estão sempre tocando no quarto de Lorena, que também costuma ouvir Mozart e Bach; Ana Clara prefere Chopin; o estranho que ela encontra em um bar ao final da história leva-a ao seu apartamento e, enquanto a moça bebe e se droga, ele põe no toca-discos um tango argentino. Nas palavras de Lorena: “A música absorve o caos e o ordena” (TELLES, 1974, p. 50). Mais uma prova ao nosso leitor desconfiado.

Ao descrever o homem por quem está apaixonada, Lorena o compara a um macaco: “ele é peludo à beça, assim na base do macaco. Mas um macaco lindo” (id., p. 4). No monólogo interior de Lorena, também surge a imagem da cobra, num processo de livre associação que se inicia com a repetição da palavra “infinitamente”, algo que nos remete, mais uma vez, a Virgínia, que diz ser cobra, e à imagem do ouroboros que evocamos no capítulo anterior. No próximo romance, o leitor verá que a cobra associada à palavra “infinitamente” não é gratuita: esconde-se nessa livre associação um sentido de potência *infinitamente* maior. Vejamos o trecho a que nos referimos:

Infinitamente. Eu poderia ficar repetindo infinitamente infinitamente. Uma simples palavra que se estende por rios, montes, vales infinitamente compridos como os braços de Deus. As palavras. Os gestos se renovando como a pele da cobra rompendo lisa sob a pele velha. E não é viscosa, toquei nela na fazenda, era verde e espessa mas não viscosa. (id., *ibid.*)

Se em “Ciranda de pedra” Otávia se assemelhava aos gatos, neste romance, a semelhança ocorre entre Lorena e os felinos. Ela se compara a eles na limpeza e no asseio<sup>15</sup>, na discrição, na preguiça e na luxúria:

[...] Astronauta também sentia sono quando eu acendia o incenso. E se espreguiçava como me espreguiço, foi com ele que aprendi a me espreguiçar. Gato à-toa, por onde você anda. Hein? Dava aulas diárias de preguiça e luxúria mas nunca repetia os movimentos, todo bailarino devia ter um gato. A astúcia. Ao mesmo tempo, o abandono. O desprezo pelas coisas realmente desprezíveis. E aquele cálculo e fixação. Todo feito de delicadezas perigosas o meu gato. Ou Demônio? Nas pausas das lições ficava me olhando, tão mais consciente do que eu na minha inconsciência, como é que eu podia saber? (id., p. 5)

Veja, leitor: o olhar do gato para o ser humano novamente. Lorena encontra-se observada pelo gato, tal qual Derrida encontrou-se no olhar de sua gatinha. A mesma pergunta, por outras palavras, é feita por Lorena: “como é que eu podia saber?”. Ela diz que o gato é mais consciente, isto é, guarda em si um segredo de sabedoria inacessível, porque animal. Como é que podemos saber?

Esse olhar do gato, de uma Gata, aparece novamente: “A Gata aproximou-se da sacola que Lia deixara no meio da alameda. Cheirou o couro, desconfiada. Sentou-se meio de lado por causa da barriga. E ficou olhando para Lorena, encarapitada na janela do quarto” (id., p. 15).

Se Lorena aparece associada aos gatos, Ana Clara se encontra constantemente atormentada pelos ratos e baratas de sua consciência exaustivamente incansável: “Que é que adianta apagar o nome se ficou o roque-roque das ratazanas gordas lá da construção dia enoite roque-roque no escuro” (id., p. 29) Ana Clara tenta se entorpecer para adormecer as lembranças da infância miserável, em que pululavam ratos e baratas gordas, mas as drogas e o álcool já não resolvem. Quanto mais ela tenta esquecer, mais ela se lembra, num torturante ciclo infinito:

Comigo vai ser diferente. Di-ferente, repetia com os ratos que roque-roque roíam o meu sono naquela construção embaratada di-ferente di-ferente repeti enquanto a mão arrebetava o botão da minha blusa. [...] A ponte me

---

<sup>15</sup> “Nesse ponto os bichos são tão mais bacanas, nunca vi Astronauta se assoar em público” (TELLES, 1974, p. 12)



levaria pra longe da minha mãe e dos homens baratas tijolos longe longe. [...] As unhas arrebetando o elástico da minha calça e arrebetando a calça e enfiando o dedo de barata-aranha pelos buracos todos que ia encontrando tinha tantos lá na construção lembra? As baratas cascudas eram pretas e se agachavam como a gente se agacha pra passar pelo vão. Inteligentes essas baratas mas eu era mais inteligente ainda e como conhecia seus truques foi fácil agarrar a mãe delas pelas asas e abrir a panela e jogar ela lá dentro. Tome agora sua sopa com a baratona eu disse chorando de medo enquanto ele sacudia minha mãe pelos cabelos e ia me sacudir também bêbado de não poder parar de pé. Estou com fome gritava quebrando minha mãe e os móveis porque o jantar não estava pronto e o que aquelas vagabundas de mãe e filha estavam pensando da vida. Lugar de puta é na rua ele gritava. É na rua e não no quarto que o engenheiro tinha dado só pra ele. A barata abriu as asas e começou a nadar firme em cima do fubá com a folha de couve. A sopa soltava bolhas de tão quente e até hoje não sei mesmo como ela conseguiu nadar o nado de peito num estilo tão olímpico vupt vupt vupt e já ia saindo da panela com as asas pingando gordura quando a empurrei de novo pro fundo. Agarrou-se na colher e ainda uma vez voltou à tona e juntou as patas e pediu pelo amor de Deus que não não. Por que está gritando assim minha menininha. Não grita que não pode estar doendo tanto só mais um pouquinho de paciência quieta. [...] Vai me soltar porque a sopa está pronta com a baratona inchada debaixo da folha de couve. (id., p. 31-32)

A atitude da barata agarrando-se à colher e juntando as patas é interpretada por Ana Clara menina como um pedido de ajuda, uma inexorável vontade de viver. A barata sofria na panela de sopa fervendo, lutando pela vida ao tentar sair do caldeirão quente.

Baratas também aparecem no delírio de Ana Clara, drogada e bêbada, ao final da narrativa. Ela chega no pensionato cambaleante e ao cair na escada grita:

[...] o chão fervilhava de baratas. A maior delas se levantou nas patas traseiras, o peito engomado na túnica de esgrima, o florete na mão, *en garde!* Inclinou-se rindo porque a barata também ria atrás da tela de arame da máscara, era uma brincadeira? Olhou mais de perto e escondeu o peito mas era tarde: o florete a varou de lado a lado. (id., p. 229)

Ana Clara também compara a amiga, Lorena, a um inseto de óculos: pequena, magra, frágil como um inseto. Existe, portanto, uma diferença crucial entre quem Lorena pensa ser, isto é, felina, e como Ana Clara a vê, ou seja, um inseto. Aqui já começa a se delinear uma relação de (des)construção de identidade, tal como colocamos no capítulo anterior.

Insetos e ratos também comparecem na narrativa de Lia. O esconderijo do grupo de que ela faz parte é sujo:

[...] o teto pardacento, pontilhado de moscas estateladas, a maior parte morta em meio de fiapos de antigas teias. Sorriu. “Lorena se divertiria muito aqui”, pensou. No centro do globo de vidro leitoso, a mancha espessa de um amontoado de insetos que lá entraram e lá morreram aprisionados. [...] Até rato, olha só o túnel do maroto [...] Vai ver, é um tira disfarçado de rato. (id., p. 114)

A situação dos insetos mortos dentro do globo de vidro é comparada à deles, estudantes de grupos subversivos, que entram e depois não conseguem sair:

- Uma armadilha. Os bichinhos entram e não podem mais sair. E mesmo que consigam, tem as teias aí fora, a morte é pior ainda. Morte sem luta, sem nada. No papo da aranha.
- Podiam sair como entraram, não podiam?
- Se pudessem não estavam aí mortos.
- Mas os politizados escaparam. (id., p. 115)

A questão da identidade de Lia é trabalhada a partir de duas vertentes: a primeira, na sua identidade no grupo, em que não é Lia, mas Rosa; a segunda, quando conta o caso que teve com a amiga durante o ginásio na Bahia. Sobre o caso, Lia diz: “Tão íntimas como se tivesse me apaixonado por mim mesma” (id., p. 117). Sua experiência com o corpo do outro aconteceu quando ela se deitou com um homem pela primeira vez, assumindo uma identidade fragmentada e relacional: “Aquele boca, aquele corpo, não, eu já não era uma só, éramos dois: um homem e eu” (id., *ibid.*).

O leitor não se engane: aqui também aparece a figura do cavalo. Lorena explica que é da natureza dos delicados, dos sensitivos. Prefere não estar a par do que acontece, das agruras dos jornais, ao passo que Lião se enfurna nas notícias mais escabrosas: “Os olhos crescem, as unhas diminuem na roeção, “não sei explicar” – ela começa. E passa duas horas explicando que é preciso tratar o corpo como a um cavalo que se recusa a pular o obstáculo: a chicote” (id., p. 49).

O cavalo aparece novamente enquanto Lorena pensa em M.N.: “Foi até o toca-discos e aumentou o volume que lhe coiceou os ouvidos com a força de um cavalo selvagem” (id., p. 92). E também no momento em que Ana Clara está drogada e Lorena a ajuda a se levantar da escada, onde havia caído:

O cavalo. Lá atrás ficou a barata mergulhando em parafuso na folha de couve. Apanhou o florete caído no chão, fechou com ele a gola e montou no cavalo branco. Riu no galope pela campina estrelada, tanta estrela que podia ver os cristais brilhando nas prateleiras. Fez um afago no pescoço do cavalo. Ele sorriu. Lorena? Era Lorena. Relaxou o corpo. (id., p. 230)

A formiga marca sua presença da mesma forma. Lorena prepara uma refeição simples e vai comê-la no chão, com o prato sobre um guardanapo nos joelhos:

Uma formiguinha ruiva passou a um centímetro do pé de Lorena. Carregava um pedaço de folha recortada com certa simetria nas bordas ondulantes, vela de veleiro equilibrando-se a custo na travessia. Inclinou-se para ver melhor. Agora a formiga tinha parado para conversar com outra formiga que vinha em sentido contrário. Deixou de lado o pedacinho de folha, pôs as mãos na cabeça, gesticulou barroca, procurou afobada a folha, não achou mais, desistiu e meio estonteada voltou pelo mesmo caminho de onde viera. (id., p. 56)

E enquanto observa a cena das formigas, Lorena se pergunta a que bicho corresponderia Ana Clara. Mais uma vez, observamos o choque entre o que a personagem pensa ser e o que ela parece, de fato: “Que bicho corresponderia à Aninha? Raposa? Fazia cálculos, mentia, queria ser sempre a mais esperta mas *na realidade* era inconsciente como a cigarra” (id., *ibid.*).

A formiga surge novamente na narrativa quando Ana Clara diz que a mãe suicidou-se tomando formicida: “Morreu mais encolhidinha do que uma formiga nunca pensei que ela fosse assim pequena. Escureceu e encolheu como uma formiga e o formigueiro acabou” (id., p. 74).

Destacamos nos dois primeiros romances a presença de um personagem que se assemelha a um cachorro feliz. Em “Ciranda de pedra”, esse personagem é Rogério, vizinho de Letícia, com quem Virgínia se envolve por uma noite; em “Verão no aquário”, ele é Fabrízio, um dos namorados de Raíza; e em “As meninas”, Fabrízio também: “Se ao menos Fabrízio telefonasse. [...] Chegou todo molhado, rindo e se sacudindo inteiro como um cachorrão sem saber direito onde meter as patas, os botiões pesados de lama” (id., p. 65).

Fica sugerida a relação entre esse cachorrão estabanado e o cavalo, pois Lorena observa que “ele tomara banho havia pouco [...]: não era sabonete de feno?” (id., *ibid.*) Há um cavalo também na gravura de Chagall que Lorena tem no quarto: “-

Sabe que estou começando a gostar desse seu quadro? É esquisito [...] Um cavalo de véu e grinalda, ora veja...” (id., p. 96).

A hibridez humano-animal do amigo é confirmada por Lorena: “Montar naquela moto e se agarrar à sua cintura, sentindo o cheiro de couro da jaqueta, bicho-homem trepidando na ventania” (id., p. 94). Ainda lembrando do amigo Fabrício, Lorena comenta:

Meu pobre cachorrão estabanado, penso abraçada ao pato, fica fiel e me guarda como aquele cachorro do anúncio (policial?) guarda o cofre. Antes de Astronauta eu preferia cachorro mas descobri agora, se cachorro me comove o gato me fascina. Não, minha poeta, não é a morte que é limpa mas cruel, é o gato. (id., p. 67)

E recorda, a seguir, de quando encontrou o, agora desaparecido, gato Astronauta:

Eu voltava do cinema com Aninha (sóbria) quando vi aquele gatinho mijado abandonado na esquina. Fiz mamadeira de um vidrinho de remédio que Irmã Bula trouxe, dormiu no meu pulôver de cashmere, fez pipi e etcétera no meu bidê até aprender a fazer no jardim, entrou na cama comigo mas pensa que ficou um gato sentimental? Deixa-me rir. Passava o dia na almofada, ou dormindo ou me olhando sem muito interesse. Nem agrados nem concessões: um egípcio. Entrou na minha concha mas não entrei na dele. Um dia, sem uma palavra, sem um gesto saiu por aquela porta e não voltou mais. Ainda vai aparecer, sei que vai aparecer sujo, rasgado. Cuido das suas feridas, das suas doenças e quando ficar de novo um gato lustroso, gordo, vai fugir outra vez. Livre, livre. Quem é que segura um gato? (id., ibid.)

A forma como o gato é encontrado assemelha-se à adoção de Rahul por Rosa Ambrósio, do próximo romance. Outro ponto que aproxima as duas narrativas são a descrição física de Lorena (pequena, magra, discreta), o fato de gostar de caminhadas<sup>16</sup> e de música clássica, que faz com que possamos identificá-la com a personagem Ananta. Um exemplo que confirma essa aproximação é um devaneio de Lorena<sup>17</sup>:

---

<sup>16</sup> “Ensinei-lhe a respirar profundamente. Depois andar. Respirando e andando quilômetros vem a vontade de trabalhar: salvação pelo trabalho.” (TELLES, 1974, p. 54)

<sup>17</sup> O leitor verá, no próximo tópico, que Ananta é formada em medicina, especializada em psiquiatria, mas “uma psiquiatra por dentro demais da loucura”.

