

# A arte de narrar no mundo moderno: uma leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles

*The art of narrating in the modern world: a reading of the short story “Christmas on the boat”, by Lygia Fagundes Telles*

Bárbara Maria Nunes Pereira Carneiro  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)  
[b.letras92@gmail.com](mailto:b.letras92@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-1154-4228>

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes  
Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)  
[allexleilla@gmail.com](mailto:allexleilla@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-1329-0153>

## RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura do conto “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles (2009), à luz do ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1994). Visamos estabelecer uma relação metafórica entre as duas personagens interlocutoras presentes no conto em análise e a questão do desaparecimento da arte de narrar levantada por Benjamin, que coloca em contraste dois tipos de narrador, o tradicional e o moderno. Aproveitando o ensejo do texto teórico, traremos à baila o conto “A alexandrita”, de Leskov (2012), autor russo, apresentado por Benjamin como exemplo de narrador legítimo, para endossar nossa leitura.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; Walter Benjamin; narrador tradicional; narrador moderno.

## ABSTRACT

This article presents a reading of the short story “Christmas on the boat”, by Lygia Fagundes Telles (2009), in the light of the essay “The Narrator”, by Walter Benjamin (1994). We aim to establish a metaphorical relationship between the two interlocutor characters present in the short story under analysis and the question of the disappearance of the art of narration raised by Benjamin, which contrasts two types of narrator, the traditional and the modern. Taking advantage of the opportunity of the theoretical text, we will bring up the short story “The Alexandrite”, by Leskov (2012), a Russian author, presented by Benjamin as an example of a legitimate narrator, to endorse our reading.

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles; Walter Benjamin; traditional narrator; modern narrator.

## INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles (1918-2022) é uma das maiores expressões do cânone da literatura brasileira. Sua obra conta com mais de vinte títulos, abrangendo contos, romances e memórias. “Natal na barca” constitui um dos seus textos mais conhecidos, tendo sido publicado em diversas antologias, tanto da autora como em coletivas, a exemplo de *Contos de Natal* (2006), organizada por Vilma Maria da Silva, que, além dessa história instigante de LFT, também traz “Missa do galo”, de Machado de Assis, “Suave milagre”, de Eça de Queirós, e “Milagre do Natal”, de Lima Barreto, entre outras. Para este estudo, usamos a versão de “Natal na barca” presente na obra *Antes do baile verde* (2009), da autora.

O texto narra a seguinte situação: uma personagem anônima conta, de forma soturna, e meio a contragosto, o encontro que teve com outra personagem, durante a travessia de uma barca, numa noite de Natal. Estavam na embarcação quatro passageiros que figuram sem nomes próprios na narrativa; uma estratégia que se harmoniza perfeitamente com a penumbra da noite que reveste o cenário na barca, obscurecendo as identidades daqueles que por ali transitam, bem como realçando a ideia de que o acontecimento narrado é um ponto fora da curva na vida de todos esses sujeitos.

De início, a voz narrativa explicita a sua indisposição para se deter nos motivos pelos quais estava fazendo aquela travessia, àquela hora: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão.” (Telles, 2009, p. 115). A voz narrativa segue apresentando os seus poucos companheiros de viagem: um velho e uma mulher com uma criança. Logo após fazer uma breve descrição do velho, a quem dedica pouca atenção, ela detém seu olhar sobre a mulher com a criança no colo e, desta, faz uma exposição mais cuidadosa, pintando um quadro que a muitos trará vestígios ou semelhanças com alguma das tantas imagens da Virgem Maria com o Menino Jesus nos braços: “A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga.” (Telles, 2009, p. 115). A presença da mulher com a criança atrai especial atenção da personagem-narradora, de modo que ela pensa em lhe dirigir a palavra, mas

hesita e aborta a intenção, deixando-se dominar pelo que parecia mais razoável: “não fazer nada, não dizer nada” (Telles, 2009, p. 115).

No entanto, um incidente irrisório desencadeia o diálogo que colocará em contraste as vozes determinantes nesse conto — a da própria narradora e a da sua interlocutora. A caixa de fósforo que a personagem leva em suas mãos cai e quase mergulha no rio de águas turvas, porém, ela consegue resgatar o objeto com as pontas dos dedos. Ao entrar em contato com a água fria, repara na temperatura desta: “— Tão gelada” (Telles, 2009, p. 116), exclama, e esse comentário é imediatamente respondido com uma adversativa pela outra mulher: “— Mas de manhã é quente.” (Telles, 2009, p. 116). Essa é a deixa para que se inicie o diálogo entre elas. Ao contrário da personagem-narradora, a mulher com a criança nos braços é receptiva, está disposta à partilha de experiências e põe-se logo a dissertar sobre questões particulares pelas quais a outra vai se interessando, mesmo sem querer.

Vale lembrar que ao leitor só é revelado o gênero do narrador que quem narra também é uma mulher quando, no desenvolvimento do diálogo, a personagem-mãe se refere a sua interlocutora como dona. Essa estratégia de Lygia Fagundes Telles nos faz pensar numa espécie de câmera panorâmica que, primeiro, flagra o interior do barco e, gradualmente, vai se aproximando, propondo closes e cenas mais definidas, a fim de que seus significados sejam melhor absorvidos pelo leitor.

À medida que o diálogo entre as duas avança, vamos nos inteirando não apenas do gênero da narradora, mas da situação trágica da mulher-mãe, cuja capacidade de desfiar acontecimentos tristes e outros chocantes, com uma certa neutralidade ou distanciamento, causa admiração na personagem-narradora. Entre elas, se estabelece uma zona de franqueza e intimidade, em que uma expõe fatos concernentes a sua própria vida, enquanto a outra ouve, instigada por um desejo de saber como sua interlocutora, atravessada por tantas fatalidades, conseguia manter tamanha serenidade e distanciamento daquilo que era narrado. O diálogo é usado não apenas para apresentação das personagens, mas, sobretudo, para colocar em pauta dois mundos distintos, duas formas de existência aparentemente contrárias. Esse fato nos remete à ideia defendida por Theodore Zeldin (1994), em *Uma história íntima da humanidade*, acerca do longo e contínuo processo pelo qual a humanidade passou a explorar o diálogo não apenas como forma de aquisição de conhecimento, mas com a interação social e expansão da

interioridade. Para ele, o espetáculo performático da fala só pode ser compreendido como liberdade de expressão oral quando o mundo grego é introduzido no espaço de conversação, trazida por Sócrates. Dessa forma, o diálogo socrático representa uma pedagogia de construção do conhecimento e do reconhecimento social, que fez com que o monólogo performático dos grandes oradores caísse em desuso, abrindo espaço para o pingue-pongue das conversações e dos debates (Zeldin, 1994).

