



O ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NO CONTO “NATAL NA BARCA”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Rosana Gondim Rezende Oliveira

RESUMO:

O presente trabalho propõe-se a estudar as espacialidades no conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles, observando suas relações com a instauração do fantástico. Pretendemos também focalizar a capacidade inventiva da escritora de mesclar o conto de atmosfera ao conto de personagem, evidenciando que o espaço/ambiente contribui para acentuar uma atmosfera de solidão e morte, associada a um perfil de incompletude e solidão das personagens. Se os espaços são bastante significativos, assim também o são as imagens, articuladas pelo cromatismo simbólico da narrativa de Lygia Fagundes. O verde, reconhecido pelo senso comum como cor da esperança, da imaturidade, assume, nesse conto, um significado ambíguo – fruto da mistura do azul com o amarelo, equilibra-se entre a vida e a morte, entre a alegria e a morbidez. A presença do fantástico evidencia que nem tudo pode ser explicado e detalhado. Assim, um misticismo religioso subjacente se mostra, mas se os fatos religiosos são dogmáticos, eles acabam por encontrar no fantástico – instaurado substancialmente pelo espaço – uma análise racionalizada pela lucidez científica. Nossos principais referenciais teóricos serão os estudos de Michel Foucault, de Mikhail Bakhtin, de Chevalier e Gheerbrant e de Todorov.

PALAVRAS-CHAVE:

Conto; insólito; espaço narrativo; fantástico.

“Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos
deslizando na escuridão. Contudo estávamos vivos. E era Natal.”

(LFT)

Um olhar atento sobre as incontáveis análises de obras literárias em prosa revela-nos que, até o século XIX, as preocupações voltavam-se para o tempo narrativo. A partir do século XX, talvez como um reflexo da preocupação do homem em diminuir o espaço ocupado pelos objetos para aumentar o espaço humano, os estudos deslocaram-se para as espacialidades, que, surpreendentemente, ofereceram-nos um campo rico e vasto de relações nos planos físico e mental.

Michel Foucault, em sua conhecida conferência “Outros espaços”, proferida no Círculo de Estudos Arquitetônicos, em 1967, afirma: “A época atual seria



talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (2001, p. 411).

Figurar o espaço, em uma análise, é perceber as relações entre os vários posicionamentos de uma sociedade. O que somos nós senão seres que se classificam segundo o espaço ocupado? Estruturas de um todo, estabelecemos conjuntos de relações também identificadas pelo espaço. Há de se recordar a antiga pirâmide hierárquica na sociedade feudal, cujo topo afunilado representava o poder absoluto. Na Modernidade¹, mais especificamente a partir do século XX, incomodados pelas fronteiras da estrutura social, filósofos, sociólogos e literatos passaram a refletir e questionar, por exemplo, sobre a alteridade, que, grosso modo, traduz-se pela interferência de um ser no espaço do outro, de certa forma, intrusa, oblíqua, visando à sobreposição.

Em se tratando de arte, é necessário aceitar que habitamos o espaço da ficção, portanto, sem compromisso aparente com a realidade, embora possa fazê-la emergir com ferocidade. Intencionalmente ou não, a literatura trabalha no cotidiano do homem, transformando comportamentos e relações. Segundo Beatriz Sarlo,

[...] a literatura é, pelo menos desde o século XIX, quase sempre incômoda e, por vezes, escandalosa. Acolhe a ambigüidade ali onde as sociedades querem bani-la; diz, por outro lado, coisas que as sociedades prefeririam não ouvir; com argúcia e futilidade, brinca de reorganizar os sistemas lógicos e os paralelismos referenciais; dilapida a linguagem porque a usa perversamente para fins que não são apenas prático-comunicativos; cerca as certezas coletivas e procura abrir brechas em suas defesas; permite-se a blasfêmia, a imoralidade, o erotismo que as sociedades somente admitem como vícios privados; opina, com excessos de figuração ou imaginação ficcional, sobre história e política; [...] falsifica, exagera, distorce porque não acata os regimes de verdade dos outros saberes e discursos. Mas nem por isso deixa de ser, a seu modo, verdadeira. (1997, p.28)

Como espelho das relações humanas, a arte literária nos apresenta obras em que este elemento narrativo – o espaço – recebe tratamento de destaque. É o caso de “Natal na barca”, conto que integra a obra Antes do baile verde, de Lygia Fagundes Telles.