Acho que eu seria mais útil se estudasse Medicina, de que vão adiantar no futuro as leis se agora já são o que se sabe. **Uma psiquiatra maravilhosa.** O chato é que quando leio um livro sobre doenças mentais, descubro em mim os sintomas de quase todas, **uma psiquiatra por dentro demais da loucura.** (id., p. 180)

Entre seus delírios lúcido-oníricos, Ana Clara se recorda de um cãozinho viralata que teve na infância chamado Lulu. Segundo ela, “a única coisa decente que tive a única que me amou” (id., p. 80). Mas mesmo o cachorro ela perde: “O Lulu não. O Lulu eu enterrei num caixão de ouro branco ninguém vai jogar meu cachorrinho no lixo volta Lulu. Volta” (id., *ibid.*).

Enquanto tenta chegar ao banheiro, Ana Clara sonha com bichos que a observam no escuro:

Borbulhos dos bichos de sombra colados às folhagens o maior deles me espiando por entre a mata de pelos vivos grossos. Barbatanas. Levanto o remo e bato com força mas as ventosas se enrolam em minhas mãos e me puxam para o fundo mais fundo me larga! Arrebento os fios nos dentes e fico batendo até a dor ficar insuportável. Acordo. Estou molhada de suor. (id., p. 81)

Ela diz estar grávida. Cumpre o destino igual ao da mãe, mas afirma ser diferente, pois a mãe virara formiga e ela não: “me desgrudo desta pele e nasce outra sem tatuagem sem nada” (id., *ibid.*). Ana Clara quer se metamorfosear, deixar a pele do passado roque-roque e nascer outra, com certidão de nascimento com pai conhecido, sobrenome ilustre. Quer ser rica, limpa, psicóloga, sóbria. Quer ser outra.

Nessa busca por uma identidade, ao se olhar no espelho, Ana Clara nem se reconhece: “Acendeu a luz do banheiro mas recuou diante do espelho. Bateu as pálpebras, aturdida. Desviou da própria imagem o olhar enfurecido. Afundou as mãos na cabeleira” (id., p. 90).

O suposto noivo de Ana Clara é descrito por ela como um híbrido humano-animal: “É um anão. O corpo é coberto de escamas, as escamas começam aqui na barriga e vão subindo, subindo e quando chegam aqui debaixo do braço, está vendo? – prosseguiu ela avançando as mãos. – Aqui, está vendo? Aqui tem escama à beça” (id., p. 88).

Essa maneira de descrever associando-se características animais a um ser humano também ocorre com Lorena. A moça descreve irmã Bula, que entrara em

seu quarto para conversar: “Tem olhos membranosos. Os olhos dos peixes daquela natureza-morta da nossa sala na fazenda” (id., p. 97).

Assim como em “Verão no aquário”, também aparecem carunchos aqui:

- Sua traidora – sussurrou Lorena examinando o furinho na lombada do livro. Abriu-o e soprou o furo que prosseguia ondulante por entre as páginas. “Onde agora? Onde?” – perguntou-se e apertou os olhos, não, não era em Rômulo que estava pensando, era no caruncho. Tão sutis os carunchos. Labirintos, galerias. (id., p. 93)

Como no romance anterior, os carunchos estão associados às lembranças de Lorena. Seus devaneios nesse capítulo envolvem em grande parte o passado – como conhecera M.N., principalmente – e os labirintos e galerias que os carunchos constroem nos livros são como os labirintos e galerias da memória de Lorena. Ela mantém em um baú na garagem do pensionato um álbum de fotos da família. Sobre o álbum, Ana Clara diz:

- A nhem-nhem tem um álbum de retratos na arca. Capa de veludo. Fecho de prata. Toda a parentela antiga posando em sépia. Finge que não liga mas não pensa noutra coisa. Não sossegou enquanto não me mostrou todos.

Mas vieram os carunchos atacando tão sutis que atravessaram os tafetás das saias as flanelas inglesas das calças e chegaram às respectivas bundas. Em sépia. Então começaram a roer bem devagar devagarinho os popôs a nhem-nhem fala popô abotoando a boquinha. Está certo. Os sacanas roeram os popôs e chegaram aos ossos o apetite desses carunchos pomba. A vez dos ossos. Se ela encostasse o ouvidinho na arca podia ouvir o roque-roque da carunchada arrotando também em sépia. A cor do tempo. (id., p. 161-162)

A questão da identidade volta a ser levantada por irmã Clotilde, que faz uma citação de “Las Moradas” numa conversa com Lorena: “*No es pequeña lástima y confusión, que por nuestra culpa no entendamos a nosotros mismos, ni sepamos quién somos*” (id., p. 138).

Se no primeiro romance de Lygia Fagundes Telles, a personagem Virgínia se questiona se seria tão ruim ser boi, aqui Lorena afirma categoricamente: “Queria ser vaca” (id., p. 156), e continua:

Uma vaca de focinho úmido e tetas rosadas, asseada como as vacas da fazenda. Vacona malhada. “Veja o escudo desta”, dizia o pai alisando com amor o traseiro da Branquinha com suas machas cor de mel. [...] Tão mais nobre escudo do que bunda. “Esta já foi coberta?” perguntava ele e a vaca respondia com um mugido terno, ruminando verde, a baba verde, a bosta verde, verde que te quero verde! Mugiria tão musgosa quando M.N. encostasse a cara no seu focinho escorrendo verdor: “Minha amada”. [...] Novilha noviça. (id., p. 156-157)

Também se repete o ato de Raíza pegando uma mariposa pelas asas. Lorena apanha uma borboleta: “Prendi-a pelas asas mas tremeu tanto que soltei-a. Saiu voando buleversada como se tivesse ficado cem anos presa. Nos meus dedos, o pó prateado” (id., p. 158).

Depois de saber que irá para a Argélia com Miguel, Lia pede a Lorena que sua mãe separe roupas usadas para que ela pudesse levar para a viagem. Quando vai buscá-las, sem a companhia de Lorena, Lia aguarda a permissão de entrar no quarto observando a cena de uma caçada no tapete:

[...] o tigre perseguia a gazela até montá-la nos dois lances seguintes, cravando garras e dentes em seu flanco de onde escorria um filete de sangue aguadamente azul. Outras gazelas perseguidas e abocanhadas se multiplicavam na lá e seda da miniatura oriental. Alisou a cabeça espavorida da que saltava na moita. Procurou no intrincado dos arabescos de folhas um caminho diferente que ela pudesse fazer para escapar do tigre iminente: teria que sair fora do tapete. (id., p. 209)

Lia compara a caçada da gazela com os esquerdistas no Brasil e no mundo, caçados pelo tigre da ditadura: “Estavam como aquelas gazelas com destinação marcada, pulava-se duas e a terceira era fígada no pescoço, mais duas e o sangue correndo azulado” (id., p. 209-210).

Ao adentrar o quarto da mãe de Lorena, Lia observa que, apesar do sol explodindo lá fora, ali dentro a escuridão só aumenta. Ela observa que “os panos desciam em pregas frouxas, compondo uma espécie de casulo vaporoso envolvendo a cama com espaldar de palhinha dourada” (id., p. 212), onde a mãe de Lorena repousava entre lençóis<sup>18</sup>. Ela está reclusa em seu quarto escuro, como se estivesse

---

<sup>18</sup> O leitor deve se lembrar do quarto de Laura, mãe de Virgínia, que também permanecia escuro, apesar do dia ensolarado. A mãe de Lorena também está doente. Ela não vê raízes crescendo entre os dedos como Laura, mas Lia observa que suas mãos “são tortuosas como raízes expostas de uma planta arrancada da terra” (id., p. 214).

fechada dentro de um casulo, como se ela também estivesse em fase de metamorfose, encerrada no processo de autofagia que é o envelhecimento.

Também encerrada em uma espécie de casulo está a filha Lorena. Seu quarto no pensionato, reformado com o dinheiro de mãezinha, é chamado de concha por Lorena e suas amigas. Ali ela está protegida de tudo, isolada – como num aquário – do caos mundano, dos cheiros e da gritaria. Dali ela observa o mundo sem participar dele.

Como destacamos algumas páginas atrás, Lorena socorre Ana Clara que cai na escada bêbada e drogada. Leva-a a sua concha, dá-lhe um banho e deixa-a dormindo na poltrona enquanto vai chamar Lia: “Calço a sandália, troco de camisa e depois de cobrir o pé de Ana Clara que se descobriu, saio como aprendi com Astronauta, deixando o corpo físico e só levando o corpo sutil” (id., p. 236).

Aproximando-se do final da narrativa, é como se Lorena estivesse no estado de pura consciência do ioga tântrico, finalizando sua metamorfose. O fim da greve já foi anunciado. No dia seguinte, voltarão às aulas e aos exames, já marcados. Ela terá de sair da sua concha, mas será outra, pois seu momento de encapsulamento promoveu sua metamorfose, seu amadurecimento.

Já no quarto de Lia, Lorena conta sobre uma das cartas de M.N. em que ele relata sobre um caramujo que encontrara na praia quando era menino:

[...] um caramujo muito lindo, daqueles de madrepérola, o bojo se fechando em caracol até acabar assim numa coroinha, sabe como é? Com um pedaço de arame arrancou lá do fundo o bicho que veio em pedaços. Daí lavou o caramujo, despejou no buraco álcool, amoníaco, perfume e deixou secando no sol. Dois dias depois começou aquele cheiro medonho, como se o bicho continuasse morto lá dentro. Cutucou de novo, mais água, mais sabão, acetona, gasolina, experimentou tudo. No dia seguinte, o cheiro, no fundo da acetona, da gasolina, do álcool, o cheiro. Acabou jogando o caramujo no mar, sabia que nunca mais ia encontrar outro igual mas jogou-o no mar. (id., p. 242)

Lia entende a história do caramujo como uma metáfora, o que Lorena confirma: “o cheiro do caramujo é como o cheiro da memória. O resto da vida ele sentiria esse cheiro, já pensou? Sofrimento da mulher, dos filhos” (id., *ibid.*). Mas para a amiga, o caramujo seria a própria Lorena, que vive numa concha.



Enquanto Lorena e Lia conversam, Ana Clara tem seus últimos suspiros. Quando Lorena volta a sua concha, a moça já está morta. Lorena tenta reanimá-la, cavalgando-a durante a massagem cardíaca<sup>19</sup>: “Lorena era criativa, inventava movimentos como esse de lagarta, os pulsos colados ao peito de Ana Clara, só os dedos se distendendo e se contraindo como lagartas cavando a terra, contornando lentamente o coração obstinado” (id., p. 250).

Na morte, a metamorfose da Ana Clara se manifesta também na transformação de seu nome. Deixa de ser Ana Clara para ser chamada de morta ou de corpo: “Nomes, apelidos, tudo desapareceu e ficou só *o corpo*. Eu disse *o corpo*” (id., p. 252). E como toda metamorfose do corpo, a de Ana Clara também foi acompanhada de música: “Música, pode, lá está o disco rodando, rodando, um pouco mais e a agulha vara o plástico” (id., p. 256).

Depois de deixarem Ana Clara, limpa, vestida e maquiada, no banco de uma praça esperando o amanhecer, Lia e Lorena retornam ao pensionato. Lorena chega a sua concha já ligando a vitrola. Música, banho e perfume. A névoa de fora se dissipa, mas dentro da concha não, e o espelho se embaça.

#### 2.1.4 As horas nuas (1989)

Último romance publicado por Lygia Fagundes Telles e o mais fragmentado dentre os quatro, “As horas nuas” traz três histórias e quatro narradores. Como Magalhães (1993, p. 81) coloca em seu artigo, esse romance é anti-convencional, fragmentado e agônico: “não há uma narrativa com início, meio e fim que registre uma situação perfeitamente reconhecível e de fácil acesso para o leitor. Ao contrário, a narrativa é caótica, imprevisível, sem sequência linear”.

Desse caos, é possível destacar a história de Rosa Ambrósio, ex-atriz, alcoólatra e viúva, que narra seus dias de glória e de decadência querendo fazer de suas memórias um livro; as lembranças oníricas (ilusões ou não) de vidas passadas do gato Rahul; o mistério de Ananta, terapeuta de Rosa; e a busca de Renato pela prima que desaparece. A cada narrativa pertence uma quantidade de capítulos que se diferem em narrador, estilo e estrutura narrativa.

---

<sup>19</sup> “[...] cavalgava leve num galope sem tocar a sela, só as mãos subindo e descendo no ritmo que era o da própria respiração” (id., p. 249)

Os capítulos de Rosa Ambrósio (1, 3, 8, 12, 13, 15 e 16) possuem narrador autodiegético. Nesses capítulos, Rosa conta a um gravador – papel que assumimos no processo de leitura – sua adolescência; as peças que encenou; seu primeiro amor com o primo Miguel; o casamento com Gregório; a relação com a filha Cordélia; a relação com Diogo, amante e secretário; e seu medo de envelhecer.

Os capítulos 2, 4, 7, 9, 10 e 11 são narrados por Rahul, um gato que Rosa adotou ainda filhote. Além do aspecto estranho de ser um narrador animal, Rahul nos surpreende rememorando vidas passadas – de quando era humano. O gato relata que fora um poeta homossexual na Roma Antiga, um atleta que se suicida com uma overdose de heroína e um menino louro numa casa de venezianas verdes. Ademais, a partir do olhar animal de Rahul preenchemos lacunas deixadas por Rosa, como é chamada pelo amante Diogo, de suas memórias e de fatos que ocorreram no prédio em que vivem e que só tiveram por testemunha o gato, como o suicídio de Gregório e a decadência da atriz.

Por fim, os capítulos restantes narram a história de Ananta Medrado, terapeuta de Rosa Ambrósio e moradora do mesmo edifício, dividida em duas partes: antes de desaparecer (capítulos 5 e 6) e depois de desaparecer (capítulos 14, 17 e 18).

Nos capítulos 5 e 6, temos um narrador em 3ª pessoa que se utiliza do discurso indireto livre para apresentar a consciência da terapeuta. Nesses capítulos também temos acesso a anotações de Ananta em sua agenda e em seu diário, destacados do texto por estarem em itálico, e a mística presença-ausência do vizinho do 7º andar que se metamorfoseia em cavalo. Ananta acompanha essas metamorfoses ao som de música clássica e os barulhos da transformação causam nela um delírio luxuriante. A terapeuta se mostra, então, dupla e contraditória: é silenciosa e discreta para os outros, agressiva e misteriosa em sua intimidade.

Nos capítulos 14, 17 e 18, temos também um narrador em 3ª pessoa com onisciência seletiva. Aqui o personagem principal parece ser o primo da terapeuta, Renato Medrado, que sai em busca de Ananta. O estilo narrativo se assemelha ao de um suspense policial cujo final permanece em aberto. Renato faz entrevistas aos vizinhos de Ananta, vai ao seu apartamento em busca de pistas, mas não consegue desvendar o mistério, do qual talvez somente o gato Rahul tenha a chave.