Podemos observar como o diálogo entre as duas mulheres de “Natal na barca” desenha uma intimidade feminina que é, antes, um espaço de alteridade: ambas são de mundos diferentes e parecem deveras distantes uma da outra; elas não tentam mudar a companheira de viagem, tampouco se tornam amigas ou coisa que o valha. Em vez disso, o conto descortina a eficácia desse processo complexo de um ser humano falar e ser ouvido, perguntar e ser respondido. O ambiente soturno e estranho vai se tornando franco e solidário, a fim de conter os acontecimentos pessoais que essa mulher com a criança nos braços traz à tona. Lygia Fagundes Telles cria dois planos miméticos no conto: o da personagem-narradora que se encontra num barco na noite de Natal e que não queria se envolver nem estabelecer laços com ninguém, mas sente-se atraída para a história da mulher que carrega um bebê; e o da mulher com o bebê, que narra sua desdita, como se não fosse ela mesma a protagonista de tantos infortúnios.

Denominada de *mise-em-abyme*, essa estratégia de construir uma história dentro doutra história nos permite ver planos ou camadas narrativas de modo independente e, ao mesmo tempo, entrelaçado. A técnica, apesar de muito antiga, pois já aparece em *As mil e uma noites* — texto citado por Benjamin, em “O narrador” (1994) —, foi repensada modernamente por muitos ficcionistas, entre eles, André Gide (1869-1951), que faz uma remodelagem dessa estratégia no romance *Os moedeiros falsos*, cuja primeira edição data de 1925. O *mise-en-abyme*, então, tomado de empréstimo do mundo oriental, em que uma história guardava outra e mais outra, num jogo infinito de superposições, ganha uma conotação mais reflexiva, em que não apenas se anunciam os múltiplos planos narrativos, mas, sobretudo, se questiona a própria ideia de narração, a autoridade do narrador, entre outros aspectos do gênero. Assim, os autores expõem, nas micro-histórias que cercam a narrativa inicial de sua obra, os limites do próprio ato de narrar, deixando, inclusive, muitas dessas histórias inacabadas. Esses planos discursivos permitem que exista um diálogo, ou mesmo hibridização, entre as várias partes de um relato, que formarão um

quebra-cabeças diante do leitor. Na modelagem moderna, a problematização da figura do narrador pode entrar também nesse jogo de superposições de camadas textuais, constituindo outra história paralela sobre como se narra aquela história que está sendo composta — a exemplo de *A hora da estrela* (1998), de Clarice Lispector, que nos traz uma profunda reflexão sobre quem está contando e como está contado a realidade de Macabeia.

Outro aspecto que chama atenção é a descrição da soturna paisagem ao redor que cria uma tensão necessária ao conto, desembocando no que se configura como o ápice dessa narrativa: o momento em que a narradora, já íntima da companheira de viagem pelo diálogo que compartilham, levanta o xale que cobria o rosto da criança no colo da mãe e percebe que o menino estava morto. No entanto, ao fim da travessia, no amanhecer do dia, a criança abre os olhos, deixando uma dúvida pairar: houvera ali um milagre movido pela força da fé da mãe ou a narradora havia se enganado em seu diagnóstico inicial?

Esse ápice da narrativa tem sido o foco central de algumas críticas que se debruçam sobre a leitura do conto de Lygia Fagundes Telles, desde aqueles que o estudam na perspectiva do trágico na literatura, como é o caso do estudo desenvolvido por White de Aquino (2019), até a exploração do imaginário na obra contística da autora, a exemplo da pesquisa de Miguel (2008). Houve um milagre de Natal, a criança morrera por um átimo e foi ressuscitada pela força da fé da mãe? Ou tudo não passara de um engano de percepção de quem narrava? São questões que parecem rondar para sempre esse texto lygiano, tal como a eterna dúvida dos machadianos a respeito da traição real ou imaginária de Capitu. Para este recorte, no entanto, escolhemos outra chave de leitura. O que nos interessa aqui é a construção das vozes narrativas que ecoam no conto e se transformam em metáforas da interação possível entre os dois tipos de narradores problematizados por Walter Benjamin (1994), o tradicional ou primordial e o romancista ou narrador moderno. Para tanto, analisamos o caminho percorrido pela personagem-narradora, que, no início do conto, apresenta marcas típicas do romancista moderno, conceituado por Benjamin (1994), em confronto com o que seria a voz do narrador tradicional, representado pela personagem-mãe.

No ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), escrito em 1936, Walter Benjamin (1994) defende a ideia de que os verdadeiros narradores, responsáveis por passarem saberes e toda uma herança geracional, estão

desaparecendo. O próprio ato de partilhar experiências é visto como algo em desuso pelo autor. Para ele, o apagamento da produção de narrativas tradicionais deve-se à mudança no estilo de vida do homem moderno, que deixa de ser um viajante, sujeito que parte e depois volta para partilhar com a comunidade as aventuras vividas e observadas, sobre as quais já refletiu e extraiu ensinamentos. Esse sujeito, para Benjamin (1994), produz de forma artesanal a matéria de sua existência, desindividualizando-a, distanciando-se do vivido, a ponto de torná-lo fonte de conhecimento para o grupo que, mais tarde, receberá essas histórias-saberes. Além do narrador-viajante, Benjamin também fala do narrador-camponês: aquele que é sedentário, mas observa, conhece e guarda todo um manancial de histórias de seu povo e também pode partilhá-las de modo produtivo. Leskov, autor russo, é, segundo Benjamin (1994), um exemplo do narrador legítimo e sábio, uma vez que faz parte da sociedade contemplada pelos dois arquétipos do narrador primordial-tradicional, o camponês-sedentário e o marujo-viajante.