Escrito em 1958, o conto “Natal na barca” é narrado em 1ª pessoa; de acordo com a terminologia de Gérard Genette, narrador homodiegético, isto é, conta uma história de que participa e se destaca, mas não como protagonista.

O primeiro período da narração já se apresenta como um recurso para despertar a curiosidade do leitor, uma vez que a personagem sugere certo grau de mistério no acontecimento em que esteve envolvida: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca.” (TELLES, 1982, 74)

1 “A modernidade”, escreveu Baudelaire, em seu artigo “Sobre a Modernidade” (publicado em 1863), “é o transitório, o efêmero, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável.” (1996, p. 25)



Considerando-se que Lygia Fagundes Telles empresta sua voz a personagens ilhadas em seu sofrimento, pode-se afirmar que o impacto da apresentação do conto trava uma relação de intimidade entre personagem e leitor, pois o que se lerá parece tratar-se de um “segredo” revelado, um desabafo, tornando-se bastante sugestivo esse tom confessional que a narrativa assume. Wolfgang Iser, ao teorizar sobre o leitor implícito, diz:

Tal ponto de vista (do artista) situa o leitor no texto; desse modo ele consegue construir o horizonte de sentido, ao qual é conduzido pelas perspectivas matizadas do texto. Mas como o horizonte do sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma seqüência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. (1966, p.79)

Uma segunda observação é a aproximação intertextual que pode ser feita entre esse início e o início do conto “Missa do galo”, de Machado de Assis: “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta.” (1977, p.75). E as semelhanças não se limitam à apresentação apenas; em ambos os contos, os narradores-personagens lançam mão de detalhes significativos que reforçam a relevância daquele momento em suas vidas.

Sabemos que as personagens, presentes na barca, são quatro: um velho – “um bêbado esfarrapado” (p. 74) que conversava com “um vizinho invisível” (p. 74), uma mulher “jovem e pálida” (p. 74) que carregava uma criança “enrolada em panos” (p. 74) e o narrador, uma mulher –, o que só é possível saber quase no final do conto pela seguinte declaração: “[...] era como se estivesse mergulhada até o pescoço naquela água.” (TELLES, 1982, p.77) (grifo nosso)

Nessa linha do mistério, observa-se que a barca encerra um cenário lúgubre: “desconfortável”, “tosca”, “tão despojada”, “tão sem artifício”, “grade de madeira carcomida”, “chão de largas tábuas gastas”, abria um “sulco negro” no rio, “em redor de tudo era silêncio e trevas”, os passageiros eram iluminados com a “luz vacilante” de uma lanterna. Observe-se que a caracterização do ambiente se dá entremeada à narração do comportamento do protagonista, o que se traduz, de acordo com Osmar Lins, em uma ambientação franca, “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador” (1976, p.79), e que deste espaço/ambiente emerge o fantástico.

Aproveitando aqui as observações de Foucault, em sua reflexão “Outros espaços”, reconhecemos que a barca é uma heterotopia, a saber:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, [...] (1984, p.415)
[...]



[...] se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar [...] ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários. (1984, p.421-22)

Assim, pela análise do título, podemos afirmar que há nele um jogo significativo entre tempo e espaço. Tal jogo inscreve ficcionalmente aquilo que Mikhail Bakhtin concebeu como cronotopia:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (1990, p. 211)

Com mais ousadia, podemos afirmar que o tempo se encerra em um espaço, pois se trata de uma data religiosa – Natal – que se passa em uma barca. Guardadas as devidas proporções, a barca acaba por assumir uma simbologia ambígua: em primeiro lugar, trata-se de um lugar real, efetivo, um meio de transporte que liga o subúrbio à cidade ou o interior à metrópole, pois a personagem que resguarda mistério – uma mulher “jovem e pálida” – residia em Lucena, cidade do interior da Paraíba, e, a conselho do farmacêutico, levava seu filho a um médico especialista.