Como coloca Vera Maria Tietzmann Silva, em seu artigo “A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles”:

[...] a autora construiu seu texto como um jogo, desafiando o leitor a decifrá-lo. [...] Este romance é um quebra-cabeças, um jogo que o leitor, à medida que avança na leitura e na medida em que conhece o conjunto da obra de Lygia, tenta montar. Não é por acaso que a autora tantas vezes se refere a jogos em sua narrativa. [...] No “puzzle” que Lygia Fagundes Telles armou faltam algumas peças, o desenho final não fica muito nítido, indagações pariam no ar quando se fecha o livro, terminada a leitura. Como todo jogo supõe parceira, alguns lances são deixados para o leitor. [...] as peças que faltam podem ser encontradas nas intertextualizações presentes em **As horas nuas**. (SILVA, 1992, p. 29-31)

Ou seja, o próprio romance, estruturalmente, constitui uma teorização do conceito de identidade fragmentária e relacional conforme proposto pelos teóricos citados no primeiro capítulo. A concretização textual dessa narrativa pode ser esclarecida a partir da relação com as demais narrativas escritas pela autora, o que também acontece com os livros anteriores em cuja análise, aos poucos, destacamos as fascicularizações presentes. Além disso, a própria narrativa já traz o que propomos desde o início deste trabalho, isto é, uma teoria da identidade que recupere a animalidade entremeada no texto ficcional, que escreveremos no próximo capítulo.

O ápice entre metamorfose, animalidade e identidade acontece neste último romance e o leitor já terá a oportunidade de concordar conosco. A análise deste livro, devido principalmente a essa particularidade, se dará de maneira diferente dos demais, pois estará focada em dois personagens: Ananta e Rahul.

Se em “A metamorfose”, de Franz Kafka, temos um personagem humano que se transforma em inseto e permanece, como híbrido, um humano, em “As horas nuas”, temos o inverso: um gato com alma de ser humano que, como híbrido, permanece animal. Ou seja, ao mesmo tempo em que o romance propõe a animalidade do ser humano, também faz o caminho inverso evidenciando a humanidade no animal.

Esse devir humano e animal funciona tanto na memória do gato, quanto na sua relação com Rosa Ambrósio. Aqui, a função do personagem animal vai além de simplesmente estabelecer uma relação de diferença e semelhança. Aqui, tudo se acinzenta, para usar a terminologia de Agamben (2008).

Rosa antiga, *rosa rosae*, a ex-atriz alcoólatra passa seus dias em meio à lembrança de seus mortos: Gregório, seu marido; o primeiro amor, primo Miguel; a mãe; o pai: “Enfim, não interessa, restamos nós nesta coluna do edifício, uma preta velha. Um gato velho e eu” (TELLES, 1999, p. 51).

Como coloca Zambrano (2010), as ruínas comuns, aquelas que figuram a passagem do tempo, a ausência daquilo que já foi presença, está na memória de Rosa assim como em seu corpo. Ela é a ausência daquilo que já foi e dos que foram com ela: “A gente vai perdendo. Perdendo uma coisa atrás da outra, primeiro, a inocência, tanto fervor. A confiança e a esperança [...] ô! meu Pai, tantas perdas.” (id., p. 41).

Envelhecida, Rosa tinge os pelos do púbis e a raiz dos cabelos, besunta-se de cremes no rosto e nas mãos denunciadoras, na tentativa de aparentar ser mais jovem. Tentativa fracassada, pois os espelhos – os reais e os metafóricos – a denunciam o tempo todo:

Tantos espelhos. Mas só agora me vejo, uma frágil mulher cheia de carências e aparências, dobrando o Cabo da Boa Esperança, já nem sei que Cabo é esse, era a mamãe que falava nisso mas deve ter alguma relação com a velhice, ô! meu Pai, que palavra desprezível. (id., p. 12)

Nesse sentimento de repulsa pela velhice, Rosa sente-se exilada do próprio corpo: “Você é uma narcisista, Rosona. [...] expulsei-o e era a mim mesma que estava expulsando. [...] E a outra quer que me vista, me enfeite, mas por que enfeitar esse corpo que agora detesto? Nem é detestação mas desprezo, o traidor” (id., p. 55).

Esse sentimento de exílio em relação ao próprio corpo é compartilhado pelo gato Rahul que, entre tantas memórias (ou invenções?) de vidas passadas, se sente fora: “fui excluído para virar um pasmado espectador do corpo perdido” (id., p. 27). Sua carcaça animal servindo de asilo-exílio para uma alma *além do humano* lhe parece deslocada, como também sente deslocados os corpos anteriormente habitados:

Inventei uma alma transmissível e transmigrante, vírus que habitou três corpos até chegar a este atual. [...] Foi para fugir de mim mesmo que inventei os outros corpos, que me alimentei desses outros, tão simples tudo.

Tão simples, concluí e me deitei sem forças. Diogo deixou o caleidoscópio e ligou o toca-discos, Que gato mais triste! (id., p. 59)

Além do exílio do corpo, Rosa Ambrósio também está exilada do lugar “com” (NANCY, 1996), isto é, do convívio social. Se antes ela era vista nas melhores festas, com as melhores companhias, agora a Rosa despetalada encontra-se sozinha. Como ela mesma aponta, só sobraram Dionísia e o gato Rahul. É como se a ex-atriz estivesse sendo punida com o ostracismo romano – fora do círculo da fama, fora do círculo familiar, como aponta o narrador-gato:

Ando na cama revolvida. Do alto dos travesseiros posso ver melhor o seu perfil. Que resiste como nas medalhas. Mas sem os banhos de sol, sem as massagens e duchas a pele se ressentiu, parece mais flácida. Baça. Cresce seu horror pela claridade, pela rua, Tanta violência lá fora!, respondeu à filha. E depois, sair com quem? Os amigos foram se afastando à medida que sua estrela começou a ficar cinzenta. (TELLES, 1999, p. 92)

Sendo uma das cores que pertencem à mitopoética de Lygia Fagundes Telles, o cinza neste romance pode adquirir outros significados. Como vimos no texto de Agamben, a “zona cinzenta” seria aquela em que opressores e oprimidos se misturam, não podendo ser identificados. Quando o gato Rahul afirma que a estrela de Rosa começou a ficar cinzenta, podemos fazer um paralelo com essa “zona cinzenta” de Agamben (2008). Rosa não está em julgamento aqui. Ela é tão opressora quanto oprimida: seu discurso sobre os pobres, sobre os relacionamentos da filha Cordélia que ela não aprova, os meios de que se serviu para se tornar uma atriz de sucesso são contraditórios. Vejamos um exemplo dessa contradição:

- Vinte e oito anos, Cordélia?  
 - Trinta, mãezinha, trinta.  
 - Aparenta dezoito, querida. Diminuo sempre a minha idade e a dos outros, essa mania de idade, hem?! [...] Enfim, os jogos já estão feitos, não importa mais. E os namorados?  
 - Agora só tenho um. E esse é rico, como você quer.  
 - Não quero nada, querida, a escolha é sua. Eu conheço?  
 - Esse a mãezinha não conhece, é banqueiro. Quer casar.  
 - Casar? Mas ele não é casado?  
 - É mas está se separando, infelicíssimo com a mulher, aquelas coisas. Quer me levar pra Austrália, já pensou? Austrália! Mas prefiro viajar sozinha. E trabalhando, mãezinha, tive uma proposta deslumbrante, vou ser a programadora cultural de um grande transatlântico numa volta ao mundo. [...]

- Como seu pai ficaria feliz se ouvisse isso. Mas cuidado, nesses navios de luxo tem velho à beça...  
Juntaram as cabeças e riram baixinho. Mas essa Rosa Ambrósio tão compreensiva é a mesma que arranca os cabelos por ver a filha se degradando com a velharia? É a mesma. (TELLES, 1999, p. 93)

Em outros momentos, essa “zona cinzenta” é invocada pela própria Rosa, que ao escrever suas memórias, procuraria não polarizar Bem e Mal: “Preciso aproveitar essa ideia nas minhas memórias, acho deslumbrante ver o Bem e o Mal – com letra maiúscula – confundidos numa coisa só, cozinhando no mesmo caldeirão” (id., p. 11).

Nesse sentido, Rahul exerce a função de testemunha conforme proposto por Agamben: o gato, ao preencher o relato memorialístico de Rosona, acinzentando-o, impedindo-nos de julgá-la como uma boa ou má pessoa. Rosa é apenas humana. E o gato, assim como o muçulmano de Levi, é o *aquém da humanidade*: aquele a que Agamben coloca que devemos ouvir. No entanto, o gato sente-se condenado como testemunha.

Além de completar a narrativa de Rosa sobre si mesma, o gato também é testemunha de outros eventos do edifício como o suicídio de Gregório, marido da ex-atriz. No início da narrativa, Rosa sugere que Gregório fora preso e torturado durante a Ditadura: “Não, não adianta se revoltar, Gregório se revoltou, partiu para o confronto e acabou cassado, dependurado, torturado. Sua linda cabeça pensante levando choque, porrada. Atingido no que tinha de mais precioso. Ferido para sempre” (TELLES, 1999, p. 11).

Da tortura, ficaram sequelas que se transformaram em mal de Parkinson. Na voz do gato Rahul misturada à voz de Rosa:

Acho uma loucura, disse e me encarou. Isso do traidor ficar às vezes solidário com o traído, mais de uma vez o Diogo ficou do lado dele. Mal de Parkinson. Uma doença tremente, recomeçou com brandura. Vi no dicionário as duas causas, senilidade ou traumatismo craniano, acontece muito com os pugilistas que levam pancadas frequentes. Com os pugilistas, frisou e ficou de cabeça baixa, pensando. (id., p. 37)

Assim, Rahul testemunha Gregório sair de cena:

Restava o testemunho de um gato e foi esse testemunho que o fez hesitar. Ficou me olhando, pensativo: e se o bicho, consciente de que o dono está morrendo, sofrer essa morte? Tomou-me em seus braços, apertou-me demoradamente contra o seu peito, Então, meu gato?... (id., p. 101)

Além disso, ele também testemunha o que poderia ser o maior segredo de Rosa Ambrósio – a tintura nos pelos do púbis<sup>20</sup>. Ou seja, o gato também é aquele que nos faz ver as ruínas materiais de Rosa:

Fui me esconder na sala dos guardados. A sala de armas. Tantos troféus empilhados. Caixas. Retratos que recebeu dos pintores com o maior alvoroço, Deslumbrante! para em seguida encostá-los no canto de onde não saíram mais. Os sapatos fora de uso ao longo das prateleiras da estante. Botas de todas as cores e feitios. Nas prateleiras inferiores, os poucos sapatos que Gregório deixou e que ela esqueceu de passar adiante. Ficaram nos sapatos o andar do sonhador. Deitei-me em cima dos velhos sapatos de lona, aqueles que usava para longas caminhadas. Lá fora, a voz de Rosona afetando irritação quando desistiu de me encontrar para o brinde, É um gato egoísta! (id., p. 100)

Vale ressaltar que, como Agamben coloca que o testemunho necessitaria de uma não-língua, o gato sendo animal não possui linguagem humana. O que lemos é uma tradução do ponto de vista do gato: acessível a nós, leitores, mas não aos personagens, para os quais Rahul não é nada além de um bicho. Assim, Rahul é detentor da não-língua e é por meio dela que ele é testemunha. É como se a história humana só se concretizasse em todas as suas agruras e belezas a partir do olhar animal. Só somos humanos em virtude da animalidade.

No caso de Ananta, a situação é ligeiramente mais complexa. Em primeiro lugar, porque há, na terapeuta, um processo de discussão de identidade ao mesmo tempo em que se manifesta a metamorfose e a animalidade da personagem. Como devir animal, ela permanece no entremeio da animalidade, como um despertar.

Em segundo lugar, porque na mitologia hindu, Ananta é um dos nomes do deus Vishnu e significa o infinito. É simbolizada como uma serpente que engole o próprio rabo, o ouroboros. Levando em consideração que nada numa narrativa é por acaso, ou seja, cada detalhe foi construído de forma a adquirir um sentido além do convencional, e, além disso, que o destino de Ananta é uma incógnita, não podemos

---

<sup>20</sup> “Não sei por que fez isso na minha frente, isso que fez, tingir os pelos. Fui obrigado a ver tudo, eu. Valho menos do que a torneira. Ou do que o espelho sem memória. O despudor das pessoas diante dos bichos, mas sou um bicho? Um bicho.” (TELLES, 1999, p. 104)

deixar de ressaltar o significado de seu nome. Aliás, o leitor deve recordar as diversas notas de rodapé que fizemos deixando-o cada vez mais curioso a respeito do que haveria de tão importante neste último livro. Ananta é o ouroboro.

Calma, leitor. Apesar de parecer uma superinterpretação (cf. ECO, 2005), já que não é comum esse tipo de relação, lembramos que há menções aos hindus nos outros romances da autora que corroboram nossa análise. Portanto, há pistas que nos fazem crer que o nome de Ananta e, conseqüentemente, seu significado foram levados em consideração no momento da composição da personagem.

Além disso, ressaltamos que a postura filosófica que perpassa toda a obra de Lygia Fagundes Telles, pessimista e metamórfica, também harmoniza com essa análise, já que o pessimismo schopenhaueriano bebe nas fontes da cultura oriental, principalmente o Budismo cujas premissas compartilha com o Hinduísmo<sup>21</sup>. Voltemos.

O nome Ananta, então, aparece no Bhagavad Gita, no canto X – “Da Opulência do Absoluto”. O Bhagavad Gita é um episódio do Mahabharata, um épico sânscrito que narra a história do mundo antigo. Mahabharata conta a história de um rei que teve dois filhos. Como o primogênito, Dhrtarastra, nascera cego, quem herdaria o reino seria seu irmão, Pandu. Os dois irmãos tiveram filhos, mas Pandu morreu jovem deixando sua prole aos cuidados do irmão, Dhrtarastra, que se tornou rei interinamente, até que o filho mais velho de Pandu pudesse assumir o trono.

No entanto, Dhrtarastra e seus filhos não queriam que os Pandavas (filhos de Pandu) herdassem o reino, e por isso tramaram várias vezes matá-los. Krishna, que à época havia descido à terra sob a forma humana como sobrinho da esposa de Pandu, protegia os Pandavas para que nada lhes acontecesse.

A guerra entre os primos tornou-se inevitável e Krishna, como Divindade Suprema, colocou à disposição seu exército e sua sabedoria entre os quais os filhos de Dhrtarastra e os Pandavas deviam escolher. Aqueles optaram pelo exército, enquanto estes preferiram a sabedoria de Krishna. O episódio do Bhagavad Gita começa, portanto, no momento da batalha, em que Arjuna, um dos cinco filhos de Pandu, conversa com Krishna

---

<sup>21</sup> Fizemos uma análise comparada das obras “Ciranda de Pedra” e “As meninas” sob o viés literário-filosófico defendendo que os romances abarcam a filosofia pessimista de Arthur Schopenhauer. Este estudo foi publicado no livro “Estudos sobre Literatura, História e Cinema”, organizado pelo professor Doutor Fábio Augusto Steyer (vide referências).