## **A ARTE DE NARRAR EM UMA NARRATIVA MODERNA**

O ato de narrar, de contar histórias, não é uma invenção moderna. Ainda não se pode datar e catalogar o primeiro homem que partilhou com seus *conpanes* uma experiência vivida, embora, empiricamente, possamos compreender que narrar um acontecimento foi uma prática que moldou muitas sociedades. No entanto, com o advento do capitalismo, autores, como Benjamin (1994), apontam que essa tradição — capaz de enraizar no nosso cotidiano uma série de interações e partilhas — estaria ameaçada ou mesmo em extinção. Devemos lembrar também que essa prática não se manifesta da mesma maneira em todas as épocas, lugares e comunidades. Segundo Dal Farra (1978), “Atestado da presença do emissor, o ponto de vista tem idade tão antiga quanto à da própria literatura e tem percorrido com ela os caminhos da sua decisão.” (Dal Farra, 1978, p. 17). A arte de narrar, o desenvolvimento das narrativas e o entendimento do que significa ser um narrador, desde a sua modalidade oral até seus registros escritos, passaram, e passam, por constantes mudanças que seguem o ritmo dos câmbios sociais.

Ligia Chiappini Moraes Leite (1997), em sua didática obra *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*, faz um apanhado da trajetória teórica acerca do narrador e também levanta a discussão em torno do possível desaparecimento do narrador na

Modernidade. Esse ponto de vista, defendido, antes, por Walter Benjamin (1994), está centralizado na ideia de que o desaparecimento da arte de narrar no mundo moderno é uma resposta à perda da capacidade de partilhar experiências, consequência de um mundo dominado pelo cientificismo, pela revolução industrial e deturpado pela forma moderna de guerrear que não prova a honra dos combatentes, mas dizima exércitos e populações inteiras de inocentes em um holocausto coletivo. Na literatura, esse fenômeno social se manifestaria através do surgimento da forma romance e da mudança de comportamento da voz que narra a história.

Em “Natal na barca”, podemos perceber como essa questão do narrador moderno em comparação com o narrador primordial ou tradicional é evidenciada pelo distanciamento, aproximação, diálogo e relação que, gradativamente, vão se estabelecendo entre a narradora-personagem e a sua interlocutora que, também, desenvolve uma narrativa secundária no conto, a qual é conduzida ainda pelo foco narrativo principal que sai de sua posição inicial de alheamento e avança em direção à possibilidade de ouvir a outra. O conto principia com a declaração da personagem-narradora sobre sua falta de engajamento com o processo de contar, partilhar. Sua fala inicial, como mencionado, denuncia a falta de interesse na memória do que aconteceu: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. “Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão.” (Telles, 2009, p. 115). Para Benjamin (1994), a morte da narrativa inicia com o surgimento do romance, porque esse tem origem no indivíduo isolado, o indivíduo que se segrega e sente-se confortável na sua solidão existencial, dado que perdera a capacidade de trocar experiências, de estar em contato com o outro. Interagir é incômodo para o indivíduo moderno, para o romancista, para o leitor de romance. O narrador moderno é, portanto, ensimesmado. Permanece em si. Hesita diante da possibilidade de comunicar-se, atendo-se mais a suas sensações e impressões. Benjamin (1994) afirma que “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (Benjamin, 1994, p. 198). Essa postura pode ser percebida, no conto de LFT, através da falta de motivação da personagem-narradora para quebrar o silêncio que reinava na barca entre ela e os demais passageiros:

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. Nem combinava mesmo com a barca tão despojada, tão sem artifícios, a ociosidade de um diálogo. *E melhor ainda era não fazer nada, não dizer nada*, apenas olhar o sulco negro que a embarcação ia fazendo no rio (Telles, 2009, p. 115, grifo nosso).

Na descrição, fica nítida a solidão social como regra de convivência. Embora estivessem num espaço pequeno, próximos uns dos outros, há a preferência pelo isolamento. Esse isolamento, materializado pelo fechamento em si mesmo e ausência de diálogo, representa para a própria narradora uma experiência de morte em vida: “Debrucei-me na grade de madeira carcomida. Acendi um cigarro. Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão. Contudo, estávamos vivos. E era Natal.” (Telles, 2009, p. 116). Nesse trecho, temos a evocação dos símbolos cruciais para a compreensão do binômio que serve de mote ao conto: morte-vida. O silêncio e a barca aludem à morte, e não é difícil nos lembrarmos de exemplos na literatura que utilizaram uma embarcação como símbolo para a morte, tais como o *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente [1517]/(2016), entre outros. A própria ideia de um barco cortando as águas evoca o mito de Caronte, o barqueiro que transportava as almas dos mortos para o reino de Hades, inacessível aos vivos.

No texto de LFT, contudo, a imagem da barca se funde ao símbolo cristão da vida, que é o próprio Natal, explicitando o caráter dual da experiência humana em que essas duas possibilidades, vida e morte, caminham lado a lado, acompanham a constante travessia humana que possui ainda o ingrediente do inesperado: a caixa de fósforos usada para acender os cigarros resvala para o rio e esse acontecimento não previsto e desprezioso serve de pretexto para a quebra do silêncio. Nesse instante, não há como fugir da interação:

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— *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?

*Desviei o olhar* para o chão de largas tábuas gastas. *E respondi com uma outra pergunta:*

— Mas a senhora mora aqui por perto?

— Em Lucena. Já tomei esta barca não sei quantas vezes, mas não esperava que justamente hoje...  
A criança agitou-se, choramingando. A mulher apertou-a mais contra o peito. Cobriu-lhe a cabeça com o xale e pôs-se a niná-la com um brando movimento de cadeira de balanço. *Suas mãos destacavam-se exaltadas sobre o xale preto, mas o rosto era tranquilo* (Telles, 2009, p. 116, grifos nossos).

A partir do primeiro contato estabelecido, não há mais como a personagem-narradora permanecer fechada em si, em seu modo individualista, permeada pela dificuldade de acessar o mundo do outro ou até mesmo em justificar o motivo de estar naquele cenário. A presença viva da imagem antiga da sua interlocutora, tão aberta à troca de experiências, possui uma espécie de força magnética que a puxa para a interação. Ela repara em seus olhos, em suas roupas, mas ao ser questionada, ao ter que se abrir para o contato, resiste, desvia o olhar para o chão e responde esquivando-se com outra pergunta que, em vez de encerrar a conversa indesejada, a prolonga, dando margem a outras indagações.

