

**A CONFIGURAÇÃO DA PAISAGEM NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES:
UMA ANÁLISE DE “O CACTO VERMELHO”, “VENHA VER O PÔR-DO-SOL” E “O
ENCONTRO”.**

**THE LANDSCAPE CONFIGURATON IN THE STORIES BY LYGIA FAGUNDES
TELLES: AN ANALYSIS OF “O CACTO VERMELHO”, “VENHA VER O PÔR-DO-SOL”
AND “O ENCONTRO”.**

Maiara Caroline Gasparotto Zabini¹

Regina Célia dos Santos Alves ²

Resumo: O presente trabalho busca investigar a configuração da paisagem nos contos “O Cacto Vermelho” (1949), “Venha Ver o Pôr-do-sol” e “O Encontro” (1958) de Lygia Fagundes Telles, ressaltando a importância da espacialidade no texto literário. A autora é uma reconhecida contista, cuja escrita literária foi bastante prolífera. Seus textos abordam temas diversos, variando desde questões da interioridade humana aos dilemas familiares da vida urbana. Para as análises, foram utilizados estudos acerca da paisagem desenvolvidos por Michel Collot, Augustin Berque, Anne Cauquelin, Eric Dardel, dentre outros. Embora dentro de áreas específicas, todos esses autores discutem a paisagem a partir de uma perspectiva fenomenológica, a por em cena o caráter subjetivo e holístico da paisagem. É nessa direção que pretendemos analisar os três contos selecionados, pois neles a paisagem não é apenas um elemento figurativo, mas expressão intensa do ser no mundo, de sua maneira de viver, compreender e conhecer.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; Conto; Paisagem.

Abstract: The present paper aims analyze the landscape configuration in the short stories “O Cacto Vermelho” (1949), “Venha Ver o Pôr-do-sol” e “O Encontro” (1958) by Lygia Fagundes Telles, emphasizing the importance of the spatiality in the literary text. The author is a recognized short story writer, whose literary writing was very prolific. Your texts address different themes, ranging from issues of the human interiority to the familiar dilemmas of the urban life. For the analysis, studies about landscape developed by Michel Collot, Augustin Berque, Anne Cauquelin, Eric Dardel, among others were used. Although inside of specific areas, all these authors approach the landscape from a phenomenological perspective, to point at the subjective and holistic character of the landscape. It is in this direction that we will intend to analyze of the three selected short stories, for in them the landscape is not only a figurative element, but an intense expression of being in the world, of his way of living, understanding and knowing.

Keywords: Lygia Fagundes Telles; Short Story; Landscape.

¹ Aluna do Curso de Graduação em Letras Vernáculas e Clássicas na Universidade Estadual de Londrina - maiaracaroline.gz@gmail.com

² Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas na Universidade Estadual de Londrina - reginacsalves@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Prosadora por excelência, Lygia Fagundes Telles transita, sobretudo, entre o conto e o romance, embora também tenha produzido crônicas. Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, posiciona a obra da autora num contexto marcado pela maturação da prosa com tendências introspectivas e destaca a perspectiva autora voltada para a vida das famílias paulistas, já saturada e desnorteada. Em seus textos, evoca cenas da infância e juventude que, segundo Bosi, “tem alcançado os seus mais belos efeitos” (BOSI, 1994, p. 420). Como exemplo disso, afirma que “No romance *As Meninas*, de 1973, desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas” (Ibid.). Anteriormente, Bosi classificara Lygia entre escritores cuja produção cria “tensão interiorizada”, na qual “O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (Ibid. p. 392).

Partindo do levantamento feito por Lamas (2002, p. 97), “os trabalhos se agrupam ora por analisar o prisma da crítica feminista, ora por investigar questões estruturais das narrativas, ora por estudar a simbologia”. No entanto, quando se fala em análise da estrutura narrativa percebemos que as pesquisas acabam focando o tempo, o narrador e as personagens, além de diversos aspectos relacionados a estes. O espaço, quando pesquisado, o é apenas em conjunto com o tempo, ou junto com os demais elementos da narrativa. No portal *Scielo*, a pesquisa por Lygia Fagundes Telles, na área de estudos de literatura brasileira contemporânea, retornou 13 resultados, sendo os temas geralmente relacionados, à memória, à morte, ao trágico, ao humor, girando em torno dos elementos narrativos já mencionados. É de se destacar o trabalho de Matsuoka (2018), que relaciona personagem e espaço na ficção de Lygia, nos contos “O encontro”, “Venha ver o pôr do sol” e a “Caçada”.