Em outra análise, tal barca pode adquirir um significado místico se a enxergarmos como símbolo de viagem, travessia realizada por vivos ou mortos. O dicionário de símbolos nos adverte para interessantes simbologias da barca:

Na arte e na literatura do antigo Egito, acreditava-se que o defunto descia para as doze regiões do mundo inferior numa barca sagrada. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p.121)

[...]

Na tradição cristã, a barca dentro da qual os crentes ocupam seus lugares a fim de vencer as ciladas desse mundo e as tempestades das paixões é a Igreja. A esse propósito, pode-se evocar a Arca de Noé, que é a prefiguração da Igreja. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 122)

Logo, se considerarmos a vida como uma navegação perigosa, a barca é um símbolo de segurança, afinal, não era a primeira vez que aquela mulher, com “aspecto de uma figura antiga” a utilizava: “Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...” (TELLES, 1982, p.75)

Remetendo-nos, ainda, à teoria dos espaços, de Michel Foucault, temos que as embarcações são, conforme já evidenciamos, espaços que permitem o desencadeamento dos sonhos. As civilizações sem barcos interdita os



sonhos e toda a complexa e rica imaginação que deles advém. No caso do conto analisado, a espacialidade da barca deflagra a ambientação fantástica, instaurando a possibilidade da emergência do insólito na narrativa. Segundo a própria narradora, a barca aludia à morte: “ali estávamos os quatro, silenciosamente como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão.” (TELLES, 1982, p.74). De acordo com a mitologia, como já citado anteriormente, o defunto descia de doze regiões do mundo inferior numa barca sagrada e se conseguisse vencer os desafios do inferno, que desejavam se apoderar de sua alma, concluiria seu percurso subterrâneo. Há, portanto, um terceiro significado para esse espaço, pois, ainda segundo Foucault, a barca é um “espelho”, uma espécie de experiência mista entre a “utopia” e a “heterotopia”:

[...] o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (1984, p.415)

Desta feita, a viagem subterrânea da barca nos permite intuir uma exploração do inconsciente, no caso, da narradora-personagem, implícita em suas palavras iniciais: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca.” (TELLES, 1982, p.74), ato falho que sugere certa resistência às revelações do subconsciente, cujo paradoxo se encerra no ato de revelar as experiências lá vividas; experiências estas, sobretudo, emocionais, psicológicas, percebidas em cada gesto, em cada fala que não se conteve:

Estávamos sós. E o melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio. (TELLES, 1982, p.74)
[...]
[...] Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar. (TELLES, 1982, p.75)
[...]
Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente. (TELLES, 1982, p.76)

O caráter polissêmico da barca acentua sua indefinição, o que gera mistério. Este, por sua vez, abre as portas para o fantástico, causando no leitor a hesitação própria desse gênero.

Refletindo sobre o tempo, é evidente o predomínio do psicológico, uma vez que a estória é narrada por meio das lembranças da protagonista. Cronologicamente, equivale ao tempo gasto na viagem percorrida pela barca: “Pensei em falar-lhe assim que entrei na barca. Mas já devíamos estar quase no fim da viagem e até aquele instante não me ocorrera dizer-lhe qualquer palavra.” (TELLES, 1982, p.74)



Entretanto há outro sinalizador de tempo exposto no título *Natal* que nos oferece observações interessantes. A época do Natal caracteriza-se, tradicionalmente, como momento de fé, de renovação, de esperança, de perdão; comemora-se o nascimento de Jesus Cristo, o cordeiro de Deus, cujo sangue lavou os pecados da humanidade que nEle acreditou. Paralelamente, é momento de muitas luzes, de alegria, de festa, de troca de presentes. Daí a ambiguidade do texto, haja vista a ambientação soturna da barca e o estado de alma angustiado da narradora-personagem:

Nem combinava mesmo com a barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Ali estávamos os quatro, como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. Era Natal. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Uma obscura irritação me fez sorrir. (TELLES, 1982, p.76)

[...]

E, ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me. (TELLES, 1982, p.76)

Não se expõem os motivos de sua angústia, mas pode-se inferir uma decepção amorosa, quem sabe o sofrimento por um desenlace. Isso é aventado por um monólogo interior, em que ela revela seu desejo por estar só e sem lembranças e se queixa da necessidade incontornável de laços humanos, e também através de seu interesse incontrolado por mais informações quando a tal mulher “jovem e pálida” revela ter sido abandonada pelo marido:

Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças, sem piedade. Mas os laços – os tais laços humanos – já ameaçavam me envolver. Consegui evitá-los até aquele instante. Mas agora tinha forças para rompê-los.

– Seu marido está à sua espera?

– Meu marido me abandonou.

Sentei-me novamente e tive vontade de rir.

Era incrível. Fora uma loucura fazer a primeira pergunta, mas agora não podia mais parar.

– Há muito tempo? (TELLES, 1982, p. 74)

Focalizando nossa análise, agora, na mulher “jovem e pálida”, constatamos que essa personagem, aparentemente secundária, rouba a cena por, assim como a barca, resguardar todo um mistério, a começar por sua descrição física:

Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga. (TELLES, 1982, p.74)

[...]

Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Deparei em suas roupas, pobres roupas puídas, tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade. (TELLES, 1982, p.74)

[...]



Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era tranqüilo. (TELLES, 1982, p.75)

[...]

Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce. (TELLES, 1982, p.75)

[...]

(...) aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. (TELLES, 1982, p.76)

[...]

E começou, com voz quente de paixão. (TELLES, 1982, p.76)

[...]

[...] Sob o manto preto, de pontas cruzadas e atiradas para trás, seu rosto resplandecia. Apertei-lhe a mão vigorosa. (TELLES, 1982, p.77)

Além dessas descrições de qualificações por vezes antitéticas, sabemos que ela carrega nos braços uma criança enrolada em panos. A criança estava doente, com febre, sendo levada a um médico especialista. A narradora sente vontade de conversar com ela assim que adentra a barca, mas pensa que o ambiente lúgubre e precário em que se encontravam não combinava com a “ociosidade de um diálogo”. (TELLES, 1982, p.74)

Após um comentário espontâneo da narradora que se agacha para pegar sua caixa de fósforos e mergulha as pontas dos dedos na água, o diálogo se inicia:

– Tão gelada – estranhei, enxugando a mão.

– Mas de manhã é quente.

[...]

– De manhã esse rio é quente – insistiu ela, me encarando.

– Quente?

– Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por estas bandas? (TELLES, 1982, p.74)

Ponderando sobre a espacialidade da água do rio e sua caracterização em “gelada”, pela narradora e “quente e verde”, pela jovem mulher, entendemos que a barca torna-se o espaço da união dos opostos, manifestados não somente por duas mulheres tão díspares em ideias, comportamentos e, principalmente, crença (fé), quanto pela representação que ela carrega de nascimento e morte, quente e gelado, manhã e noite. O curso das águas representa a corrente da vida e sua travessia é o transpor de um obstáculo, daí a narradora, aparentemente cética, estranhar a água, para ela, “tão gelada”, ao passo que a jovem mãe refere-se inversamente ao mesmo elemento, considerando-a “quente” e, mais, “verde”, neste caso, simbolizando esperança, vida. Outra análise do atravessar as águas, de caráter místico-religioso, envolve a questão do batismo cristão, após o qual se renasce para uma nova vida.