Enquanto a interlocutora responde, a narradora a observa e outra parte do corpo da companheira de viagem chama sua atenção: as mãos. Essa interlocutora com disposição para o diálogo, para a narrativa das próprias experiências, possui olhos vibrantes e mãos que se destacam. Benjamin (1994) aborda três elementos-símbolos cruciais na arte primordial de narrar: a alma, o olho e a mão:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo definem uma prática. Essa prática nos deixou de ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração tornou-se agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (Benjamin, 1994, p. 221).

Esses três elementos funcionam como ímãs que captam a atenção dos ouvintes e, ao mesmo tempo, comunicam a história para além da linguagem verbal. A narradora do conto, para nós moderna, ainda que hesitante ou buscando meios de não ir adiante e não ouvir toda a história que sua interlocutora tem para contar, prossegue com novos questionamentos. Já que não sabe ou não quer tecer respostas, formula perguntas que vão levantando as camadas sobrepostas daquela personagem instigante:

— Seu filho?

— É. Está doente, vou ao especialista, o farmacêutico de Lucena achou que eu devia ver um médico hoje mesmo. Ainda ontem ele estava bem, mas de repente piorou. Uma febre, só febre... — *Levantou a cabeça com energia. O queixo agudo era altivo, mas o olhar tinha a expressão doce.* — *Só sei que Deus não vai me abandonar* (Telles, 2009, p. 116-117, grifo nosso).

A cada pergunta breve, segue-se uma resposta sem pressa, exata e prática, sem hesitações ou fórmulas de disfarce da realidade vivida, apenas uma confissão clara e honesta das experiências passadas. A interlocutora, que ora se torna uma narradora secundária, conta que seu filho está doente, que vai ao farmacêutico e, antes de finalizar sua declaração, comunica-se com a linguagem corporal: ergue a cabeça com energia, lança o queixo em vertical, mas conservando o olhar doce que equilibra os gestos faciais, demonstra força e delicadeza ao mesmo tempo, para declarar que a única coisa sabida é que Deus não a abandonaria. Toda essa expressividade física antecede e justifica-se, preparando sua ouvinte para a sequência narrativa que virá:

— É o caçula?

— É o único. *O meu primeiro morreu o ano passado.* Subiu no muro, estava brincando de mágico quando de repente avisou, vou voar! A queda não foi grande, o muro não era alto, mas caiu de tal jeito... Tinha pouco mais de quatro anos.

*Atirei o cigarro na direção do rio, mas o toco bateu na grade e voltou rolando aceso pelo chão.* Alcancei-o com a ponta do sapato e fiquei a esfregá-lo devagar. *Era preciso desviar o assunto para aquele filho que estava ali, doente, embora. Mas vivo.*

— E esse? Que idade tem?

— Vai completar um ano. — E, noutro tom, inclinando a cabeça para o ombro: — Era um menino tão bonzinho, tão alegre. Tinha verdadeira mania com mágicas. Claro que não saía nada, mas era muito engraçado... Só a última mágica que fez foi perfeita, vou voar! disse abrindo os braços. E voou.

*Levantei-me. 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 não tinha forças para rompê-los* (Telles, 2009, p. 116-117, grifos nossos).

A ouvinte não estava pronta para aquela partilha. Ela não esperava com suas perguntas simples chegar a tal nível de intimidade. A outra, a quem ela preferiu, inicialmente, não dirigir a palavra, entregava uma história real, vivida, purgada, que a tornava testemunha dos fatos, mesmo sem os ter presenciado, pois, segundo Benjamin (1994), a verdadeira narrativa tem o poder de fazer com que o ouvinte se torne cúmplice do narrador. Não era esse o desejo inicial da personagem, mas esse desencadeamento a

fecha num círculo: ela se sente presa naquele diálogo, embora considere que é preciso ao menos desviar o foco da conversa para a criança que está viva, evitando, assim, o contato com a morte, concretizada no outro filho perdido.

Há no homem moderno uma pulsão e, ao mesmo tempo, uma fuga da morte. Como se o contato com ela fosse revelar uma verdade desejada, porém, incômoda demais para ser suportada.

Hoje a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. [...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. [...] Na origem da narrativa está essa autoridade (Benjamin, 1994, p. 207-208).

O confronto com a morte é o que dá substância às narrativas primordiais. O homem que não foge da morte iminente pode beber na fonte da sabedoria que é, segundo Benjamin (1994), a mesma fonte na qual beberia o narrador verdadeiro, pois “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (Benjamin, 1994, p. 208). O desvio do embate com a morte seria, então, um dos fatores que enfraqueceram o homem moderno e lhe destituiu a autoridade que o narrador tradicional possuía.

A mãe, ao contrário da companheira de viagem, não desvia nem evita o tema da morte do filho primogênito, expondo-o com franqueza, mesmo para uma desconhecida. Benjamin (1994) afirma que a memória é a musa da narrativa e devemos nos lembrar que a personagem-narradora do conto desejava justamente *permanecer sem lembranças*. Porém, algo a envolve: são “os tais laços humanos”. Os laços que ela evitou ao permanecer em silêncio, quando entrou na barca. Ela sabia que conversar é o primeiro passo para se estabelecer uma relação humana; a comunicação, seja ela verbal ou não, é a base das relações sociais, e o narrador moderno é homem fruto de uma sociedade moderna que evita ou não sabe estabelecer essas relações pelo medo que essas suscitam, o medo da morte, da morte do outro e da verdadeira solidão eterna. A personagem-narradora confessa sua dificuldade em se desvencilhar daquele diálogo: a força da história contada por sua interlocutora já a afetara e a prendera em sua trama. Era necessário prosseguir até o desfecho:

— 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 porque agora não podia mais parar.

— Há muito tempo?

— 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 Duca enfeiou, de nós dois fui eu que acabei ficando mais bonito... E não falou mais no 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, eu estava na cozinha lavando a louça e ele me acenou através da tela de arame da porta, me lembro até que eu quis abrir a porta, não gosto de ver ninguém falar comigo com aquela tela de arame no meio... Mas eu estava com a mão molhada. Recebi a carta de tardinha, ele mandou uma carta. Fui morar com minha mãe numa casa que alugamos perto da minha escolinha. Sou professora.

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, 2009, p. 117-118).