A PAISAGEM

A produção de Lygia Fagundes Telles possui caráter peculiar. Em seus contos e romances, a memória ocupa lugar de destaque, existindo predominância do narrador em primeira pessoa. Essa ênfase no uso do narrador em primeira pessoa fornece rico material para a presente pesquisa acerca da paisagem, uma vez que partimos das considerações de Michel Collot (2012, p. 11), para quem “(...) a paisagem define-se inicialmente como espaço percebido: ela constitui ‘o aspecto visível, perceptível do espaço’”. Em muitos casos, o narrador será o sujeito que percebe o espaço, sendo, portanto, a partir de seu olhar que a paisagem se estabelecerá. Os estudos da paisagem não consideram tal percepção como

recepção passiva de dados coletados pelo sentido, já que a percepção “os organiza para lhes dar um sentido. A paisagem percebida é, desse modo, construída e simbólica” (2012, p.11). Pelo viés da fenomenologia, temos um duplo sentido entre paisagem percebida e sujeito perceptivo e a paisagem mostra-se como horizonte, confundindo-se com o campo visual do ser que olha, pois o próprio “sujeito se confunde com seu horizonte e se define como ser-no-mundo” (2012, p. 12). Seria um equívoco considerar a paisagem como mero objeto numa relação de exterioridade com um sujeito, uma vez que ela se mostra como uma experiência, na qual sujeito e objeto estão vinculados: “[paisagem] é um espaço considerado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade (...) o mundo está ao meu redor, não diante de mim” (2012, p. 13).

Enquanto espaço percebido, a paisagem possui aspecto parcial. Collot define a ideia de horizonte para referir-se a este aspecto, destacando dois horizontes diferentes: um externo, que é delimitado por uma linha limite, além da qual nada mais é visível; e um interno, relativo às partes presentes no horizonte externo que não são visíveis, a não ser pelo deslocamento do ponto de vista. Essas “lacunas” são completadas pela percepção do sujeito, mesmo que este não as esteja vendo. De certa forma, “todo objeto percebido no espaço comporta uma face oculta, que, se escapa ao olhar, não deixa de ser levada em conta pela inteligência perceptiva para determinar o sentido próprio do objeto” (COLLOT, 2012, p. 15).

Somando-se essas considerações, temos uma terceira, a noção de conjunto. Como não é possível apreender tudo apenas com um único movimento de olhar, a paisagem é considerada como um todo coerente, “um ‘todo’ apreensível ‘de um só golpe de vista’” (COLLOT, 2012, p. 16). Da coerência entre os elementos que constituem uma paisagem, podemos afirmar que ela se apresenta como uma unidade de sentido.

Para Anne Cauquelin, “a invenção da perspectiva é justamente o nó da questão” (2007, p. 36) acerca da noção de paisagem. De acordo com a autora, “Ao longe, na ponta-seca do olho, o ponto de fuga. A perspectiva – que é passagem através, abertura (*per-scipere*) – alcança o infinito, um “além” que sua linha evoca” (2007, p. 36.).

No contexto da pintura, onde a paisagem está posta primeiramente no mundo ocidental, a noção de paisagem vai deter-se em uma “representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 37). A paisagem deixaria de ser ornamento em pinturas para adquirir “a consistência de uma realidade para além do quadro” (2007, p.37). Ainda assim, no entanto, é bastante difícil estabelecer esse ponto como a origem, pois ela remonta a períodos anteriores, embora a

mudança de visão com o surgimento da teoria da perspectiva do século XV favorecessem sua síntese.