O canto X deste capítulo do Mahabharata em específico é a resposta de Krishna à pergunta de Arjuna sobre como o deus védico se manifesta no mundo. No verso 29, Krishna afirma: “Das Nagas<sup>22</sup> de muitos capelos, sou Ananta, e entre os seres aquáticos, sou o semideus Varuna. Dos ancestrais que partiram, sou Aryana, e entre aqueles que impõem a lei, sou Yama, o senhor da morte.”

Pouco antes, no verso 27, Krishna diz: “Dos cavalos, fique sabendo que sou Uccaihsrava, produzido durante o bater do oceano quando se queria obter néctar”, o que se torna bastante relevante, uma vez que procuramos defender também a hipótese de que o Vizinho que se metamorfoseia em cavalo seria componente da identidade da terapeuta, Ananta. Isso fica comprovado no texto que retomamos, pois Ananta e Uccaihsrava são manifestações de um mesmo ser, Krishna.

No romance, Ananta é descrita fisicamente como:

[...] uma profissional sem vaidade. Disciplinada. Refletindo (como num espelho) o seu despojamento, já vestiu o avental. Calçou as meias brancas. Sapatos fechados, sem salto. A cabeleira crespa está rigorosamente puxada para trás e presa na nuca por uma larga fivela do mesmo tom castanho-escuro dos cabelos. (TELLES, 1999, p. 69)

Em geral, os adjetivos associados a ela pelas outras personagens são pequena e silenciosa. Quando Rosa Ambrósio conversa com a terapeuta, tenta desvendá-la um pouco mais fazendo perguntas indiscretas<sup>23</sup> as quais Ananta não responde.

Por fora, Ananta é um exemplo de “boa cidadã”<sup>24</sup>; por dentro ela demonstra outra personalidade – são as lâmpadas que desatarraxa e troca no momento em que precisa atender algum paciente: “Ananta sentiu a cabeça como uma lâmpada ardente que é desatarraxada do corpo e colocada (com cuidado) ao lado da lâmpada suplente e apagada” (id., p. 75). Poderíamos dizer que a lâmpada que ela

<sup>22</sup> Nagas são serpentes, conforme colocado na explicação do referido verso do Bhagavad-gita (vide referências).

<sup>23</sup> “Limpou de leve a cinza do cigarro que lhe caíra no peito. Tomou mais água. E perguntou se por acaso Ananta já tinha se masturbado. Não veio a resposta.” (TELLES, 1999, p. 141)

<sup>24</sup> “Nenhum vício. Tudo indica que era uma moça comportadíssima, daquele tipo de intelectual que tem dinheiro mas se veste com simplicidade. Bom apartamento, bom carro mas usava pouco o carro, preferia andar, gostava muito de andar. Era analista. Atendia os pacientes em casa e dormia cedo, acordava cedo. Examinei sua agenda, os pacientes não eram muitos mas ela também ajudava aí numa Delegacia de Defesa da Mulher, era feminista. Não tem inimigos aparentemente, todos falam bem dela.” (TELLES, 1999, p. 183)

usa no trato social é fluorescente, pois fria, parece não deixar nada às escuras; enquanto que a lâmpada usada na sua intimidade seria incandescente, porque quente e não muito clara.

Nesse sentido, é importante atentar para o fato de que a descrição da metamorfose ocorrida no sétimo andar somente aparece quando a personagem Ananta se encontra sozinha em seu apartamento, ou seja, quando ela usa a lâmpada incandescente (para seguir com nossa analogia). Como o texto não fecha a leitura para a existência desse Vizinho, e mesmo da metamorfose desse personagem, e já que, como dito, temos acesso a ele apenas pela consciência da terapeuta, pode-se dizer que ele faz parte da identidade da lâmpada incandescente.

No entanto, é importante observar que essa dualidade das lâmpadas, como se somente houvesse duas peças para o quebra-cabeças da identidade de Ananta, é enganosa. Retomando a narrativa do romance, podemos destacar sete posições-de-sujeito para a personagem: Ananta terapeuta; Ananta feminista; Ananta médica; Ananta prima; Ananta amiga; Ananta patroa; e, por fim, o que chamaremos de Ananta íntima, por se manifestar apenas quando a terapeuta se encontra sozinha.

A Ananta terapeuta mostra-se centrada, organizada, silenciosa e distante:

Sei fazer a mesma cara neutra da pequena Ananta ouvindo as barbaridades que a gente vai contando naquele divã mas não aprendi o seu silêncio e perguntei uma bobagem qualquer. (TELLES, 1999, p. 158)

Mas essa analista já se entusiasmou com alguma coisa? O avental branco parecia ter sido passado naquele instante, nenhuma dobra. O discreto perfume de Lavanda. Estava de óculos. Fez um ligeiro agrado na minha cabeça e voltou-se para Rosona com uma cordialidade um tanto fria. Pela primeira vez pude ver de frente os olhos dessa pequena Ananta através das lentes de vidro branco. Tem belos olhos, descobri com certa surpresa. Destacavam-se tão luminosos na face de uma moça que a gente olha e esquece, eu disse a gente. No olhar azul-cinzento, a paciência. E um certo distanciamento, que me perturbou, Gregório tinha esse jeito de olhar. (TELLES, 1999, p. 133-134)

Ananta feminista aparece principalmente relacionada ao seu trabalho voluntário na Delegacia da Mulher: “- Você parece uma pessoinha de porcelana, Ananta. Não sei como aguenta essa briga do mulherio, delegacias, jornal, creches e Deus sabe mais o quê. Sem falar nos doidos passando aqui pelo divã, eu no meio

deles.” (TELLES, 1999, p. 136); “[...] mas ela também ajudava aí numa Delegacia de Defesa da Mulher, era feminista.” (TELLES, 1999, p. 183).

Apesar de tentar omitir esse fato, Ananta também era médica além de terapeuta, e, como tal, ela demonstra a mesma frieza profissional nas duas personas:

Ananta já entrava com seu avental e sua aparente inocência. Diogo voltou-se para ela. Tocou-lhe o braço. Falou entre os dentes: Enfarto?... Ela aproximou-se do corpo de Gregório ali exposto. Trocou com o primo algumas palavras e só então se descobriu o que inexplicavelmente ela quis sempre conservar em segredo, é médica. Médica a pequena Ananta que ninguém chamava de doutora, a mão limpa de anéis, as paredes limpas de certificados, diplomas. Compartilhou do exame com o colega quando ele recomeçou o exame. Assim que terminou, guardou os óculos no bolso. Apanhou a camisa-xadrez de Gregório e cobriu-lhe o peito. Sim, não há dúvida, ela disse. Espero que tenha sido rápido. (TELLES, 1999, p. 96-97)

Ananta prima é uma memória de Renato Medrado de quando eles eram crianças e conviviam esparsamente: “- [...] Fomos a muitas festinhas de aniversário mas exagerei quando disse que brincamos juntos, ela era de uma timidez incrível. Quando meus pais se mudaram do bairro das Perdizes para os Campos Elísios nos perdemos completamente de vista” (TELLES, 1999, p. 183).

Como amiga, Ananta era “[...] muito fechada também com as amigas, sabia ouvir as confidências. Mas pelo visto não fazia nenhuma.” (TELLES, 1999, p. 240). E como patroa, demonstrava-se preocupada e humana: “E pediu à Marlene que saísse mais cedo, o céu estava se fechando, podia cair uma tempestade. E não precisaria se preocupar, Eu faço o meu chá” (TELLES, 1999, p. 76).

Por fim, Ananta na sua intimidade aparece principalmente nos capítulos 5 e 6. Como já colocado, é nesse fragmento de identidade em que o Vizinho do sétimo andar nos é apresentado. Ananta íntima é caçadora à espreita<sup>25</sup>, é aquela que

---

<sup>25</sup> “Desde criança ela sempre gostou do jogo-sem-nome que consistia apenas em rondar o alvo desejado (e quanto!) mas sem a menor pressa em atingi-lo. Até que inesperadamente, flexionando as pernas e inclinando o corpo para trás atirava a seta certa no centro dos círculos negros, lá onde estava desenhado o coração vermelho. Antes, o paciente ensaio da dispersão dos círculos que cercavam (e fechavam) o alvo da prancha. Deixar crescer a expectativa retardando o instante de cravar os dentes na maçã escondida no bolso da calça, a maçã ficava no fundo desse bolso. O encanto estava em circular com naturalidade sem levantar suspeita, o prazer (maior) estava nisso, em se expor se escondendo. O risco do queijo. A paciência em esperar pela hora propícia amadurecida no escuro. Ousar (com coragem) a alegria proibida. Proibida? Voltou-se bruscamente para a janela com suas cortinas caindo retas, do mesmo tom

questiona a própria sanidade (nunca colocada em questão pelos que convivem com ela). E, como demonstrado no trecho a seguir, a analista pode não ser tão paciente: “[...] ela escreveu com letra de forma que fizera *um esforço incessante para não ridicularizar, não lamentar e não desprezar as ações humanas mas compreendê-las*” (TELLES, 1999, p. 70).

É na Ananta íntima que temos acesso ao Vizinho:

Ananta sentiu a cabeça como uma lâmpada ardente que é desatarraxada do corpo e colocada (com cuidado) ao lado da lâmpada suplente e apagada. Sem dor. Atarraxou a suplente e ficou esperando. Os ruídos recomeçaram, vagos no início. Espaçados. Até que foram ficando mais violentos, como se o Vizinho se atracasse com alguém numa luta feroz, intensa mas contida. Tanta vontade dos lutadores em não deixar transparecer a hostilidade dos corpos atarraxados e tombando borrachosos, em convulsão. E de repente ficou um só corpo a se espojar sem controle até se agarrar a alguma coisa (a porta?) antes de explodir no acesso de choro. Um choro esguichando por entre os dentes travados na obsessão do silêncio. Os soluços (silvos) diminuíram. Ananta apertou a cabeça entre as mãos, a dor era real ou apenas memória da dor? Sentiu medo. Compaixão, agora a música era insuficiente. E se os vizinhos (quais?) descobrissem. Sabia apenas que antes da metamorfose o Vizinho se repartia em essência, exatamente como acontecia com sua cabeça na hora da dor, tinha a cabeça fixa que ela desatarraxava. E tinha a outra, mas o corpo permanecia único, aquele desesperado corpo espojante com seus acessos de choro. De tosse, lembrou e Ananta sorriu porque desconfiou que a tosse que ouviu era a própria. Quando acabou tudo, restou a música que ambos ficaram ouvindo calmos, o Cavalinho e ela. Desligou o toca-discos e deitou-se febril. Mas flutuante. (TELLES, 1999, p. 75-76)

Assim como nos romances anteriores, a metamorfose é marcada pela presença da música clássica. Nesse caso, o escolhido é Chopin. Fica evidente que a música é determinante para que a metamorfose ocorra. A música clássica funciona como catalisador das transformações e do devir animal das personagens.

O leitor deve ter percebido que essa análise difere bastante das realizadas nos outros romances. Isso acontece, porque a própria estrutura narrativa e construção das personagens exige que a análise seja diferenciada, de forma que possamos evidenciar como personagens humanos e animais funcionam na narrativa.

Destacamos, então, o caráter híbrido das personagens Ananta e Rahul, e a forma pela qual essa hibridez toca não só a questão da identidade e da metamorfose, mas também algo que vai além disso: os conceitos de exílio, ruínas e testemunha. Acrescentamos que estes últimos não divergem do restante do trabalho, pois demonstram o funcionamento simbólico dos animais dentro dessa narrativa, algo que veremos mais a fundo no próximo tópico.

Ao contrário dos outros romances, descrições de personagens a partir de semelhanças com animais não é frequente aqui. Vez ou outra, aparecem situações com animais que se repetem nas outras narrativas, como o ato de pegar uma borboleta pelas asas<sup>26</sup>. No entanto, essas situações aparecem esvaziadas de significado simbólico, ao contrário do que ocorre nos outros romances, quando essas situações eram utilizadas como um paralelo para atitudes humanas<sup>27</sup>.

Apesar da presença restrita de animais, este romance potencializa o papel da animalidade e da metamorfose na teorização da identidade. Animalidade e metamorfose são indissociáveis. Ananta traz no próprio nome seu devir animal (a serpente) e a metamorfose do Vizinho está inerentemente ligada à sua personagem. Rahul, por sua vez, sente-se metamorfoseando em humano e animal (de volta) sempre que sonha com suas vidas passadas, como no trecho abaixo:

Pelo funil desse grito escapei do meu corpo que prosseguia livre no seu ritmo de gozo mas agora sem mim. [...] Ainda me via mas não me tinha, fui excluído para virar um pasmado espectador do corpo perdido. [...] Não me abandone! supliquei ao meu corpo ao tentar tocá-lo, tinha conseguido varar a barreira do ar. [...] Digo adeus à casa romana com o visitante que nem cheguei a encarar, guardei seu cheiro. [...] Apertei meu peito inquieto com a palma da mão assim como faço agora. A diferença é que já não tenho mão à altura do gesto, mas uma pata. Veludosa. As unhas bem aparadas para não puxar o fio dos tapetes de Rosa Ambrósio. (id., p. 27)

A teoria da identidade que esse romance descreve, leva, portanto, em consideração o conceito de devir animal, de Deleuze e Guattari, que seria a junção dos dois conceitos aqui propostos, de animalidade e metamorfose. Tanto a metamorfose de Ananta e a do Vizinho, quanto a do gato Rahul não ocorre, assim

---

<sup>26</sup> “Então veio a borboleta toda alegrinha, Olha a borboleta na cerca de arame farpado! A guerra era antiga, usava esse arame. Agarrei a mão da mamãe quando o soldado estendeu a dele, quis pegar a borboleta pelas asas, uma brincadeirinha” (TELLES, 1999, p. 18)

<sup>27</sup> Em “Verão no aquário”, por exemplo, a mariposa que Raíza segura pelas asas representa sua mãe, que se debate nervosa sempre que as duas se enfrentam.

como o devir animal, fisicamente. São metamorfoses que permanecem na ambiguidade do discurso, mas que são fundamentais para a construção da identidade dessas personagens.