Diante da forma tranquila com que a mulher-mãe declarava a sucessão de desgraças pelas quais passara, a personagem-narradora tem vontade de rir, não por achar graça no que acabara de ouvir, mas pelo grau de ironia que brotava da situação de uma mulher tão desgraçada e, ao mesmo tempo, tão serena. Esse aparente paradoxo incomoda a outra. Mas, de acordo com a proposta de Benjamin (1994), o narrador tradicional não conhece a apatia. Desse modo, suas narrativas estão embebidas de sangue e suor. De fato, enquanto narra, o coração da mulher-mãe pulsa em suas mãos que se movimentam como se modelassem uma peça de barro no ato de narrar. Se não era apatia, o que poderia ser, então, a liga ou fermento que sustentava a narrativa da mulher com a criança? A própria personagem-narradora sentencia: “— A senhora é conformada” (Telles, 2009, p. 118). A outra rebate: “— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou” (Telles, 2009, p. 118). A justificativa plausível, então, surge. O narrador tradicional é aquele que encontra as respostas para as perguntas mais complexas na fé, no credo, na prática religiosa, no mundo metafísico, e assume tal explicação como verdade. Mas essa justificativa não é plausível para o narrador moderno. Esse último, ao contrário, parece eliminar ou tentar eliminar o elemento religioso de sua narrativa. No século XIX, Nietzsche [1882]/(2001) já havia questionado a razoabilidade de ainda balizarmos nossos atos na fé em Deus, tendo, inclusive, declarado que Ele está morto. Obviamente, não se trata aqui da morte do divino em si, visto que existem bilhões de pessoas no mundo que acreditam em Deus, mas, sim, da morte do teocentrismo, de Deus enquanto fonte do conhecimento, que alimenta o pensamento humano, organiza e legitima os saberes no mundo. A personagem-

narradora do conto parece coadunar com esse pensamento moderno ao manifestar uma admiração pela fé da sua interlocutora:

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei.

*E ao ouvir o som débil da minha afirmativa, sem saber por quê, perturbei-me. Agora entendia. Aí estava o segredo daquela segurança, daquela calma. Era a tal fé que removia montanhas...*

Ela mudou a posição da criança, passando-a do ombro direito para o esquerdo. E começou com voz quente de paixão:

— Foi logo depois da morte do meu menino. Acordei uma noite tão desesperada que saí pela rua afora, enfiei um casaco e saí descalça e chorando feito louca, chamando por ele... Sentei num banco do jardim onde toda tarde ele ia brincar. E fiquei pedindo, pedindo com tamanha força, que ele, que gostava tanto de mágica, fizesse essa mágica de me aparecer só mais uma vez, não precisava ficar, se mostrasse só 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, 2009, p. 118-119, grifos nossos).

Nesse trecho, há uma nítida oposição entre o som débil da voz da personagem-narradora, a quem identificamos como representante do narrador-moderno — que murmura acreditar em Deus, mas sem firmeza — e a voz quente de paixão com a qual a outra personagem, que para nós simboliza o narrador-tradicional ou primordial, relata a sua experiência com o divino. Essa antítese nos parece proposital e coloca, lado a lado, dois tipos de contadores de história. A falta de crença debilita o ânimo do narrador moderno, que não sugere nada com o mesmo vigor com o qual o narrador tradicional afirma suas verdades. A mãe com o bebê nos braços expõe com franqueza o episódio que confirmou nela tamanha fé: num momento de desespero, clama por um reencontro com o filho. Esse reencontro ocorre em sonhos, mas é suficiente para que ela consiga ler aquele sucedido como resposta a sua reivindicação. Dessa forma, ela acredita ter realmente acontecido o último encontro, tamanha foi a paz que se apossou dela após a experiência onírica. Ao ouvir a história apaixonada da mulher, a narradora-personagem sente-se emudecida, então, comete o ato fatal de levantar a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Nesse momento, ocorre o assombro: “o menino estava morto” (Telles, 2009, p. 119); mas a mãe não cessava os carinhos, prosseguia ninando a criança. Ela não percebera

que seu filho estava morto? Ou, ao contrário, sabia muito bem, porém, mantinha-se na sua fé inabalável, à espera do milagre?

Se na narrativa moderna a ideia de Deus está morta, então, não há Natal, nem Menino Jesus, a imagem dessa criança sem vida no colo da mãe pode funcionar como uma metáfora para o fim da própria ideia do divino. Mas é de se perguntar como uma mãe tão atenta não percebera a inércia da criança, a frieza do corpo já sem vida. Para o leitor, permanecem as dúvidas. Caso acompanhe a percepção da personagem-narradora, que alega ter testemunhado a morte do bebê, o leitor participará de um misto de alegria e perplexidade, porque, afinal, houve o milagre. Tal qual a narradora, diante da imagem do menino morto, o leitor poderá se debruçar sobre a grade da barca, respirar “penosamente” e desejar sumir dali assim que a mãe da criança erguer o xale para verificar o bebê. Contudo, surpreendentemente, o leitor também estará congelado, vazio de palavras para compor o final da narrativa, quando a mulher exclamar: “— Acordou o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre” (Telles, 2009, p. 119).

Essa quebra da expectativa da personagem-narradora, que tem certeza de que viu o bebê morto, é um fator igualmente surpreendente para o leitor, pois questionamos juntos: “— Acordou?!” Essa pergunta suscita muito mais do que uma continuidade acerca do enredo do conto. Para além de sua sequência, a pergunta remete às questões trazidas por algumas das narrativas modernas: o que aconteceu de fato? O que é verdade? A criança acordou como? Mas estava morta mesmo? Dito de outro modo, a precariedade do testemunho instaura a incerteza: a narradora de Lygia Fagundes Telles não domina todos os detalhes de sua história, o que aponta para uma confusão do próprio ato de testemunhar algo: ela viu o bebê morto ou delirou?

Toda aquela travessia se deu numa madrugada, mas ficara com a narradora-personagem a promessa de que as águas negras e geladas do rio, ao amanhecer, converter-se-iam em um caudaloso leito verde e quente. O que essa temperatura e esse tom têm a nos revelar sobre a natureza dessa narrativa e ainda sobre o próprio ato de narrar? Para compreendermos, teremos de solicitar o auxílio de uma outra narrativa: “A alexandrita”, de Nikolai Leskov (2012).