Uma das significações do verde apontadas por Chevalier e Gheerbrant sustenta nossa leitura: “O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado



simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida.” (1999, p. 939). A barca não era estranha àquela mulher; já a tomara outras vezes, mas incomodava-lhe ter que estar ali justamente no dia de Natal, porém tinha fé e, portanto, a certeza de que Deus estaria ao seu lado, mais que isso, despertaria a criança para a vida:

– [...] Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...

[...]

– É. Está doente [...] Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre... [...] – Só sei que Deus não vai me abandonar. (TELLES, 1982, p. 75)

Como se não bastasse esse infortúnio, ao ser questionada pela narradora se aquele era o filho caçula, a mulher relata outro sofrimento:

– É o único. O meu primeiro morreu o ano passado. Subiu no muro, estava brincando de mágico, quando de repente avisou, vou voar! E atirou-se. A queda não foi grande, o muro não era alto, mais caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos. (TELLES, 1982, p.75)

Embora a narradora tente desviar o assunto para o outro filho, aquele que ali estava, e vivo, a mulher ainda insiste em contar detalhes do primeiro. Aquela levanta-se, tentando romper o diálogo, mas ainda pergunta-lhe se o seu marido (da jovem mãe) ficara à sua espera. É surpreendida pelo terceiro dissabor:

– Meu marido me abandonou.

[...]

– Faz uns seis meses. Imagine que nós vivíamos tão bem, mas tão bem! Quando ele encontrou por acaso com essa antiga namorada, falou comigo sobre ela, fez até uma brincadeira, a Ducha enfeou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais do assunto. Uma manhã ele se levantou como todas as manhãs, tomou café, leu o jornal, brincou com o menino e foi trabalhar. Antes de sair ainda me acenou, (...) recebi a carta à tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora. (TELLES, 1982, p.75)

Observemos que a fala dessa personagem é marcada por reticências, exatamente nos momentos acentuados por maior emoção e, por isso, o pensamento é suprimido, intensificando também a emoção no leitor.

Quanto aos valores sócio-culturais, temos aqui três fatores relevantes, que retratam as tradições daquela época: o primeiro mostra que, abandonada pelo marido, a mulher retorna à casa dos pais, no caso, parece que ela não tinha pai, não se sabe se sua mãe era viúva ou também fora abandonada; o segundo revela que ela era professora, profissão respeitosa e bem aceita pela sociedade preconceituosa da época, de valores nitidamente patriarcais; no entanto, suas roupas – “pobres roupas puídas” (p. 74) e o diminutivo ao se referir ao local



de trabalho – “escolinha” (p. 76) – aliados ao local em que morava – Lucena – denunciavam um baixo rendimento financeiro. E, por último, a sua aceitação passiva e resignada diante do abandono, do fato de ser trocada por outra e, mais afrontoso ainda, de ser comunicada da traição por uma carta, refletindo a condição da mulher a quem poucos direitos eram concedidos.

A obra de Lygia Fagundes Telles é, de várias formas, uma obra que vasculha a alma feminina, o que se comprova pela larga incidência de personagens femininas em busca de sua identidade, em conflito com o mundo que as rodeia, em luta por sua liberdade e, como qualquer ser humano, vítimas e cúmplices de desencontros, de perdas, de traições. Seus contos, em *Antes do baile verde*, são testemunhos de um mundo moral em decomposição. A Literatura não reforça, aqui, esses valores preconceituosos, mas simplesmente coloca-os à mostra.

No entanto, embora a jovem mulher fosse uma provinciana, de poucos recursos financeiros, que enfrentara o abandono do marido, a morte do filho mais velho de apenas quatro anos e agora a doença do mais novo e único, emanava de si caráter, dignidade, tranquilidade, energia, docilidade, vida, paixão, luz, o que nos remete a uma interpretação mística do conto: essa mulher é a conotação viva da fé extrema, ao ponto de a narradora sentir-se irritada com tamanha resignação, mas, logo após, viver um momento de epifania²:

— A senhora é conformada.
— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.
— Deus – repeti vagamente.
— A senhora não acredita em Deus?
— Acredito – murmurei. E, ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por que, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela confiança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas... (TELLES, 1982, p. 76)