## 2.2 HORAS NUAS, ANIMAIS À ESPREITA

O leitor mire, veja. Até aqui, o que fizemos foi um levantamento da fauna dos romances de Lygia Fagundes Telles, destacando pontos de encontro entre as narrativas, simbolismos da animália lygiana, as metamorfoses presentes e como eram representadas na narrativa, em conjunto com o delineamento de uma teoria da identidade. Até aqui, o objetivo era deixar claro ao leitor que o romance lygiano, por si só, já entremeia em sua tessitura ficcional aquilo de que nos ocuparemos no capítulo seguinte.

Assim, nessa segunda parte faremos a categorização da fauna lygiana em animais simbólicos, animais como outros e animais internos, buscando, dessa forma, verificar como esses animais funcionam na teoria da identidade já proposta pelos romances. Essas categorias foram criadas a partir da análise desenvolvida no tópico anterior, em que se observou os padrões de representação dos animais.

A primeira categoria diz respeito aos animais que fazem parte da estrutura simbólica da narrativa, ou seja, foram representados por meio de metáforas estão os animais representados no romance. Na segunda, estão aqueles que se constituem *alter* do humano, isto é, como a gata de Derrida que o olha nu sem ele saber o que se passa em sua mente, ou mesmo se se passa algo na mente da gata. E a última categoria corresponde aos animais com os quais os personagens se identificam e aos quais se relacionam por meio de semelhanças, sejam elas físicas, psicológicas ou comportamentais.

No processo de categorização, foi possível perceber com mais clareza quais animais se repetem, a forma como se repetem e qual papel desempenham na narrativa. Da mesma forma, esse procedimento permitiu verificar como a teoria da identidade é desenvolvida ao longo dos romances.

Para que o leitor possa visualizar, apresentamos a seguir quatro tabelas resultantes dessa classificação<sup>28</sup>. Na primeira, fazemos a apresentação genérica dos animais encontrados em cada romance e a totalização numérica à direita. Na demais, inserimos a categorização desses animais (uma tabela para cada categoria), a partir da qual desenvolvemos a respectiva análise qualitativa.

**Tabela 1 – Animais presentes nos romances lygianos (continua)**

Romances				Total de repetições
Ciranda de pedra	Verão no aquário	As meninas	As horas nuas	
andorinha	-	-	-	1
aranha	-	-	-	1
-	-	barata	-	1
besouro	besouro	-	-	2
boi	-	boi (vaca)	-	2
borboleta	-	borboleta	-	2
cachorro (perdigueiro)	cachorro	cachorro (cachorro e Lulu)	-	3
-	-	caramujo	-	1
-	carneiro	-	-	1
-	caruncho	caruncho	-	2
<b>cavalo (égua e centaura)</b>	<b>cavalo</b>	<b>cavalo</b>	<b>cavalo</b>	<b>4</b>
-	-	cigarra	-	1
<b>cobra</b>	<b>cobra</b>	<b>cobra</b>	<b>cobra (serpente)</b>	<b>4</b>
-	esfinge	-	-	1
fauno	fauno	-	-	2
formiga	formiga	formiga	-	3
-	gaivota	-	-	1
<b>gato</b>	<b>gato</b>	<b>gato</b>	<b>gato</b>	<b>4</b>
gazela	-	gazela	-	2
-	-	insetos mortos	-	1
libélula	-	-	-	1
-	-	macaco	-	1
mariposa	mariposa	-	-	2

<sup>28</sup> O leitor perceberá que, em alguns casos, foram feitos ajustes por similaridade. Por exemplo, no primeiro romance há menção ao perdigueiro, que se trata de um cachorro. Portanto, ele foi colocado como tal para que a contagem fosse possível. Nesses casos, junto à denominação genérica, aparece entre parêntesis a diferenciação, para que o leitor possa recuperar a informação de maneira precisa no tópico anterior.

Tabela 1 – Animais presentes nos romances lygianos (conclusão)

Romances				Total de repetições
Ciranda de pedra	Verão no aquário	As meninas	As horas nuas	
-	pássaro	-	-	1
-	peixe	peixe	-	2
-	raposa	raposa	-	2
rato	rato	rato	-	3
-	traça	-	-	1
urso	-	-	-	1
-	-	cigarra	-	1

Como o leitor pôde perceber, o último romance apresenta uma diversidade de animais muito restrita em relação aos demais. No entanto, é de se notar que os únicos animais que se repetem nas quatro narrativas são o cavalo, a cobra e o gato: exatamente os três animais que aparecem em “As horas nuas”. Vejamos agora qual função cada animal desempenha nas narrativas.

Tabela 2 – Animais simbólicos

Romances			
Ciranda de pedra	Verão no aquário	As meninas	As horas nuas
andorinha	-	-	-
-	-	barata	-
besouro	besouro	-	-
borboleta	-	-	-
-	-	caramujo	-
-	caruncho	caruncho	-
-	-	-	cavalo
-	-	-	cobra (serpente)
-	-	-	gato
-	-	gazela	-
-	-	insetos mortos	-
libélula	-	-	-
-	pássaro	-	-
-	peixe	-	-
-	-	rato	-
-	traça	-	-
-	verme	-	-



Em relação aos animais simbólicos há pouca repetição, como se pôde observar. Os únicos animais que aparecem mais de uma vez são o besouro e o caruncho. No entanto, eles não representam o mesmo símbolo. O besouro, em “Ciranda de pedra”, está relacionado à doença de Laura, enquanto que em “Verão no aquário”, ele simboliza as memórias e o passado, assim como o verme e o caruncho, presente tanto nesse romance quanto em “As meninas”.

Em “Ciranda de pedra” também temos a presença da borboleta e da libélula como animais simbólicos. Tanto uma quanto outra servirão como metáfora da transformação da protagonista Virgínia, de seu amadurecimento e construção de identidade. Já em “Verão no aquário”, essa metáfora é desempenhada pelo peixe dentro do aquário: um momento de suspensão da vida, como se Raíza estivesse dentro de um casulo.

Em “As meninas”, temos uma presença maior de animais simbólicos. As baratas e os ratos fazem parte do passado de Ana Clara, mas atuam principalmente como símbolos de seu trauma de infância, tanto do abuso, quanto da miséria. A gazela e os insetos mortos são uma metáfora da ditadura: a gazela como animal a ser caçado; os insetos que, atraídos pela luz, ficam presos dentro da luminária e morrem queimados, como os militantes, amigos de Lia, que, atraídos pelo ideal de liberdade, acabam presos, torturados, mortos.

Por fim, em “As horas nuas”, os três animais presentes na narrativa atuam como animais simbólicos. A cobra e o cavalo pela referência à literatura védica, servem como símbolo para uma possível leitura do romance. O gato, como símbolo da testemunha impossível de Agamben, é provavelmente o único que sabe os segredos dos moradores do edifício de Rosa.

**Tabela 3 – Animais como outros**

Romances			
Ciranda de pedra	Verão no aquário	As meninas	As horas nuas
aranha	-	-	-
-	-	borboleta	-
-	-	cachorro (Lulu)	-
-	-	cobra	-
formiga	formiga	formiga	-
-	-	gato	gato
rato	-	-	-

Nessa categoria, encontramos a presença reiterada de formigas e gatos. Nos três romances, a formiga está associada ao ato de crueldade ou misericórdia em relação aos animais, nossos *outros*. O ato de esmagar uma formiga, premeditado ou realizado pelas personagens, é frequentemente repreendido por outro personagem que adverte: matar outros seres vivos é maldade, mesmo que seja uma minúscula formiga.

O gato, segundo animal a se repetir, aparece em “As meninas” e “As horas nuas”. Nos dois romances é possível perceber uma relação de alteridade dos personagens humanos com os felinos. No primeiro, essa relação ocorre a partir do olhar do gato para Lorena, que, como Derrida, reflete sobre o que se passa na cabeça do animal. No segundo, esse mesmo olhar se repete, com a diferença de que, nesse caso, temos acesso, de certa forma, ao que Rahul pensa no momento em que observa os outros.

As aranhas e os ratos atuam como bichos repulsivos, aqueles nos quais Virgínia não quer vir a ser numa próxima vida, como resultado de sua maldade. Em “As meninas”, o cachorro que Ana Clara teve quando criança, Lulu, parece ter sido sua única fonte de carinho. Lorena pega uma borboleta pelas asas e ao soltá-la a vê voar “buleversada” por ter sido apanhada.

**Tabela 4 – Animais internos (continua)**

Romances			
Ciranda de pedra	Verão no aquário	As meninas	As horas nuas
besouro	-	-	-
boi	-	boi (vaca)	-
cachorro (cachorro e perdigueiro)	cachorro	cachorro	-
-	carneiro	-	-
cavalo (égua e centaura)	cavalo	cavalo	cavalo
-	-	cigarra	-
cobra	cobra	cobra	cobra (serpente)
-	esfinge	-	-
fauno	fauno	-	-
-	gaivota	-	-

Tabela 4 – Animais internos (conclusão)

Romances			
Ciranda de pedra	Verão no aquário	As meninas	As horas nuas
gato	gato	-	-
gazela	-	-	-
-	-	macaco	
mariposa	mariposa	-	-
-	-	-	-
-	-	peixe	-
-	raposa	raposa	-
-	rato	-	-
urso	-	-	-

Na Tabela 4, por fim, podemos observar a repetição de uma maior quantidade de animais. Como já colocamos, essa categoria se refere aos animais com os quais os personagens se identificam por características físicas, psicológicas ou comportamentais. Os três tipos de identificação podem ocorrer pela descrição seja pelo narrador, seja por outras personagens. No entanto, as características psicológicas e comportamentais também estão presentes na forma como a personagem se desenvolve na narrativa, suas atitudes, pensamentos e gestos.

No romance “Ciranda de pedra”, encaixam-se na identificação por características físicas o besouro, que serve de descrição para Natércio por Virgínia e Rogério; o cachorro (perdigueiro), que compartilha com Conrado o formato dos olhos; o cavalo, pois Bruna se assemelha a uma égua bíblica e a uma centaura mística, conforme observado por Virgínia; o fauno, com quem Afonso se parece nas feições e cujos traços são passados à sua filha com Bruna; a gazela, cujos olhos denunciam a paternidade de Virgínia, pois ela e Daniel têm os mesmos olhos de gazela, como o próprio Daniel e Luciana afirmam; e, por fim, o urso, relacionado ao personagem Rogério, cujos traços físicos não são descritos, mas que ficam subentendidos pela associação com o animal.

Em “Verão no aquário”, isso acontece somente com o fauno, quando Marfa aparece fantasiada, metamorfoseada em ser mitológico, pois os demais animais se relacionam às personagens humanas mais por um processo de semelhança comportamental e psicológica.

No terceiro romance, a personagem Lorena diz que gostaria de ser vaca, transportando-se mentalmente para o corpo bovino, com os úberes pendentes, as ancas grandes; é também na voz dessa personagem que aparece o macaco, associado a M.N., devido ao corpo coberto de pelos. O peixe aparece na descrição de irmã Bula, com seus olhos membranosos como os olhos de peixe.

A identificação por características psicológicas e comportamentais aparece no primeiro romance quando Virgínia, ao comer miolos de boi com arroz, ruma a ideia de como seria ter os pensamentos do boi. Veja leitor, como é diferente a associação feita entre Lorena e a vaca e entre Virgínia e o boi: na primeira, a relação é estritamente física; na segunda, ela é primordialmente psicológica, pois Virgínia não se coloca no corpo do boi para pensar sobre como seria ser boi fisicamente. Ela está mais interessada em saber como seria pensar como o boi.

O comportamento de Rogério, assim como o de Fabrício, em “Verão no aquário”, e Fabrício, em “As meninas”, é como o de um cachorro: estabanado e alegre. Otávia, por sua vez, tem a indolência felina; enquanto a mãe de Virgínia se debate na loucura como uma mariposa presa na teia de uma aranha.

Em “Verão no aquário”, Raíza é chamada de carneirinho louro, pois os outros a consideram inocente, mas se acha mais parecida com a raposa e a gaivota em sua malícia. Sua mãe, por outro lado, está relacionada à esfinge, enigmática e altiva, mas também à mariposa que se vê presa da maldade de Raíza. O rato, por sua vez, é associado à incapacidade de a protagonista tocar piano: suas mãos são como ratos que fogem, assustados.

O cavalo, em “As meninas”, está relacionado à forma como Lia trata o próprio corpo: como um cavalo que não se deixa domar e, por isso, chicoteado. Ana Clara, por sua vez, se acha esperta como uma raposa, mas na verdade é inconsequente e dispersa como a cigarra, conforme pontua Lorena.

E, em “As horas nuas”, o cavalo fará parte da identidade de Ananta, assim como a serpente. Como cavalo haverá a luxúria; como a serpente, sua índole de caçadora à espreita. Virgínia, por outro lado, é chamada de cobra, por Luciana, por causa de seu comportamento arisco.

Com a primeira categoria, de “Animais simbólicos”, foi possível perceber como a presença de animais faz parte da estrutura simbólica dos romances. Na segunda categoria, “Animais como outros”, observamos de que forma a relação entre animais e humanos dentro das narrativas funciona, também, a partir de um

processo de diferenciação, como elemento humanizador. Por fim, a partir da última categoria, “Animais internos”, verificamos de que forma os personagens humanos concretizam o devir animal, conforme proposto por Deleuze e Guattari.

No último romance, foi possível perceber a confluência de animais como outros, animais internos e animais simbólicos. Essa convergência nos leva a concluir que nessa narrativa, tanto conteúdo quanto estrutura tecem uma teoria da identidade. Aqui estão presentes os três conceitos-chave, metamorfose, animalidade e identidade, da forma mais interligada possível.

As horas nuas, que teoricamente eram de Rosa Ambrósio, na verdade são de Ananta: é nas suas horas nuas, no seu momento mais íntimo, que acontece o processo de metamorfose (do Vizinho em cavalo), do devir animal e, conseqüentemente, da construção de sua identidade.

Por fim, é importante ressaltar para o leitor a relação entre o conto introdutório deste capítulo e aquilo que aqui foi desenvolvido. No conto, há também a presença dessas três categorias. A relação entre Catarina e a cadela Frida se constitui como uma relação de alteridade, Frida é o animal como outro. Apesar de não explicitado, o elo entre Catarina e o filhote de passarinho é um espelhamento, ou seja, o pássaro é um animal interno: ela tem raiva de Deus, que tira a vida daquele ser inocente, porque vê no filhote suas próprias fraquezas. Catarina se sente fraca e injustiçada diante da ira desse Deus do Velho Testamento. Esse mesmo pássaro constitui um animal simbólico na medida em que, ao ser colocado num ninho improvisado, simboliza um casulo: animal em transformação. Como se Catarina também estivesse prestes a se transformar, metamorfose que poderia ser iniciada a partir do desaparecimento desse ninho. Deus teria aceito sua oferenda.