## Sob o efeito místico da narrativa tradicional

Em “O narrador”, Walter Benjamin (1994), no afã de exemplificar o contador tradicional de histórias, tece considerações sobre a obra do escritor russo Nikolai Leskov. O estudioso alemão elege Leskov como modelo de excelência do escritor que soube desenvolver a arte tradicional da narrativa como nenhum outro. Para Benjamin (1994), “os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele [Leskov].” (1994, p.197). E um dos aspectos destacados na obra do russo é o fato das suas narrativas revelarem sua concepção mística das coisas, característica, que segundo Benjamin, seria inerente à condição do narrador.

Segundo o ensaísta alemão,

Quanto mais baixo Leskov desce na hierarquia das criaturas, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo. Aliás, como veremos, há indícios de que essa característica é própria da natureza do narrador. Contudo poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo, anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov, *A alexandrita*. [...] (Benjamin, 1994, p. 219).

É aqui que Walter Benjamin (1994) nos apresenta aquilo que, extraído de Leskov, se torna tão caro a nossa leitura do conto Lygia Fagundes Telles. Se já vínhamos traçando um paralelo entre o narrador tradicional e a mulher-mãe do conto “Natal na barca”, ao lermos a análise de Benjamin (1994) de “A alexandrita”, de Leskov, somos levadas a confirmar tal relação:

[...] Trata-se de uma pedra semipreciosa, o piropo. A pedra é o estrato mais ínfimo da criatura. Mas para o narrador ela está imediatamente ligada ao estrato mais alto. Ele consegue vislumbrar nessa pedra semipreciosa o piropo, uma profecia natural do mundo mineral e inanimado dirigida ao mundo histórico, na qual ele próprio vive. Esse mundo é o de Alexandre II. O narrador – ou antes, o homem a quem ele transmite o seu saber – é um lapidador chamado Wenzel, que levou sua arte à mais alta perfeição. Podemos aproximá-lo dos ourives de Tula e dizer que, segundo Leskov, o artífice perfeito tem acesso aos arcanos mais secretos do mundo criado. Ele é a encarnação do homem piedoso. Leskov diz o seguinte desse lapidador: ‘Ele segurou de repente a minha mão, na qual estava o anel com a alexandrita, que como se sabe emite um brilho rubro quando exposta à iluminação artificial, e gritou: — Olhe, ei-la aqui, a pedra russa, profética... Ó siberiana astuta! *Ela sempre foi verde como a esperança e somente à noite assume uma cor de sangue*. Ela sempre foi assim, desde a origem do mundo, mas escondeu-se por muito tempo e ficou enterrada na terra, e só consentiu em ser encontrada no dia da maioridade de czar Alexandre, quando um feiticeiro visitou a Sibéria para achá-la, a pedra, um mágico... — Que tolices o Sr. está

dizendo! Interrompi-o. Não foi nenhum mágico que a achou essa pedra, foi um sábio chamado Nordenskjöld! — Um mágico! digo-lhe eu, um mágico, gritou Wenzel em voz alta. Veja, que pedra! *Ela contém manhãs verdes e noites sangrentas...* Esse é o destino, o destino do nobre czar Alexandre! Assim dizendo, o velho Wenzel voltou-se para a parede, apoiou-se nos cotovelos... e começou a soluçar’ (Benjamin, 1994, p. 219-220, grifos nossos).

Não nos passa despercebido o fato de que a pedra Alexandrita, objeto inanimado, alvo da investigação do narrador russo, tenha exatamente o mesmo mistério da mudança de cores presente no rio do conto “Natal na barca”. Assim como a pedra Alexandrita, o rio da história de Lygia Fagundes Telles também é rubro sob o denso véu da noite iluminada por luzes artificiais, mas verde sob a luz diurna. Se na narrativa russa a pedra encerra dentro de si segredos e profecias, não seria o rio do conto o mensageiro de uma profecia?

O conto “A alexandrita”, de subtítulo “Um fato natural à luz do misticismo”, começa com a apresentação do tema, da pedra preciosa que dá nome ao conto. O narrador explica a origem de seu nome — uma homenagem ao tsar Alexandre II, pois a pedra fora descoberta no dia em que o soberano atingiu a maior idade — e descreve suas características: “A Alexandrita (*Alexandrit, Crisoberil Cymophone*), mineral valioso, é uma variedade de crisoberilo do Urais. Tem cor verde-escura, muito parecida com a cor da esmeralda. Sob iluminação artificial, perde esse colorido verde e adquire um tom framboesa” (Leskov, 2014, p. 148). Além do rio do conto de LFT e a pedra do conto de Leskov terem em comum o dicróismo, o narrador do conto russo acrescenta mais uma característica ao piropo precioso que nos chama atenção: “[...] as minas de onde se retiraram os melhores exemplares da pedra de Aleksandr II foram inundadas pelas águas de um rio transbordado” (Leskov, 2014, p. 149, grifos nossos). Teria esse rio adquirido as mesmas características da pedra e desembocado no rio da narrativa de Lygia? Há enlaçamentos de histórias, distantes do tempo e no espaço, que só a trama intertextual da literatura, com suas camadas e camadas de significado, é capaz de fazer.

Para além dessas coincidências místicas e pictóricas, a narrativa de Leskov segue fornecendo material para análise: o narrador nos conta que, de maneira simples, chegou até ele um anel de Alexandrita, o qual passou a portar. Esse narrador que ora parece ser o próprio Leskov, por conta de aspectos autobiográficos que ele insere no texto, conta ainda de uma viagem que fizera no verão de 1884 às terras tchecas. Nessa ocasião, ele cumpre, entre outras atividades, a incumbência de trazer para um seu amigo “as duas melhores

granadas que fosse possível encontrar entre os tchecos” (Leskov, 2014, p. 153). Ele adquire duas pedras na mão de um vendedor tcheco, uma delas, embora lhe pareça mais agradável, estava “danificada” por uma lapidação mal feita. Para o reparo dessa granada, o negociante tcheco lhe recomenda o trabalho de um velho lapidador local chamado Wenzel. Ao conhecer Wenzel, o nosso narrador pode, então, contrastar os modos dos homens de seu tempo com os modos daquele senhor que lhe parece uma figura anacrônica pelo agir e, principalmente, pelo modo de ver e narrar histórias. Para o velho, a pedra não era apenas pedra, mas um ser animado, cuja alma se escondia na aparente inércia. Wenzel — sem demonstrar ter percebido a presença de uma alexandrita no anel de seu cliente — começou a decifrar o piropo que o narrador levava para ele lapidar e a contar longas histórias. O narrador, embora impressionado com a figura do velho, sabe-o “ultrapassado” para o tempo “presente”:

Em tudo que dizia e em toda a sua figura, o velho lapidador tinha tanto de caprichoso e de particular, que era difícil considerá-lo uma pessoa normal, e, de qualquer modo, dele sentia-se um sopro de saga.  
— Já pensou — veio-me à cabeça — se um grande amante de pedrarias como Ivan, o Terrível, em sua época, tivesse se encontrado com um conhecedor de pedras tão original como esse?! Eis com quem o tsar conversaria à vontade, e depois, quem sabe, mandaria soltar seu melhor urso em cima dele. Em nossa época, Wenzel é uma ave perdida no tempo, uma carta fora do baralho [...] (Leskov, 2014, p. 158).