É necessário, também, estabelecer a distinção entre paisagem e natureza. No senso comum, há uma tendência para associar ambas as coisas. Todavia, se assim fosse, a paisagem teria sempre existido, pois a natureza sempre existiu. No desenvolver de seu pensamento, Cauquelin define a paisagem como “monumento natural de caráter artístico”, feita pelo Ministério da Instituição Pública e das Belas-Artes francês, e conclui reunindo dois aspectos da paisagem, “o ordenamento construído e o princípio eterno” (CAUQUELIN, 2007, p. 41).

A paisagem é definida por Cauquelin, então, como uma dobra, da natureza e sua figuração (2007, p. 42). Desse viés, tanto Cauquelin quanto Collot aproximam-se, pois ambos enfatizam na paisagem a relação entre um sujeito e o espaço percebido. Por esse destaque, a ideia da paisagem torna-se um excelente motivador para a investigação do espaço em textos literários, por muito tempo lugar de menor destaque no âmbito das investigações da teoria e da crítica da literatura quando comparado a outras categorias, como o tempo, por exemplo, cuja problematização tem sido mais insinuada.

Segundo Luís Alberto Brandão, na tradição realista-naturalista o espaço era entendido como “categoria empírica derivada da percepção direta do mundo”, (2013 p. 22), um pensamento vinculado ao positivismo do século XIX, portanto. As vanguardas artísticas que sucederam àquele movimento não demonstraram tanto interesse pelo espaço, devido a sua perspectiva antimimética, que descartava a busca por uma representação da realidade. Desse modo, o debate se pautou muito mais em questões de linguagem (2013, p. 23).

Ainda na segunda metade do século XX, o espaço ocupará posição marginal, uma vez que o interesse dos teóricos desse período estava voltado para questões como as vozes, as temporalidades e as ações. Somente a partir das considerações de Genette, conforme indica Brandão, é que “o espaço [na teoria literária] passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas como sistema interpretativo, modelo de leitura” (2013, p. 25). Todavia, para o autor, o espaço ainda é um termo bastante difuso, sendo “plausível, pois, que para o estruturalismo o espaço signifique o veículo para se estabelecer um ‘empirismo da linguagem’” (2013, p. 26) que, no entanto, ainda não recebeu o devido destaque que os outros elementos da narrativa receberam, daí a necessidade de um olhar mais atento para as configurações de espaço na literatura.

É nesse sentido que aqui pretendemos abordar, pelo viés dos estudos da paisagem, questões relativas ao espaço e à espacialidade em alguns contos de Lygia Fagundes

Telles: “O cacto vermelho”, da coletânea homônima, publicada em 1949; “Venha ver o pôr-do-sol” e “O Encontro”, ambos de *Histórias do desencontro*, de 1958.

A PAISAGEM NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

O conto “O cacto vermelho”, selecionado para análise, é composto por um narrador em primeira pessoa, que descreve sua história a partir de memórias, uma característica recorrente na escrita de Lygia Fagundes Telles. Nele, o narrador encontra-se em uma clínica, de onde começa um diálogo com o leitor, visando explicar o motivo da sua perdição, e, para justificar seus atos, menciona as gerações anteriores à sua, colocando em cena “uma família de homens perversos e desgraçados” (TELLES, 1949, p. 190). Preso a esse contexto, a força que impele a personagem aos seus impulsos parte da ideia de uma sina familiar, ligada à vida de todos os homens da geração anterior, que não conseguiram escapar do destino inevitável de se tornarem pessoas de má índole.

Na comparação da vida da personagem principal com a de seu avô, percebe-se várias semelhanças, pois ambos possuíam problemas de caráter e vício, como se observa nos trechos: “E corria para os lupanares e se fazia rodear das mais objetas rameiras, embriagando-se com elas numa orgia desenfreada. Chafurdado em gorduras e vinhos, entregava-se aos mais sórdidos impulsos.” (p. 192), comportamento semelhante ao do neto: “O vinho foi o bafo de fogo que esquentou meu crânio. Não o abandonei mais.” (p.252).