### 3 IMAGO

Há um segundo, ela era o que já não é. Dela, só restaram as margens e a eloquência do silêncio. Pois, entre a palavra (não) dita e a mal interpretada está uma linha imaginária: tão tênue quanto a que divide a sanidade e a loucura.

Diz-se do ponto que é final. Mentira. O ponto pode dar início, pode ser a pausa, o respiro, o suspiro. O ponto por si é completo: redondo, retinto. Sua finalidade não pode se resumir a ser final. Se até o silêncio nos diz alguma coisa, o ponto e toda a sua completude também deve nos dizer algo.

O ponto é o segundo que a faz mudar. A cada ponto da vida, Catarina recomeça.

Seria mais fácil dizer que Catarina nasceu de um segundo de descuido (ou de amor). Mas Catarina é texto, é discurso. Portanto, foi um ponto que a deu à luz. Não qualquer ponto: o ponto de interrogação.

Os ventos ciciavam nos ouvidos de Catarina. Ela estava perdida no parque: soltara-se da mão da mãe para correr atrás de uma borboleta que borboleteava por ali e...

- Quem é você, menina? Está perdida?

E subitamente ela teve de, sozinha, afirmar que era Catarina, mesmo não tendo muita certeza de que esse era seu nome. Ela sabia, sem dúvidas, que era assim que todos a chamavam, mas ela, ela mesma, no fundo do estômago sentia algo estranho ao pronunciar o próprio nome como algo que deveria dizer de si mesma.

Dizer a alguém desconhecido, afirmar com o coração na mão que ela era Catarina fez rodar alguma engrenagem adormecida. A partir desse momento, ela não podia mudar de ideia, não podia dizer: "Desculpe, senhor, me enganei. Na verdade eu sou...". Não faria sentido e ela continuaria com o mesmo aperto no peito.

Mais tarde essa mesma pessoa que, cruelmente ou não, a fez dizer quem era encontrou os pais aflitos de Catarina. Foram minutos de descuido, de Catarina ou de seus pais, mas foi o ponto de interrogação a causa de Catarina existir para si como Catarina.

Catarina era e não era Catarina. Seu nome não lhe dizia nada. Era som, era passagem, era vento. Ela: a menina, a moça e a mulher, coexistências que coabitam

o mesmo corpo, florescem em Catarina, transformam-na: são vírgulas, são pontos. São o silêncio do nome que não pertence a quem nomeia.

O ar fresco da manhã era o que Catarina mais gostava. Mesmo no verão, a brisa fria a visitava todos os dias, batendo na janela com delicadeza e fazendo esvoaçar as cortinas. Catarina deixava que o vento da manhã a acordasse, porque achava que todo o restante do dia o ar se saturava de odores, de humores, de calor e poeira. Em outras vidas, talvez Catarina fora passarinho ou quem sabe borboleta.

O frio do vento matinal era um sopro de vida: a devolução da alma ao corpo adormecido.

O sono, para ela, sempre fora um mistério. Desde muito nova, sonhava que estava do lado de fora de seu quarto e podia observar-se adormecida. Era uma sensação estranha poder ver-se: o corpo inerte que respira... respira... respira...

Seria Catarina a menina que olha ou a que é vista? Quem respira em Catarina?

Lembra-se das lagartas, com seus corpos segmentados e frágeis; da cadela com seu rabo balouçante; dos pássaros que habitavam o telhado de sua casa; daquele pássaro que fora tomado como oferenda dentro de uma cestinha, um ninho improvisado. Quem fora ela para eles?

Ah, Catarina! Sua dor se confunde pela dúvida. Há muito tempo Catarina se procura, em vão, em tantos lugares e não se encontra. Sempre que acha que está se vendo, ela como realmente é, algo perpassa em sua mente e maliciosamente a distrai.

Catarina é o próprio silêncio. É o silêncio de quem a lê.

A velha senhora, que já tantas vezes recomeçou, prepara-se para encontrar a si mesma, partindo desta vida insana, ingrata, enrijecida de lágrimas e pó. Da vida de Catarina, só ficaram esses pontos pretos. E o suspiro do ponto final da velha-moça-menina acaba de lhe extirpar a alma.

### 3.1 POR UMA TEORIA DA IDENTIDADE QUE RECUPERE A ANIMALIDADE

A primeira pergunta que se faz a alguém desconhecido é “Quem é você?”. Uma pergunta que pode parecer fácil de ser respondida à primeira vista, mas que

sempre incomoda quando levada muito a sério por espíritos que tendem a reflexões de fundo filosófico.

Na busca por compreender o conceito de identidade, as teorias se metamorfosearam até que chegamos à concepção de que a identidade é algo fragmentado, descentrado, construído, relacional e envolve relações de poder, como o leitor pôde verificar em nosso primeiro capítulo. Pode ser imposta ou escolhida, mas na maioria das vezes consiste mais em algo que refutamos do que algo que acolhemos.

Na base disso está nossa relação com o outro, outro ser humano segundo essas teorias, vale ressaltar. No entanto, como já disse Derrida, não há outro mais outro que o animal, e nessa atividade de *bricoleur* em que consiste a construção de identidades, não seria estranho inserir a animalidade como peça dentre as peças disponíveis na montagem desse quebra-cabeças.

Além da animalidade, a metamorfose também deveria entrar no jogo, já que faz parte das transformações a que somos submetidos a todo momento. Assim, metamorfose e animalidade constituem elementos fundamentais para a construção de uma nova visão sobre a teoria da identidade.

No pequeno conto inserido como nota introdutória deste capítulo, temos a personagem Catarina, que convive com a eterna pergunta “quem sou eu?”. É a mesma Catarina dos dois contos anteriores, que tem a si mesma moldada a partir de sua convivência com seus outros (animais). Os três contos, o leitor deve ter percebido, se interligam por apresentarem a mesma personagem em três momentos diferentes da vida: criança, adulta e idosa.

Mas, como dissemos, Catarina é texto. Ela só se mantém viva no momento da leitura, como qualquer outro personagem de qualquer outro texto. Assim que terminamos de ler uma história, os personagens se desfazem, se despregam do texto, dessas marcas pretas no papel a que chamamos de palavras, e, algumas vezes, permanecem nas brumas da memória, outras, não.

Como leitores de Catarina, de alguma forma (re)vivemos suas brincadeiras, seus questionamentos, sua raiva. Como leitores de qualquer texto, nos tornamos outros. É no processo de leitura, e alteridade, que nos construímos e que construímos nossa identidade. Se Catarina, no último conto, se pergunta “quem sou eu?”, de alguma forma, nós leitores, também nos colocamos essa questão. E é em torno dessa pergunta que se desenvolvem as narrativas dos romances de Lygia



Fagundes Telles. E parece que com o objetivo de responder a essa pergunta as narrativas acabam por se tornar verdadeiras teorizações a respeito do tema.

Como já colocamos anteriormente, o que pretendemos fazer neste capítulo nada mais é que o trabalho de um arqueólogo: a teoria, o esqueleto, já está no romance lygiano. A única coisa que nos propomos a fazer é desenterrá-lo do texto literário.

Dos três conceitos-chave sobre os quais discorreremos no primeiro capítulo, gostaríamos que o leitor recuperasse o de identidade como atividade de *bricoleur*, o da animalidade como devir animal e o da metamorfose como processo de reorganização do corpo a partir de significantes flutuantes.

Sobre a atividade de *bricoleur*, colocamos que a construção da identidade é como montar um quebra-cabeças com as peças que temos à mão. Essa metáfora da bricolagem já foi utilizada anteriormente pelo antropólogo Lévi-Strauss para descrever as sociedades primitivas. Nas palavras do antropólogo:

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. [...] os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que “isso sempre pode servir”. (LEVI-STRAUSS, 2012, p. 34)

No entanto, essa atividade não se restringe ao simples montar algo com as peças que se tem à disposição. Como pontua Lévi-Strauss (2012), existe, entre a imagem e o conceito, o signo. Assim, ao empreender sua atividade, o *bricoleur* “interroga todos esses objetos heteróclitos [...] a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado” (id., p. 35).

De acordo com o filósofo Raimond Gaita, isso acontece porque “somos criaturas que precisam de significado” (GAITA, 2011, p. 92). Além disso,

[...] a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida. (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 35)

E aqui chegamos no ponto principal: a reorganização e a montagem jamais resultarão numa estrutura igual à imaginada, o resultado sempre será diferente daquele pretendido. Quando aplicamos o conceito de bricolagem da antropologia à teoria da identidade, não podemos deixar de citar o poema “O Monstrengo”, de Bruno Tolentino<sup>29</sup>:

Tive tudo o que quis, e o que não quis  
também, é claro; mas ressalvo a audácia  
com que arranquei à pedra da desgraça  
uma felicidade de infeliz;

martelei pedra viva e dei-lhe a face  
que esculpi: tive assim, não o que quis,  
mas o rosto que tenho, traço a traço,  
fui eu que o inventei, fui eu que o fiz!

A Medusa morreu: matei-a eu  
e a espécie de Perseu que fiquei sendo  
não foi a ilustre morta que me deu.

Fui eu mesmo que fiz este monstrengo,  
o inútil monumento é todo meu.  
Eu, modelo, martelo e monumento!

Apesar de o poema usar a metáfora do trabalho do escultor para se referir à construção da identidade do eu lírico, podemos perceber que o resultado é o mesmo: “tive assim, não o que quis, mas o rosto que tenho, traço a traço, fui eu que o inventei, fui eu que o fiz!”. E o que ele constrói depois de tantas marteladas é o título do poema: um monstrengo.

Monstrengo vem da palavra monstro, obviamente. Geralmente, a representação do monstro surge da mescla entre humano e animal que resulta num ser desproporcional, por isso assustador. A imagem resultante do processo de esculpir-se nada mais seria que um ser híbrido: entre o humano e o animal.

Como destaca o antropólogo francês: “o engenheiro sempre procura abrir uma passagem e situar-se *além*, ao passo que o *bricoleur*, de bom ou mau grado,

---

<sup>29</sup> Retirado de <<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/tolentino.htm>>, acesso em 28 jul. 2017.

permanece *aquém*” (id., p. 36), o que seria o equivalente a dizer que “o primeiro opera através de conceitos, e o segundo, através de signos” (id., *ibid.*).

Nos romances que analisamos aqui, é possível perceber o mesmo processo. Muitas vezes, a personagem se vê perdida, fragmentada, sem rumo, principalmente por querer montar para si um rosto e ter como resultado sempre algo diferente do imaginado, seja por não saber como encaixar as peças, seja por não conseguir descartar outros pedaços de si, seja por não encontrar significado ao observar o todo.

Retomando o conceito de significantes flutuantes, de José Gil, são signos os responsáveis por reorganizar nosso corpo, torná-lo saudável novamente a partir de um processo de tradução mediado pela música (ou pela Literatura...). Esse mesmo processo de tradução também é responsável por fazer emergir a animalidade presente em nós, num devir animal, conforme Deleuze e Guattari.

As personagens dos romances de Lygia Telles percorrem o caminho do *bricoleur*, montando para si não os rostos que querem ter, mas os que conseguem construir. Esse processo de significação e ressignificação de si mesmos, muitas vezes, é permeado pelo afloramento de sua animalidade, seja pelo símbolo, seja pela alteridade radical oferecida pela convivência com os animais, seja pelo devir animal promovido nessa metamorfose.

Isso acontece com Virgínia, que se reconhece múltipla, que não quer ter em si a menina que fora na infância, mas da qual não consegue se livrar. Ao se aceitar e se compreender como resultado de todas as Virgínias juntas, ela se cura. Encontra o código que reorganiza seu corpo, cuja metamorfose é mediada pela música clássica. Através da libélula que vê morrer e ressurgir, ela se sente ligada a tudo o que existe e alça voo.

O mesmo ocorre com Raíza, que se reconhece raposa para poder se livrar de tudo o que a deturpava. Reorganiza as peças de sua identidade e se transforma para sair do aquário, restabelecendo os laços com a mãe. A ligação breve, porém significativa, com um cachorro de rua, também proporciona um momento de compreensão que culmina no suicídio de André e sua transformação última para a saída do aquário.

Lorena, Lia e Ana Clara também são transformadas ao longo da narrativa. A convivência com animais faz Lorena refletir sobre si mesma, ao passo que a constante perseguição das memórias ruins faz com que Ana Clara perca a vida.

Ananta, com sua presença humano-animal, e Rahul, animal-humano, representam o máximo estiramento dos conceitos e transformam a própria narrativa em reflexão filosófica. O último romance lygiano, portanto, traz em sua própria estrutura fragmentada e fasciculada a aquilo que trazemos de subtítulo deste trabalho: metamorfose e animalidade como teorização do conceito de identidade.

É na alteridade animal que nos tornamos humanos, como Gaita coloca: “Nossas maneiras de falar sobre saber e crença [...] Formaram-se conjuntamente em nossas vidas com os animais” (GAITA, 2011, p. 88). Isso significa que a maneira como vemos o mundo é indissociável do fato de termos convivido com animais, direta ou indiretamente, desde sempre.

Retomando as categorias nas quais dividimos a fauna do romance lygiano no capítulo anterior, podemos verificar de que forma a animalidade funciona na teoria da identidade. Assim, a animalidade e a metamorfose – pois esses conceitos caminham juntos nos romances – estão na teoria da identidade como animais internos, animais como outros e animais simbólicos.

Vimos que, nos romances, os animais simbólicos são aqueles que atuam como metáforas para explicação de determinado fenômeno ou situação, por exemplo, a libélula, no primeiro livro de Lygia Telles, que simboliza a transformação, o renascimento de Virgínia. Os animais internos são aqueles com os quais as personagens se espelham, como Raíza e a raposa. E os animais como outros, aqueles que exercem algum tipo de alteridade com as personagens humanas, como Lorena e a gata que a observa.

Para deixar esse esqueleto mais à mostra, vamos trabalhar por contrapontos. No primeiro capítulo, quando chegamos à conclusão, juntamente com os teóricos estudados, de que a identidade é algo construído, relacional, fragmentado, observamos também que em nenhum momento esses teóricos haviam incluído o papel dos animais nessa construção ou seu caráter metamórfico.

A nossa formação como sujeitos e como seres humanos envolve, necessariamente, algum contato com animais, seja pela alimentação, seja pela convivência com animais de estimação. É o que Maciel (2016, p. 67) afirma: são “saberes que advêm da convivência diária do homem com os bichos e da interação afetiva e efetiva com eles [...] sua própria humanidade se molda por essa convivência diária com os animais”.

Esse também é um dos pontos em que Raimond Gaita toca em seu livro “O cão do filósofo”. Ele o faz para tentar explicar nosso comportamento moral em relação aos seres humanos e animais. Nós o fazemos como uma forma de mostrar ao leitor que a alteridade que envolve nossa construção identitária não se restringe a outros seres humanos, mas a animais também.