Com o passar dos dias e a demora do lapidador para trabalhar no piropo, o narrador se irrita com a figura do velho e decide procurá-lo, a fim de levar a pedra embora. Em sua última tentativa de retomar o objeto, chegando à oficina do lapidador, o narrador se depara com a pedra ainda no mesmo estado “bruto” em que a deixara, assim, se queixa disso com o velho que, por sua vez, justifica sua demora, contando causos e repreendendo a pressa de seu interlocutor. No meio do queixume, Wenzel lembra-se de mais um caso e começa mais uma de suas narrações, cuja cena a ser descrita pelo velho lapidador nos remete ao conto “Natal da barca”: ele fala de um sonho estranho que teve, em que um piropo, escondido na “argila do estuque” desperta (emerge na superfície da parede) para dar “uma espiadinha lá fora para se deleitar com o melhor espetáculo da terra: uma jovem mãe, que fia e embala o filho” (Leskov, 2014, p. 163). Eis o mesmo espetáculo presente no conto de LFT: a mãe que embala o filho e fia, não uma trama de tecido, mas suas histórias no tear da narrativa oral.

O apressado narrador, homem moderno, sem tempo e sem paciência, não dá muito crédito a essa história do velho Wenzel; nervoso, profere o *ultimatum* ao lapidador: “— Vovô Wenzel! – disse eu. – Desculpe-me, o senhor está contando coisas muito curiosas, mas eu não tenho tempo de ouvi-las. Partirei depois de amanhã bem cedo, e por isso amanhã venho pela última vez pegar de volta minha pedra” (Leskov, 2014, p. 163). A esse decreto, o velho Wenzel, protótipo do narrador tradicional no texto de Leskov, responde: “— Excelente, excelente! [...] Venha amanhã *ao anoitecer, quando começarem a acender as luzes*: o limpa-chaminés [a pedra bruta] o receberá como príncipe [lapidada]” (Leskov, 2014, p. 163-164, grifos nossos).

O encontro final entre os dois fora marcado para um horário em que as luzes artificiais começam a tingir a paisagem citadina com suas cores. No outro dia, no horário combinado, o narrador vai à casa de Wenzel, e qual não é a sua surpresa ao ver o piropo bruto transformado em uma bela pedra lapidada, digna da encomenda de seu amigo. No entanto, antes mesmo que pudesse expressar seu contentamento para o velho lapidador, este agarrou o narrador pelo seu anel cravejado com a alexandrita que, a essa altura do dia que adormecia, estava rubra sob as luzes artificiais que ilumina a noite recém-chegada. Há, portanto, um momento de efusivo êxtase do velho Wenzel, o velho parecia ler naquela pedra uma mensagem compreensível para poucos: “— Meus filhos! Tchecos! Depressa! Vejam só, eis aqui aquela pedra russa profética da qual lhes falei! [...] O tempo todo estava verde como a esperança, mas agora, com a aproximação do anoitecer, banhou-se de sangue.[...]” (Leskov, 2014, p. 164). O narrador não se comove ainda com o lapidador que continua: “[...] Veja só que pedra! Nela a manhã é verde e a noite sangrenta... É o destino do nobre tsar Aleksandr!” (Leskov, 2014, p. 165). Com essas palavras o velho põe-se a chorar copiosamente, deixando seus filhos e o narrador atônitos. O narrador confessa então a seus leitores que naquele momento é como se a pedra de Aleksandr II, que estava o tempo todo com ele, tivesse ganhando um significado profundo fazendo seu coração entristecer. Assim o narrador finaliza o conto: “Quer queiram, quer não, o velho viu e leu na pedra algo que parecia já existir nela, mas que, antes dele, nunca se manifestara aos olhos de ninguém. Eis o que às vezes significa olhar uma coisa com o espírito extraordinário da fantasia!” (Leskov, 2014, p. 165).

De acordo com Benjamin (1994), citando Valéry, essa narrativa de Leskov evidencia o nível de observação da realidade ao qual o verdadeiro artista pode atingir. O

artesão Wenzel metaforicamente simboliza o artista primordial, que detecta o sentido profundo dos símbolos da realidade, através da confluência de sua intuição (alma), tato (mãos) e visão aguçada (olhos). Esses três elementos definem uma prática — a de compor narrativas primordiais — que, segundo Benjamin (1994), deixou de ser familiar ao homem moderno. Comentando Valéry, Benjamin (1994) afirma que “A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, [...], é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada” (1994, p. 221). Sendo assim, podemos encontrar a prática da arte de narrar na mulher-mãe interlocutora do conto “Natal na barca”, possuidora de uma alma que crê e cultiva a fé, que não sucumbiu diante do trágico em sua vida, pois Deus não a abandonou — ou ela não abandonou a ideia de Deus. Dotada de olhos vivos e mãos vigorosas, essa narradora partilha suas experiências e consegue enxergar a verdadeira coloração das águas do rio: verdes e quentes.

Nessa narrativa, o rio é correspondente à alexandrita, que na luz artificial da noite escurece o seu brilho, apresenta águas escuras e geladas.... Havia apenas uma lanterna a iluminar a embarcação com luz vacilante, por isso, na luz artificial é assim que a personagem-narradora o percebe. Mas sua interlocutora, aquela mulher de imagem antiga, que guarda uma sabedoria também antiga, que não teme tocar no tema da morte e fala dela com a mesma tranquilidade que fala da vida, enxerga o rio como ele sempre fora desde a origem, verde e quente, à luz do dia. Ela sabe que aquela coloração escura e fria é apenas uma aparência para esconder sua real substância, tal qual Wenzel, o narrador tradicional do conto de Leskov, também sabia.