Além do avô, no decorrer da narrativa, a personagem vê-se cada vez mais parecida com seu pai, áspero e possessivo, distanciando-se da mãe na aparência e temperamento, com a qual se assemelhava outrora. Os olhos, a cor dos cabelos e o caráter amável herdados de sua mãe são transformados devido à morte de Rosa (amor de sua vida), ao passo que a personagem deixa sua barba crescer igual a de seu pai e assume uma postura violenta prevalente em todas suas ações posteriores.

Como ponto central, há a aparição do cacto vermelho, representando figurativamente seu coração, que, agora transformado, o impele a agir como as gerações anteriores, sendo inclinado às depravações e, conseqüentemente, ao assassinato do próprio filho:

Decerto em meio de suas aflições, esperava que eu voltasse a ser como fôra, talvez amanhã, ou depois... E ela não sabia, meu Deus! e nem eu sabia que meu coração, todo êle era um cacto vermelho, áspero e brutal, com as farpas agressivas gotejando sangue. Possuído de uma febre lúbrica, fui-me entregando a toda sorte de desejos furiosos e descontraídos.” (TELLES, 1949, p. 253).

O destino dos homens da família é marcado e selado pelo amor, pois todos os atos impulsivos realizados dão-se pela realização do matrimônio e, conseqüentemente, dos sentimentos despertados durante o percurso, os quais agem como catalisadores, impulsionando-os à depravação. No caso da personagem, o principal motivo que o leva a tornar-se como os outros homens é a morte de sua esposa Rosa. Quando na faculdade, a resposta de seu amigo Dardeaux revela, até certo ponto, uma maneira de não contaminar seu coração, uma fórmula precisa para não o tornar como o cacto vermelho:

— Distribuí meu coração a cães imundos que o trucidaram miseravelmente. O que sobrou, já está contaminado. Você ainda conserva seu coração intacto. Guarde-o. Se as bôcas se abrirem hipócritas para recebe-lo, negue-lhes essa hóstia. Faça do seu peito uma ciumenta custódia. E feche-a. Que ninguém a toque jamais.” (TELLES, 1949, p.233-234)

O diálogo insinua o fato de que o amor também corrompe a alma, podendo ele ser o motivo de tornar o homem ruim. Porém, a personagem apaixonou-se por Rosa, dando continuidade ao ciclo, o qual só é fechado encerrando por fim a maldade herdada, quando mata seu próprio filho a sangue frio, cumprindo o que havia sido dito a ele antes por sua tia: “O homem destrói aquilo que mais ama” (p.222).

Contudo, todas as mulheres que fizeram parte da vida dos homens da família tiveram um destino trágico, desde a loucura de sua bisavó até a prisão de sua mãe, tanto interna quanto externa. A perda de liberdade e o enclausuramento dela desenvolve-se aos poucos, ao longo da narrativa, sendo o primeiro indício encontrado no isolamento do exterior, no confinamento do convento:

Fôra educada num orfanato de freiras, entre arruinados muros brancos e meia dúzia de árvores esquecidas pelos passarinhos. Ali aprendera a tocar piano, a louvar a Deus em várias línguas e a fazer rendas mais sutis e mais leves do que as teias das aranhas. Conheceu o inverno permanente dos corredores úmidos e das celas emboloradas mas nunca tinha visto a primavera nas campinas em flor. Eis que de repente abriram-se diante dela vastos horizontes verdes, e pôde correr livre pelo bosque e provas dos mais agrestes frutos... recebeu em cheio o sol nas faces pálidas. (TELLES, 1949, p.195-196)

Preso ao convento entre muros, Isabel não tinha contato com o mundo exterior e muito menos com as possíveis significações que este poderia lhe trazer. É perceptível a distinção traçada entre “o inverno permanente dos corredores úmidos” e a “primavera das campinas em flor”, na qual o espaço do convento remete ao sentir-se solitário, isolado, enquanto que a campina representa o calor e o aconchego: nela há acolhimento. O contato com a natureza proporciona em Isabel o sentimento de liberdade, não sentida

anteriormente no convento: “Nunca mais aqueles muros escondendo o céu nem aquelas árvores enegrecidas afugentando os passarinhos.” (p. 199). A presença da paisagem nesse trecho atua como elemento de impulso nas ações da personagem, sendo a base para uma mudança de perspectiva dela e de sua relação com o mundo.