Como Maria Esther Maciel questiona: “o que o tratamento dado aos animais revela sobre as pessoas?” (MACIEL, 2016, p. 63). Segundo a pesquisadora, o fato de subjugar os animais, colocá-los numa posição inferior em relação à posição dos seres humanos faz com que classifiquemos determinados grupos de pessoas (determinadas **identidades**) como inferiores em relação a outras. Como exemplo, ela cita a escravidão dos negros que, naquele momento, não eram considerados seres humanos, isto é, eram igualados a animais.

Nesse ponto, podemos recuperar a questão das relações de poder envolvidas no processo de construção de identidade explorada por Tomaz Tadeu. O fato de determinado grupo de pessoas, devido a suas características físicas, ser considerado *animal*, confere não só a essa identidade humana, mas aos animais, a condição de *sem poder*. Aqui, o animal seria o outro, a alteridade absoluta que o colocaria numa condição inferior aos seres humanos e ao qual outros humanos seriam igualados, por serem **diferentes**. Essa identidade **animalesca** seria imposta. Uma peça do quebra-cabeças da qual eles não poderiam fugir.

Essa alteridade, no entanto, ou para recuperar nossa terminologia, o animal como outro, não precisa, necessariamente, ser encarada como algo ruim, pois é por essa relação de diferença que nos tornamos humanos, como Maciel (2016) e Derrida (2002) afirmam. E mais: é pela forma como tratamos os animais que podemos nos tornar **mais (ou menos) humanos**.

O animal como metáfora, como símbolo, por sua vez, constitui, para nós, assim como acontece nos romances, uma maneira de explicar as situações pelas quais passamos no decorrer da vida. Ou melhor, as metamorfoses que sofremos.

A construção da identidade nunca é algo pronto, finalizado. Isso os próprios teóricos da identidade que retomamos no primeiro capítulo já afirmavam. O que eles não faziam, entretanto, era ver esse constante processo de construção como uma metamorfose. Se levarmos em consideração a analogia da construção da identidade à atividade do *bricoleur* e, além disso, retomarmos o que *bricolagem* significa, de

acordo com Lévi-Strauss, não podemos deixar de ver que o conceito de metamorfose faz parte da atividade do *bricoleur*.

As peças e materiais utilizados, ao serem colocados em conjunto, sempre vão resultar em algo diferente do pretendido. Podemos dividir esse processo em duas etapas: a primeira metamorfose, dos materiais em algo único; e a segunda, do imaginado para o conseguido. Além disso, sempre que um novo material entra em cena, ao ser inserido no conjunto, tudo muda, o que seria uma terceira etapa da metamorfose.

O mesmo ocorre com a identidade: toda vez que assumimos um novo papel na sociedade, por exemplo, mais uma peça se encaixa ao nosso *puzzle* que assume outra forma: nos tornamos outros – sofremos uma metamorfose. Quando isso acontece, podemos utilizar como metáfora para explicar esse processo as metamorfoses sofridas pelos animais. Como a borboleta.

Se o leitor não se importar, gostaria fazer uma ilustração a partir de um relato pessoal. Trabalhei por sete anos na função administrativa de uma universidade federal. Foi durante esse tempo que cursei a licenciatura em Letras e que o desejo de me tornar professora nasceu. Durante a graduação, a questão sobre o que é tornar-se professor, a formação da identidade docente, por vezes aparecia, mas nunca me preocupava de fato. Não me parecia ser algo de fim prático: alguém se tornaria professor no momento em que assumisse esse cargo em uma instituição de ensino. Eu estava errada.

No último ano de graduação fui aprovada em um concurso para professor do Instituto Federal do Paraná, cargo que assumi há nove meses. E, como já dizia Stuart Hall, foi nesse momento em que minha identidade passou a ser questionada: entrei em crise. Tinha me preparado durante a graduação para ser professora de língua portuguesa. Apesar de possuir proficiência em língua inglesa, nunca tinha me visto como professora dessa língua, o que foi um agravante nessa crise de identidade.

Não sabia quem eu era como professora, porque não possuía, dentre as peças da minha identidade, uma que se ajustasse perfeitamente para aquele momento. E não sabia quem eu era como professora de língua inglesa, justamente por nunca ter imaginado essa possibilidade, mesmo tendo cursado uma licenciatura com dupla habilitação.

Além disso, ao entrar em uma sala de aula, com mais de quarenta alunos, foi a primeira vez que senti o peso de se assumir a responsabilidade sobre a formação desses outros quarenta seres humanos. Havia ali quarenta espelhos: cada um me devolvendo uma imagem diferente.

Voltando à analogia com o *bricoleur* e o quebra-cabeças, eu poderia escolher dali uma dessas quarenta peças para a minha formação. Também poderia pegar todas e tentar construir para mim uma face. Poderia, ainda, tentar descartar todas e procurar outras peças para minha construção.

É claro que, dessas tantas possibilidades, o que aconteceu foi, mais ou menos, uma junção de tudo isso, já que eu não conseguia me desvencilhar de todos os meus reflexos, como Virgínia não conseguia descartar as faces que ela achava desfavoráveis, e esses reflexos algumas vezes mudavam de acordo com as atitudes que eu tomava sem sala.

Durante esses meses, tentei compreender melhor esse processo de construção de identidade e uma das formas que encontrei foi a metáfora da borboleta. Esse mesmo tipo de associação acontece nos romances lygianos. As personagens, ao sofrerem as transformações impostas por elas mesmas, como no caso de Raíza, ou pelo meio em que vivem, no caso de Virgínia, o fazem através da metáfora do aquário, que simula um casulo, ou das metamorfoses da borboleta, respectivamente. São formas, pontos de vista, que o narrador nos propõe para observar o desenvolvimento dessas personagens, e que podem nos ajudar, analogamente, a compreender o nosso próprio desenvolvimento ou amadurecimento.

No início, me sentia desprotegida como uma lagarta, suscetível a me machucar, me alimentando de várias imagens diferentes, num constante processo de construção e desconstrução. Nessa etapa, sentia que a qualidade das aulas que eu dava variava muito. Algumas vezes, meus planejamentos funcionavam. Outras, não. Algumas vezes, os alunos correspondiam às atividades. Outras, não.

Até que um dia, enquanto escrevia sobre essas experiências, percebi que já não me sentia tão vulnerável. Havia alcançado um certo padrão de planejamento e atividades que, na maioria das vezes, funcionavam. A convivência com os alunos, os reflexos que esses espelhos me devolviam, já pareciam formar uma imagem mais uniforme. Não aquela que eu havia planejado, mas a que eu, de alguma maneira, havia construído. Eu havia entrado no casulo.

Devo informar o leitor que ainda estou no casulo. Minha metamorfose ainda não está completa. Permaneço me construindo e desconstruindo, num processo de autofagia, como ocorre com a borboleta. Usando, portanto, a metáfora da borboleta, fui capaz de compreender essas transformações de identidade que estavam acontecendo comigo.

Não quero, com isso, afirmar que ao sair do casulo e secar minhas asas, permanecerei para sempre no estado da borboleta adulta. A metamorfose não se encerra nem quando morremos. Como respondeu Virgínia a Daniel: quando morremos, “os bichos comem a gente” e continuamos nos transformando em decorrência dessa decomposição.

Por fim, o animal interno, aquele que carregamos dentro de nós, viria à tona através do devir animal proporcionado, principalmente, pela leitura. Como afirmam Maria Esther Maciel, Raimond Gaita e Jacques Derrida, algumas coisas só nos são dadas a conhecer através da poesia.

Isso envolve tanto o fato de nos reconhecermos animais dentre todos os animais existentes, como uma mudança de percepção. O exercício de tentarmos olhar o mundo através dos olhos dos animais, pensar o pensamento deles: “Falar sobre um animal ou assumir sua *persona* não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita” (MACIEL, 2016, p. 98).

Envolve também algo que o xamanismo e o ioga tântrico já traziam: há uma animalidade que reside em nós e a libertação dessa animalidade nos faz conectar com o mundo. Como se essa animalidade fosse também uma forma de espiritualidade.

E a música? O leitor pode estar se perguntando. E devolvemos com outra pergunta: não seria a poesia uma forma de música? As palavras com seus ritmos, seus sons, suas imagens possuem uma musicalidade como a dos mantras, dos cânticos xamânicos: organizam nosso ser embaraçado, emaranhado, e nos devolvem a nós mesmos decodificados, traduzidos.

No livro “Mulheres que correm com lobos”, Clarissa Pinkola Estes analisa alguns mitos e histórias que trazem o arquétipo da mulher selvagem a partir da perspectiva junguiana. A psicanalista explora ali questões sobre como reavivar e fortalecer essa mulher selvagem, a loba, tão reprimida pela cultura e sociedade patriarcal. Sem utilizar a terminologia que trazemos aqui, ela fala de identidade



feminina, animalidade e metamorfose. Essa mulher selvagem “vive no lugar onde é criada a linguagem. Ela vive da poesia, da percussão e do canto” (ESTES, 1994, p. 15).

Em sua primeira história, uma metamorfose acontece:

Quando se decide, ela se levanta e aproxima-se da criatura, ergue seus braços sobre o esqueleto e começa a cantar. É aí que os ossos das costelas e das pernas do lobo começam a se forrar de carne, e que a criatura começa a se cobrir de pelos. *La Loba* canta um pouco mais, e uma proporção maior da criatura ganha vida. Seu rabo forma uma curva para cima, forte e desgrenhado. *La Loba* canta mais, e a criatura-lobo começa a respirar. (id., p. 23)

Estes (1994) afirma com suas histórias que a mulher precisaria recuperar a loba que existe dentro de si, figura dessa mulher selvagem, para ser mulher. Mulher e loba existiriam ao mesmo tempo: “o lobo de repente é transformado numa mulher que ri e corre livre na direção do horizonte” (id., p. 24). Essa animalidade ao ser liberada faria com que a mulher assumisse sua feminilidade, de onde surgiria uma força inexplicável.

Apesar de abordar a animalidade por uma outra perspectiva (a psicanalítica), esse livro e as histórias que ali aparecem não deixam de ser outros exemplos (mais alguns) sobre como a animalidade de fato faz parte daquilo que somos. Nessas histórias analisadas por Estes estão os animais, o som do tambor, a metamorfose. A autora afirma, ainda na introdução, que utiliza histórias para ajudar suas “analisantes”:

As histórias conferem movimento à nossa vida interior, e isso tem importância especial nos casos em que a vida interior está assustada, presa ou encurralada. As histórias lubrificam as engrenagens, fazem correr a adrenalina, mostram-nos a saída e, apesar das dificuldades, abrem para nós portas amplas em paredes anteriormente fechadas, aberturas que nos levam à terra dos sonhos, que conduzem ao amor e ao aprendizado, que nos devolvem à nossa verdadeira vida de mulheres selvagens e sagazes. (id., p. 19)

Ou seja, leitor, a proposta que fazemos aqui não só se aplica a uma forma (mais uma) de compreender como construímos a identidade, como também a processos psicanalíticos utilizados em terapia para a recuperação de mulheres

“reais”. É a música, a animalidade, a poesia restabelecendo a saúde como decodificadores.

Quando dizemos que os romances de Lygia Telles traçam uma teoria da identidade e que essa é a teoria que propomos aqui, isto é, uma teoria que recupere a animalidade e a metamorfose, queremos evidenciar esse fato de sermos fruto da convivência com animais, mas também temos como objetivo recuperar a animalidade no próprio humano. Ou seja, reconhecemo-nos como animais, antes de tudo, assim como a cultura xamânica e o ioga tântrico já faziam.

Também se torna um apelo no sentido de demonstrar a importância da poesia, da Literatura como campo de reflexões filosóficas e teóricas. Mais que isso, como tessitura de filosofia e teoria: uma forma de ver as coisas “como são”.

#### 4 O VOO DA BORBOLETA

E assim, leitor, chegamos ao final da nossa travessia. O percurso pode ter parecido caótico num primeiro momento, mas acreditamos que desse aparente caos tenha nascido ordem. Talvez o leitor tenha se assustado um pouco pela não usualidade de alguns conceitos ou pela maneira (levemente) heterodoxa de analisar o texto literário. Mas como dissemos no início, sem mudança de perspectiva acabamos reiterando o já reiterado num ciclo infinito de reiteraões em que, obviamente, nada novo acontece.

Nosso objetivo acadêmico com essa pesquisa foi, em primeiro lugar, demonstrar que os romances de Lygia Fagundes Telles apresentavam não só os três conceitos-chave identidade, metamorfose e animalidade, como também teciam em si uma teoria da identidade que recupera a animalidade. Desenterrar essa teoria e expor seu esqueleto aos olhos do leitor foi nosso segundo objetivo.

Ao longo do trabalho exploramos questões que tocam desde a Sociologia, a Teoria Literária, a Antropologia, a Filosofia, até a Religião. Fizemos um levantamento da fauna na obra lygiana e a categorizamos de forma que o leitor pudesse visualizar o caminho de reflexão que desenvolvemos para a escritura do terceiro e último capítulo.

Concluimos, nesse momento, que os romances de fato trazem em si uma teorização sobre identidade abordando os conceitos de metamorfose e animalidade, e que isso se manifesta tanto na construção estrutural das narrativas (fasciculadas e fragmentadas) quanto no desenvolvimento do enredo e das personagens.

Assim, nasce nossa borboleta adulta, a teoria segundo a qual a identidade não só é uma atividade de *bricoleur*, como também é uma atividade de ressignificação cujo resultado jamais é o que se tem em mente. Nessa construção, sempre *aquém*, está nosso convívio com os animais em suas mais diversas formas, e a redescoberta de nossa animalidade a partir do contato com o devir animal promovido, principalmente, pelo contato com a Literatura, com a Poesia, que reavivam essa animalidade em nós e nos reorganizam como os cânticos xamânicos e os mantras.

Durante as metamorfoses sugeridas para o leitor no decorrer dos capítulos, incluímos ainda três contos: três espelhos sobrepostos que solicitavam não só que o

leitor os lesse, mas que, como a esfinge, pediam para que esse leitor tentasse decifrá-los para que não fosse devorado. A chave era enxergar as tênues linhas que ligavam um conto ao outro.

A personagem Catarina não segue um desenvolvimento linear. Ela não nasce, cresce e depois morre. Apesar de a morte estar de fato no final, ela nasce também no final. Os contos se entrelaçam na medida em que essa mesma personagem amadurece: parte de um estágio de inocência em relação à natureza que a rodeia para entrar no drama e na tragédia dessa mesma natureza, que exige a morte como último fim; e, no final, se abstrai, deixa de ser Catarina para ser texto, para ser discurso.