A imagem daquela mulher “jovem e pálida” (p.74), com um “manto escuro” (p.74) sobre a cabeça, assemelhando-se a uma “figura antiga” (p.74) com uma criança no colo, nos faz aludir à Virgem Maria, renovada pela fé que lhe conferia os atributos mencionados. E, reforçando essa hipótese, ela ainda narra uma experiência sobrenatural fascinante que vivera em um dia de desespero pela saudade do filho morto:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde levava ele para brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não

2 Nádya B. Gotlib, em *Teoria do Conto*, teoriza sobre o “momento especial” presente na maioria dos contos: “Assim como para Poe o conto depende de um efeito único ou impressão total que causa no leitor, para outros, é o próprio conto que representa um momento especial em que algo acontece. [...] Um dos momentos especiais é concebido como o que se chama de epifania. Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade. [...] Para Joyce, “é uma manifestação espiritual súbita”, em que um objeto se desvenda ao sujeito”. (1991, p. 49-51)



precisava ficar, só se mostrasse um instante, ao menos mais uma vez, só mais uma! Quando fiquei sem lágrimas, encostei a cabeça no banco e não sei como dormi. Então sonhei e no sonho Deus me apareceu, quer dizer, senti que ele pegava na minha mão com sua mão de luz. E vi o meu menino brincando com o Menino Jesus no jardim do Paraíso. Assim que ele me viu, parou de brincar e veio rindo ao meu encontro e me beijou tanto, tanto... Era tal sua alegria que acordei rindo também, com o sol batendo em mim. (TELLES, 1982, p.76-7)

Nesse momento, temos a presença do gênero fantástico traduzido pelo sonho, cuja porta é o jardim, símbolo de paraíso terrestre. Em “Outros espaços”, Michel Foucault nos esclarece os valores dessa heterotopia – “o que justapõe em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”:

O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo [...] Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante (daí nossos jardins zoológicos). (2001, p. 418).

Assim, o jardim aparece muitas vezes nos sonhos como a manifestação feliz de um desejo puro. Mas se aquele jardim era íntimo e comum aos dois, fora realmente sonho ou ela vira o filho e fora beijada por ele?

Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico equilibra-se exatamente nessa incerteza:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

[...]

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (2004, p.30-1)

Após a narração dessa experiência, a narradora-personagem, um tanto sensibilizada e incomodada com os fatos, busca fazer algo que descontraia aquele clima, assim, levanta a ponta do xale que cobria a criança e constata que o menino estava morto. Fica totalmente atormentada. A barca chega ao seu destino e a narradora pensa em descer logo, despistando-se da mulher, pois não quer compartilhar de mais um momento de perda e dor. Mas aquela mãe ignora a tentativa de despedida da mulher e vira-se para apanhar a sacola, ao que a narradora tenta ajudá-la; no entanto ela ignora novamente seu ato e afasta o xale que cobria a cabeça do filho.

– Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre...
– Acordou?!
Ela teve um sorriso.



– Veja...

Inclinei-me. A criança abriu os olhos aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face de novo corada. (TELLES, 1982, p.77)

Novamente o fantástico se manifesta, instaurando a hesitação sobre o acontecido, afinal, naquela barca, aconteceram a morte e o milagre da ressurreição ou a narradora fizera julgamento enganoso a respeito do estado anterior da criança? Sobretudo as duas mulheres, após a travessia do rio, foram renovadas. A jovem mãe acentuara sua fé e a narradora mostrara-se incomodada, reflexiva, o que se evidencia em suas últimas e repetidas palavras, olhando para trás, a imaginar como seria o rio de manhã: “verde e quente” (p.78), simbolizando o primeiro o despertar e o segundo, a chama da vida, o que a mantém acesa.