A maneira como a paisagem é percebida é subjetiva, pois a produção de significados depende da interação entre o sujeito e o objeto. A diferenciação pode ser percebida em: “— Olhe lá para fora! — êle prosseguiu, descendo o vidro da janela. — Aqui começam minhas terras. Tudo isso é meu! — exclamou, apontando para os campos verdes.” (p.199). Ambos olhavam da janela para fora e, enquanto a esposa via os campos da sua suposta liberdade, o marido via as terras de sua posse. O sentimento de posse, por parte do marido, é também estabelecido sobre a vida de Isabel, tornando-a assim novamente prisioneira, agora não de um espaço como o convento, mas, sobretudo, psicológico. O marido, ao privá-la de sair para fora e em seguida de morar com seu filho, torna-se a prisão de Isabel. No trecho é possível notar que os braços do marido são comparados as barras de uma prisão: “E desfalecia a se debater entre os braços que a cingiam como barras de ferro incandescente.” (p.201), aproximando-se dos muros do convento que por tanto tempo a mantiveram presa, isolada da vida pujante que acreditava haver do lado de fora dos muros enegrecidos e úmidos. Os elementos naturais, além de representarem a liberdade para Isabel, também significavam cura e restauração para Rosa. As duas mulheres possuíam semelhanças com o meio natural em seus próprios corpos: o nome de Rosa e os olhos violetas de Isabel, ambos remetendo às flores. E é no contato direto com a natureza que Rosa se vê curada da fraqueza: “Leva-me para fora. Não quero mais beber esses remédios negros, quero beber sol!” (p.243).

Quando a mãe da personagem, Isabel, fica confinada à varanda da casa, sua percepção captava uma paisagem um tanto diferente: “Animava-se em certos momentos e então seu olhar ávido fixava-se no horizonte dos morros enevoados. (...) Depois, melancolicamente, voltava para as páginas marcadas com folhas secas” (TELLES, 1949, p. 201). O espaço que antes expressava liberdade dos muros do convento continuava presente, no entanto, agora ele era percebido infinitamente distante, no limite do horizonte, os morros cobertos por névoa, refletindo a melancolia sentida pela personagem e a limitação do campo de visão, borrada pela névoa, na qual “as coisas perdem sua tangibilidade, escorregam para o intangível e ganham, bem por isso, um novo caráter ameaçador (...)” (BOLLNOW, 2008, p.234.). A representação da paisagem se faz mais reduzida, com apenas dois elementos, os morros e a névoa, indicando a sensação da personagem que teve sua liberdade também encurtada. O trecho se encerra com o voltar-

se para as folhas secas, que usa para marcar páginas do livro que tem em mãos. O fato de estarem secas aponta para uma passagem de tempo, um período bom que perdeu a vida e agora atua como mero marcador. A folha seca marcando a página reflete a esposa, que também perdeu a vida, metaforicamente, e agora fica presa entre páginas, de sua história e de um relacionamento opressivo.

Em “Venha Ver o Pôr-do-sol”, conto publicado primeiramente em *Histórias do desencontro* (1958), as personagens Ricardo e Raquel encontram-se em um cemitério abandonado, com o intuito de se verem pela última vez. O lugar escolhido por Ricardo para o último encontro é específico, possuindo uma única finalidade: matar Raquel. Para que seu plano tenha sucesso, o lugar escolhido fica longe da população, onde ninguém jamais viria ao seu socorro:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde. (TELLES, 1958, p.83)

A paisagem narrada é de um lugar isolado do mundo, no qual até mesmo as casas estão espalhadas ao longe e “ilhadas em terrenos baldios”, evidenciando o afastamento que há entre a população e o cemitério escolhido pela personagem. Abandonado, não possui calçadas e é encoberto aos poucos pela natureza. Logo, o cemitério é deixado pelos vivos e também pelos mortos, pois eles já não são mais sepultados ali: “Há anos ninguém mais é enterrado aqui. Nem ossos há, está tudo acabado, vamos.” (1958, p.86). Contrária à morte, é a natureza quem toma conta do lugar abandonado e, apoderando-se do que não é habitado, invade o espaço, trazendo vida ao cemitério em suas raízes:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávidos pelos rachões dos mármores, invadira as alamedas de pedregulhos esverdeados, como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte. (TELLES, 1958, p.86)