A personagem-narradora permite-se imaginar como deveria ser esse rio durante o dia, mas para ela é apenas uma hipótese imagética. Será que ela conseguiria enxergar esse rio com os mesmos olhos da narradora tradicional? Será que sentiria em suas mãos a temperatura cálida anunciada pela outra? Talvez fosse preciso que a personagem-narradora também não temesse o embate com o binômio morte-vida, afinal, parece que o que se levanta como ensinamento nos dois contos é, justamente, a necessidade de se compreender que somente esse conflito diário entre vida e morte pode conferir ao homem ordinário o sentido da vida, e pode, ainda, convertê-lo num sábio, num narrador que não só aponte para fatos isolados, mas que, em cada fato, pode atar as duas pontas da vida, conforme lembra Benjamin (1994): “Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é

contá-la inteira. [...]. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (p. 221).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As duas mulheres personagens do conto “Natal na barca” podem funcionar como metáforas para o narrador moderno e o tradicional. A personagem-narradora inicia o conto evitando se envolver com o entorno, deixando entrever uma indisposição ontológica para contar detalhes do que testemunhou na barca. Já a narradora tradicional, representada pela personagem mãe, insere e transporta sua ouvinte para o interior da sua história, em uma atmosfera de intimidade, ao mesmo tempo em que narra fatos trágicos e fornece consolos metafísicos e necessários.

A narrativa tradicional se coloca como fecunda de sentido. Ela tem não apenas imagem, mas alma, o olhar vivo e as mãos vigorosas dos ancestrais que a teceram, uma ideia que remete para o que Benjamin (1994) adjetivou como narrador primordial: o artesão (ou camponês sedentário) e o viajante (ou marujo) que possuem histórias com saberes para partilha. De modo distinto, o narrador ou romancista moderno não domina o saber que emanaria de suas histórias, podendo parecer tão confuso e incerto daquilo que experienciou tanto quanto o seu leitor.

Percebemos, contudo, que a precariedade das histórias modernas não apenas se conecta com a confusão e ausência de certezas dos homens e mulheres modernos e contemporâneos acerca do conhecimento que podem compartilhar entre si, mas, também, permite que os leitores possam visualizar as lacunas entre os acontecimentos e seus atores, fazendo da dúvida uma eterna companheira de viagem. Assim, tal qual o lapidador Wenzel, no conto “A alexandrita”, de Leskov, Lygia Fagundes Telles também, em “Natal na barca”, abre planos de representação e intertextualidade e, sobretudo, registra, a nosso ver, o embate de vozes oriundas de mundos distintos. Na soturna travessia do olhar do leitor — ora gelado e escuro, ora quente e verde, tal qual o rio do conto —, as vozes dessas duas mulheres desvelam histórias, quer inteiras, quer aos pedaços, com finais fechados ou abertos, mas, ainda e sempre, histórias, essas pedras da condição humana a que sempre queremos conhecer, ouvir, ler.

## REFERÊNCIAS

- AQUINO, Midiã Ellen White de. O trágico em “Natal na barca”, de Lygia Fagundes Telles, e “Noite de Natal”, de Maria Judite de Carvalho. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, v. 56, n. 1, p. 1-7, jan./abr. 2019.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1985]. p. 197-221.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. (o foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.
- GIDE, André. *Os moedeiros falsos*. Tradução: Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Círculo do Livro. 1992.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- LESKOV, Nicolai. Alexandrita. In: *A fraude e outras histórias*. Tradução: Denise Sales. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 147-165.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. São Paulo: Rocco, 1998.
- MIGUEL, Gilvone Furtado. O imaginário no conto “Natal na barca”. *Signótica*, v. 17, n. 1, p. 57-71, jan. 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1882].
- SILVA, Vilma Maria da (org.). *Contos de Natal*. São Paulo: Landy, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes. Natal na barca. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1970]. p. 115-120.
- VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016 [1517].
- ZELDIN, Theodore. *Uma história íntima da humanidade*. Tradução: Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Record, 1994.

Recebido em: 15/01/2024

Aceito em: 01/04/2024

**Bárbara Maria Nunes Pereira Carneiro:** Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2021) e graduada em Letras Vernáculas (2017) pela mesma instituição. Sua dissertação, intitulada "A derradeira luz de Ariano Suassuna: uma análise da voz narrativa no 'Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores'", versa acerca da construção da voz narrativa no romance póstumo do escritor paraibano e dialoga com as seguintes áreas de interesse: Literatura brasileira; Intertextualidade; Teoria da Literatura. Atualmente compõe o quadro de professores efetivos da Educação Básica da Secretaria Estadual de Educação da Bahia, atuando como Professora de Língua Portuguesa no Colégio Estadual Professor Carlos Valadares, onde, desde 2022, desenvolve e coordena o projeto Suplemento Literário Escolar com estudantes do ensino médio técnico e regular.

**Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes:** Graduada em Letras Vernáculas e mestre em Letras e Linguística pela UFBA; doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e de Narrativas Modernas e Contemporâneas no PROGEL-UEFS. Atua em Estudos Literários, dedicando-se aos seguintes temas: literaturas de língua portuguesa, literatura comparada, linguagem poética, autobiografia e escritas do eu. É ficcionista, com nove livros publicados (contos e romances), tendo sido contemplada com o Edital do Programa Petrobras Cultural, cujo resultado foi o romance *Primavera nos Ossos*, publicado em 2010. Foi vencedora do 20º Concurso Nacional de Contos Luiz Vilela (Ituiutaba/MG), com o texto "Felicidade Não Se Conta". Seu texto conto "Não Se Esqueça de Pisar Firme no Coração do Mundo" foi selecionado para a antologia *Wir Sind Bereit*, publicada pela editora alemã Verlag Lettréatage, na Feira de Frankfurt, em 2013 (este conto consta no livro da autora *Chuva secreta*, do mesmo ano). Publicou ainda os romances *Não se vai sozinho ao paraíso* (2016) e *O mal não tem asas* (2021); além de *Elefantes submersos* (contos), em 2022. Seu conto *O azul que sobra do breu* foi traduzido para o inglês e publicado na revista norte-americana *West Branch* (Bucknell University/Pensilvânia), edição 102, de 2023.