Esse é o mesmo processo de metamorfose que propomos ao leitor: parte de uma inocência em relação aos conceitos que lhe serão apresentados; passa pelo pedregoso caminho da análise literária que lhe mostra também que o fim é a morte ou, pelo menos, a aceitação da morte; para então chegar ao final como abstração textual. O leitor também faz parte do discurso e, como tal, deve ser libertado.

Esperamos que o leitor, agora totalmente metamorfoseado e com as asas secas, alce seu voo e se sinta livre para explorar essa nova visão, argumentar, aceitar ou refutar. Repensar. Renascer.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. A testemunha. In: \_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 25-48.

AGAMBEN, G. **Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida**. Traducción y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2003.

AGAMBEN, G. **O aberto: o homem e o animal**. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, G. O fim do pensamento. Tradução de Alberto Pucheu. **Revista A Terceira Margem**, ano IX, n. 11, p. 157-159. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

AZARA, M. M. F. de. O animal no humano. **Revista Internacional de Humanidades**, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://journals.epistemopolis.org/index.php/humanidades/article/view/707>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

BAILEY, A. M. **Animalism**. 2015. Disponível em: <<http://www.andrewmbailey.com/Animalism.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BESERRA, Luciane. **Mosaico do eu: a construção da identidade em As Horas Nuas de Lygia Fagundes Telles**. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, MT. 2011.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém: contendo o antigo e o novo testamento**. Tradução de Euclides Martins Balancin; Samuel Martins Barbosa; Estêvão Bettencourt; Emanuel Bouzon; Gilberto da Silva Gorgulho; Theodoro Henrique Maurer Jr.; Jorge Cesar Mota; Benjamin Carreira de Oliveira; Ney Brasil Pereira; Isaac Nicolau Salum; Luiz Inácio Stadelmann; Ivo Storniolo; Calisto Vendrame; José Raimundo Vidigal; Domingos Zamagna; Joaquim de Arruda Zamith. São Paulo: Paulus, 2002.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 45-79.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 26. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

CHORA, Dina Teresa Chainho. **Os romances de Lygia Fagundes Telles**: Uma tessitura narrativa na senda do humano. 2014. 235 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura) – Universidade de Lisboa, Lisboa. 2014. 235 f.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 54, 1997.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução M.F.; Revisão da tradução e texto final de Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, U. O texto estético como exemplo de invenção. In: **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza; Revisão de Geraldo Gerson de Souza e Valéria Oliveira de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 222-233.

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

ESTES, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERREIRA, E. Metáfora animal: a representação do outro na literatura. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26, 2005, p. 119-135. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2128>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

FERREIRA, J. G. **Velhice desejante**: sexualidade e envelhecimento na ficção de Lygia Fagundes Telles. 2014. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2014.

FOUCAULT, M. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, M. O pensamento exterior. In: \_\_\_\_\_. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Aufran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 219-227.

GAITA, R. **O cão do filósofo**. Tradução Maria Lúcia Daflon. Revisão técnica Pedro Andrade. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Antropos, 1997.

GONTIER, T. L'Homme et l'animal. In: Paris: **L'Encyclopédie de l'Agora**, vol. 1, n. 6, mars 1994. Disponível em: < [http://agora.qc.ca/documents/animal-lhomme\\_et\\_lanimal\\_par\\_thierry\\_gontier](http://agora.qc.ca/documents/animal-lhomme_et_lanimal_par_thierry_gontier)>. Acesso em: 20 jan. 2017.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERRON, T. The Dog Man: Becoming Animal in Coetzee's Disgrace. **Twenty Century Literature**, n. 51, v. 4, p. 467-490, Winter 2005.

JAVAREZ, J. G. Identidade e Zoomorfismo: uma análise da personagem Ananta do romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. In: **IV Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários**, 2016, Maringá-PR.

JAVAREZ, J. G. O mal está no gênero humano: uma análise literário-filosófica sobre o pessimismo schopenhaueriano nos romances “As meninas” e “Ciranda de pedra”, de Lygia Fagundes Telles. In: STEYER, Fábio Augusto (org.). **Estudos sobre Literatura, História e Cinema**. Porto Alegre: Editora Pluscom, 2016.

KORSGAAR, C. M. **Moral animals**: Human beings and other animals. Disponível em: <<http://www.people.fas.harvard.edu/~korsgaard/CMK.MA3.pdf>>. Acesso em 21 jan. 2017.

LESTEL, D. **As origens animais da cultura**. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução Tânia Pellegrini. 12. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

MACIEL, M. E. (org.). **Suplemento Literário: Animais Escritos**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n. 1332, set./out., 2010.

MACIEL, M. E. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MAGALHÃES, C. A. **O discurso anti-convencional, fragmentado e agônico** – As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles. Revista Cerrados, Brasília, v. 2, n. 2, p. 79-90, 1993.

MARRECO, M. I. de. M. **Visões caleidoscópicas da memória em Lygia Fagundes Telles e Nélide Piñon**. 2011. 211 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MARTINS, A. P. dos S. **Entre espelhos e máscaras: o jogo da representação em As horas nuas**. 2010. 210 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, 2010. 210 f.

MONTAGNE, M. de. Apologia de Raymond Sebond. In: **Ensaio II**. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1996, p. 46-112.

MOSER, B. **Clarice**,. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NANCY, J. L. La existencia exiliada. In: **Archipiélago**. Madrid: Arco. n. 26-27, p. 34-39, inverno 1996.

OLSON, E. T. **An argument for animalism**. 2003. Disponível em: <<http://eprints.whiterose.ac.uk/archive/00000734/>>. Acesso em: 21 jan. 2017.



PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, M. do R. A. **Entre a lembrança e o esquecimento**: estudo da memória nos contos de Lygia Fagundes Telles. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

PRABHUPADA, B. S. **O Bhagavad-gita como ele é**: edição completa como texto original em sânscrito, a transliteração latina, os equivalentes em português e significados. São Paulo: The Bhaktivedanta Book Trust, 2015.

RELLA, F. Palabras desde el exilio. In: \_\_\_\_\_. **Desde el exilio – la creación artística como testimonio**. Trad. Paula Fleisner. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010, p. 129-135.

SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SILVA, V. M. T. **A ficção intertextual de Lygia Fagundes Telles**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1992.

SILVA, V. M. T. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

TELLES, L. F. **As meninas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. **A disciplina do amor**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **As cerejas**. São Paulo: Atual, 1992.

\_\_\_\_\_. **As confissões de Leontina e fragmentos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

\_\_\_\_\_. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. **Durante aquele estranho chá: memória e ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Pomba enamorada ou uma história de amor e outros contos escolhidos**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **Seminário dos ratos**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. **Verão no aquário**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Silvia Delpy. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

WILKINS, W. J. **Mitología hindu, vedica y puranica**. Trad. Antonio Moragas. Barcelona, Espanha: Vision Libros S.A., 1980:125-134.

ZAMBRANO, M. Uma metáfora da esperança: As Ruínas. Trad. Rodrigo Lopes de Barros Oliveira. In: **Sopro – panfleto político-cultural**, n. 37, Florianópolis, outubro de 2010.

#### **Entrevistas e documentários:**

TV Cultura. **Roda Viva: Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tgaX90Fo3YU>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

TV Cultura. **Revista Vitrine: Manuel da Costa Pinto entrevista Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vgMn9NjYYT8>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

Academia Brasileira de Letras. **Homenagem aos 90 anos de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=iMP\\_t\\_KT7tU](https://www.youtube.com/watch?v=iMP_t_KT7tU)>. Acesso em: 01 mar. 2017.

Vereda Literária. **Lygia Fagundes Telles.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jpfo16Onj9c>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

Itaú Cultural. **A literatura de Lygia Fagundes Telles – uma homenagem.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gj3AOlailgo>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

Instituto Moreira Salles. **O escritor por ele mesmo: Lygia Fagundes Telles.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X5i4o5IFvRw>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

NETO, G. da S. T. **Narrarte.** [Filme-vídeo]. Produção de Paloma Rocha e Carlos Eduardo Rosa. Direção de Goffredo Telles Neto. Rio de Janeiro, Portal Literal, 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IRtrKRfDiwM>>. Acesso em: 01 mar. 2017.

**APÊNDICE A** - Lygia Fagundes Telles: fragmentos de uma vida

## LYGIA FAGUNDES TELLES: Fragmentos de uma vida

Sempre que leio o conto “Felicidade Clandestina”, de Clarice Lispector, imagino ou a autora do conto ou Lygia Telles como a garotinha que ia à casa da filha do livreiro buscar o grosso livro de Lobato, “As reinações de Narizinho”, e cuja expectativa era sempre frustrada pela malícia cruel da dona do livro.

Essa associação não é fortuita. Lygia era grande admiradora de Monteiro Lobato. Quando ainda jovem estudante de Direito do tradicional Largo de São Francisco, fica sabendo da prisão domiciliar a que fora submetido seu amado autor e resolve visitá-lo. Lobato é surpreendido pela aparição da jovem autora em sua residência e diz que tal demonstração de afeto lhe seria paga assim que houvesse oportunidade.

A ocasião logo surge, quando Monteiro Lobato toma conhecimento do aniversário da jovem Lygia, quando aparece na festa, algumas horas depois no mesmo dia, com um ramo de flores e um cartão. O encontro, eternizado pela fotografia, também ficou registrado na memória e nos escritos de Lygia Telles. A autora relata o encontro literariamente no fragmento “Então, Adeus!”, em seu livro “Durante aquele estranho chá”.

Lygia e Clarice eram amigas. Ambas autoras espetaculares, expoentes da classe feminina no âmbito literário tomado por homens. Essa amizade delicada não poderia ter ficado sem um capítulo importante na memória e ficção de Lygia. No fragmento “Onde estiveste de noite?”, publicado no mesmo livro de “Então, Adeus!”, Lygia eterniza a relação com a autora ucraniana-brasileira, transformando-a num pássaro azul que a visita na noite anterior à que faria uma palestra no curso de Literatura na Faculdade de Letras, em 1977.

Lygia está no hotel. Acorda em meio a um grito sem lembrar onde está. Observa o céu roxo através das frestas da veneziana e lembra-se que acordou com o barulho de asas. O pássaro, “assim do tamanho da mão de uma criança” (TELLES, 2010, p. 12), voa espavorido para o teto, enquanto a autora se levanta e abre as janelas para que ele escape para a noite.

Apesar da janela aberta, a andorinha (Lygia descobre ser uma andorinha que entrara em seu quarto no meio da noite) não sai. Voando ainda em círculos, pousa no lustre e obedece ao chamado de Lygia para descer de lá. A andorinha pousa aos pés de sua cama:

Pousou e ficou assim de frente, me encarando, as asas um pouco descoladas do corpo e o bico entreaberto, arfante. Ainda assim me pareceu mais tranquila. Os olhinhos redondos fixos em mim. [...] Aos poucos foi ficando mais calma, as asas coladas ao corpo. Continuava equilibrada no espaldar de madeira roliça, mudando de posição num movimento de balanço ao passar de uma patinha para outra. E os olhos fixos em mim. Mas esta é hora de andorinha ficar assim solta? Por onde você andou, hein? Ela não respondeu mas inclinou a cabeça para o ombro e sorriu, aquele era o seu jeito de sorrir. (idem, p. 13)

Ela apaga, então, a luz do abajur esperando que a penumbra a permita ver a noite da janela aberta. A andorinha volta-se para a noite e alça voo, dançando as estrelas. No dia seguinte, ao adentrar o saguão da Faculdade, recebe a notícia de que Clarice havia morrido ainda naquela noite: “Fiquei um momento muda. Abracei a mocinha. Eu já sabia, disse antes de entrar na sala. Eu já sabia.” (idem, p. 16).

O talento de Lygia de transformar memória em literatura pode ser verificado em seus vários livros de fragmentos, memória e ficção. Do contato com vários autores, desde Carlos Drummond de Andrade, poeta que ela tanto admira, ao estranho chá com Mário de Andrade, suas correspondências ansiosas com Érico Veríssimo, fica-nos a delícia dos encontros registrados com sutil delicadeza em palavras escritas.

A carreira escolhida, entretanto, nem sempre agradou aos anseios de sua mãe, pianista e cantora em potencial transformada em mulher-goiabada pela opressão patriarcal de seu tempo. Como a sra. Bennet do romance austiniano “Orgulho e Preconceito”, a mãe de Lygia Fagundes Telles temia que a filha nunca se casasse, pois escolhera duas profissões relegadas apenas a homens: advogada e escritora.

Ao contrário das previsões pessimistas de sua mãe, Lygia casou-se duas vezes. A primeira, com Goffredo da Silva Telles Junior, seu professor no curso de Direito da Faculdade do Largo de São Francisco, com quem teve seu único filho, Goffredo da Silva Telles Neto. A segunda, com o cineasta Paulo Emilio Salles Gomes, cuja morte precoce privou-a de um casamento longo.

Quando escreveu seu primeiro livro de contos, “Praia viva”, em 1944, um crítico avaliou o livro dizendo que “aquela menina escrevia como homem”, o que nossa juvenil autora tomou como um grande elogio. No entanto, apesar da crítica favorável aos seus primeiros escritos, Lygia Fagundes Telles reconhece sua produção literária apenas a partir da publicação de seu primeiro romance, “Ciranda

de Pedra”, em 1953. Segundo a autora, as primeiras obras seriam “juvenilidades” cuja “má realização” não poderia ser justificada pela pouca idade<sup>30</sup>.

Filha de Durval Azevedo Fagundes e Maria do Rosário Silva Jardim de Moura, Lygia conta que teve uma infância migratória. O pai, advogado, foi delegado e promotor em diversas cidadezinhas do interior de São Paulo. Aficionado por jogo, levava a menina Lygia a um hotel em Santos para jogar roleta, onde ela observava o pai perdendo dinheiro constantemente. Ao ser perguntado sobre isso, o pai sempre respondia: “Hoje nós perdemos, mas amanhã a gente ganha!”, caso que ela conta com aprazível bom-humor.

Defensora dos direitos da mulher, corajosa escrita engajada aos ideais sartrianos de liberdade, testemunha de seu tempo, reconhecida pela vasta produção literária, Lygia Fagundes Telles é uma autora que ainda renderá grandes pesquisas. Sempre ressaltando que o Brasil é um país miserável e maravilhoso, Lygia deseja que o reconhecimento da produção literária brasileira ocorra antes da morte dos autores. Algo que notadamente ela conseguiu, pois foi agraciada com diversos prêmios literários (Prêmio Camões, Prêmio Jabuti) além de ter sido indicada ao Prêmio Nobel de Literatura em 2016.

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida ao programa “Roda Viva”, da TV Cultura, que foi ao ar em 07/10/1996.