Queremos, ainda, lançar nossos olhos para a relevância do número quatro nesse conto: são quatro pessoas na barca. Embora não se tenha informado a idade delas, sabemos que há uma criança, uma jovem mulher, a narradora – aparentemente madura – e um velho bêbado, portanto, representantes das quatro fases da vida. A propósito, o quatro é um numeral simbólico; os pontos cardeais são também quatro: Norte, Sul, Leste e Oeste, bem como as estações do ano e as fases da Lua. No conto, o filho morto tinha quatro anos quando morreu, o manto da jovem mãe tinha “as pontas cruzadas”, o que nos remete à cruz e suas quatro pontas, lembrando que a cruz – em Cristo – simboliza morte e início de uma nova vida. Na Bíblia, o número quatro aparece inúmeras vezes, representando o universo: quando se diz que no Paraíso havia quatro rios (GÊNESIS 4: 10), significa que todo o cosmos era um Paraíso antes do pecado de Adão e Eva. Ezequiel, ao invocar o Espírito dos quatro ventos para soprar sobre os ossos secos (EZEQUIEL 37: 9), conclama os ventos de todo o mundo. E, em “Apocalipse”, o trono de Deus assentado sobre quatro seres (4: 6) é a imagem de que toda a terra é o próprio trono de Deus.

Portanto, constatamos que as obras de Lygia Fagundes Telles em meio a um misticismo sutil e aparentemente ingênuo, mas de grande ressonância perscrutam o íntimo do ser humano em seus conflitos mais primitivos. Acreditamos que Lygia Fagundes Telles renova o conto, um gênero cujos recursos pareciam já ter sido esgotados e estudados. Por meio de frases nominais, falas reticentes, justeza de adjetivos, frequência do discurso direto, caracterizado muitas vezes pela oralidade, proporcionando um ritmo dinâmico ao texto, a escritora promove a condensação da forma, repercutindo no conteúdo, uma vez que detém maior condensação dramática e maior densidade emotiva.

O trabalho do artista literário é este: recriar a vida cotidiana, recriação esta que se embrenha nesse terreno de metáforas, de sugestões, de insinuações, de emoções, pois ele só é capaz de plasmar e dar vida à sua arte, à sua apropriação do mundo a partir de termos do seu próprio campo simbólico.



A qualidade literária das narrativas de Lygia Fagundes Telles em imagens visuais, táteis e oníricas prova que a barca da Literatura abre um sulco verde e quente no rio da alma humana e, parafraseando Heráclito, depois de nos banharmos nesse rio, nem ele nem nós jamais seremos os mesmos.

THE SPACE IN THE CONSTRUCTION OF THE FANTASTIC IN “CHRISTMAS ON THE BARQUE”, BY LYGIA FAGUNDES TELLES

ABSTRACT:

This study aims to examine the spatialities in the story “Christmas on the barque”, by Lygia Fagundes Telles, noting its relations with the establishment of the fantastic. We also intend to focus on the contrivance of the writer to merge the tale atmosphere to the tale character, showing that the space / ambience helps to accentuate an atmosphere of loneliness and death, associated with a profile of incompleteness and loneliness of the characters. If the spaces are quite significant, so are the images, articulated by chromaticism symbolic narrative of Lygia Fagundes. Green, recognized by common sense as the color of hope, immaturity, assumes, in this tale, an ambiguous meaning - the result of mixing blue and yellow, is balanced between life and death, between joy and morbidity. The presence of the fantastic shows that not everything can be explained and detailed. Thus, an underlying religious mysticism shows itself, but if the facts are religious dogmatists, they eventually find in the fantastic - brought substantially into space - a reasoned analysis for scientific clarity. Our main theoretical studies will be Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Chevalier and Gheerbrant and Todorov.

KEYWORDS:

Short story; unusual; narrative space; fantastic.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia Sagrada – Antigo e Novo Testamento*; 2.ed., São Paulo, SP; SBB; 1995.

ASSIS, Machado. *Missa do Galo*. In: *Contos Consagrados*. Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Publifolha, 1997. (p.75-82).

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: UNESP, Hucitec, 1990.



BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 6.ed.. São Paulo: Ática, 1985.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.