Por meio da paisagem descrita, é possível observar que ela está presente na composição do conto, auxiliando a tensão misteriosa existente a se desenvolver, conforme o desenrolar da narrativa, notada desde a cantiga débil das crianças em ciranda até o silêncio e a solidão do cemitério. A paisagem, em seu conjunto, remete à ideia de morte: os anjos de cabeça decepada, o pássaro que grita no céu e assusta Raquel, a natureza embrutecida que toma conta de tudo e o cemitério escolhido, como lugar ideal para a execução da personagem: “Mas o que me encanta neste lugar é justamente esse abandono

na morte. Não se encontra menor intervenção dos vivos, a estúpida intervenção dos vivos.” (TELLES, 1958, p. 88).

A ação de ver o pôr-do-sol pode ser simbolizada de diversas formas, pois depende de seu observador e das conclusões que esse toma a respeito do objeto que vê. Em primeira instância, ver o pôr-do-sol, para Raquel, está ligado à ideia de uma vista natural, romântica, na qual o casal observa ao longe o sol esconder-se no horizonte. Porém, para Ricardo o pôr-do-sol nada mais é do que ver Raquel sumir, desaparecer, e por fim definhando na catacumba, aprisionada, sem que ninguém a ouça. Raquel fora, para Ricardo, o sol em momento que ficou no passado. Assim, o real pôr-do-sol observado por Ricardo é o pôr-da-vida de Raquel, ou seja, sua morte. Remetendo à sua promessa, a personagem afirma: “Uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, há uma frincha na porta (...) Depois vai se afastando devagarinho, bem devagarinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo” (p.93). O advérbio “devagarinho” remete à morte lenta de Raquel, que sucumbirá aos poucos isolada no pequeno cubículo. Para ela, é uma paisagem de medo que se desenha a seu redor, pois nessa situação o crepúsculo é sinônimo do achar-se completamente perdida (BOLLNOW, 2008, p.239.)

Considerando estes pontos, percebe-se como a paisagem é fundamental, não podendo ser entendida como inferior aos demais elementos que também compõem a narrativa. As descrições presentes não podem ser descartadas, pois cumprem sua função dentro do texto, no qual prevalece a relação indissociável do homem com a paisagem, na qual se encerra uma cadeia de significados dados ao cemitério e ao pôr-do-sol.

Em “O Encontro”, pertencente ao livro *Histórias do desencontro* (1958), a paisagem adquire um papel fundamental a marcar a trajetória da personagem central, também narradora, tanto no sentido de seu percurso por um espaço concreto, a revelar diferentes ambientes naturais – colina, campo aberto, penhasco, bosque, abismo – quanto, em especial, na dimensão simbólica que adquire. É nessa “mediação”, que é a paisagem, percepção de um espaço, a pôr em cena a relação inextricável entre o dentro e o fora, o subjetivo e o objetivo, o visível e o invisível, o perto e o longe (COLLOT, 2013), que a narrativa de Lygia Fagundes Telles constrói a sua tessitura significativa.

Elaborada dentro de uma atmosfera de suspense e tensão, desde o início é a paisagem que toma a cena e impulsiona os movimentos da personagem para a caminhada e para a inquietação que dela se apodera:

Em redor, o vasto campo. Mergulhado em névoa branda, o verde era pálido e opaco. Ao longe, contra o céu, erguiam-se negros penhascos, tão retos e tão agudos que pareciam recortados à faca. Espetado na ponta da pedra

mais alta, vermelho e lúcido como um olho, o sol espiava friamente através de uma nuvem. (TELLES, 1958, p.15)

Essa cena de abertura do conto descortina-se para a personagem narradora após a saída de seu lugar familiar e de conhecimento: as redondezas ao redor do vale que jamais ousara romper, até aquele dia em que, “sem nenhum cansaço, transpus a colina e cheguei ao campo. Que calma! Que melancolia e que desolação! Tudo aquilo, disso estava certa – era completamente inédito para mim.” (p.15)

No âmbito da espacialidade, é possível dizer que a personagem empreende uma viagem por paragens desconhecidas, ocultas por uma barreira, a colina que, se limita o olhar por impedir a visão do que está por detrás dela, também se oferece como uma barreira para o corpo, que precisa enfrentar o obstáculo da caminhada e da transposição do relevo para alcançar algo além do que se vê. É na disposição desse enfrentamento, seja movida pela curiosidade, pela coragem ou por algum outro impulso, que sai de seu lugar e alcança um outro, encerrado em uma paisagem perturbadora, em que a sensação de tranquilidade e paz se alia à morbidez da melancolia e da desolação.

A sensação provocada pelo lugar está inscrita na paisagem apresentada de início na narrativa, com destaque para os elementos indicadores de amplitude, tonalidade e forma. Assim, o campo observado é vasto e longínquo, a sugerir a pequenez da personagem diante dele e a dificuldade de domínio desse novo local em que se encontra.

De igual maneira, uma certa intranquilidade desenha-se na tonalidade da paisagem. O negro dos penhascos, associado à pouca intensidade do verde, pálido e opaco, já que ofuscado pela névoa que encobre o campo, e ao vermelho do sol também encoberto por uma nuvem, a torna-lo menos vibrante e forte, a transformá-lo em uma entidade mórbida, na sua aparência de friagem e frieza (friamente), contribui para a composição não de uma atmosfera de alegria e alívio mas, ao contrário, de suspense, mistério e pura tensão, que se completa na aparência morfológica do relevo, formada por penhascos retos e agudos, recortados à faca, sugerindo o aspecto perigoso e cortante do lugar.

A sensação, portanto, parece ser a de estranhamento diante do novo mundo que descobre. Entretanto, isso não é suficiente para a retração e a personagem se sente movida a continuar a “viagem”, talvez e sobremaneira porque, incomodamente, o lugar desconhecido parece de fato não o ser: “Onde, meu Deus?! – eu perguntava a mim mesma – Onde eu vi esta mesma paisagem numa tarde assim igual?...” (p.15).

Isso a impulsiona a percorrer o espaço, movimentando-se em direção a um novo horizonte que se coloca a sua frente, agora o penhasco e não mais a colina que transpõe

de início, mas, de todo modo, um obstáculo que precisa romper para conhecer o que ainda se oculta de seu olhar:

Fui andando em direção aos penhascos. Atravessei o campo. E aos poucos, aproximei-me da boca aberta do abismo entre as pedras. Um vapor denso subia como um bafo daquela garganta áspera, de cujo fundo insondável vinha um remotíssimo som de água corrente. Aquele som eu também conhecia. (TELLES, 1958, p.160)

Interessante observar que nesse momento da caminhada, em que a personagem se encontra mais uma vez em um espaço limítrofe, fronteiro, na iminência de proceder a uma passagem, assim como faz quando ultrapassa a colina e se coloca no campo vasto, esse novo limite a transpor impõe-se como muito mais árduo e amedrontador. Mais uma vez, é na paisagem desenhada que a ideia de dificuldade se revela. No conto, o lugar não é apenas caracterizado objetivamente, como uma fenda no penhasco, funda, através da qual sai ar e um som longínquo de água corrente. Constrói-se, ao contrário, como uma paisagem e sua dimensão semântica e simbólica ultrapassa o simples dado referencial.

O lugar transforma-se em ser, cuja imagem lembra um monstro abismal, de “boca aberta” entre pedras e de cujas entranhas sai um bafo e um som distante por entre a “garganta áspera”. Aos olhos da personagem, que desafia limites e se impõe uma caminhada, ou se deixa levar por ela, rumo ao que ainda parece desconhecer, a experiência do novo ambiente se anima com as vibrações do momento, de medo e incerteza, que a faz intensificar a hostilidade e o potencial perigo do lugar.

Michel Collot, ao comentar a noção de *Umwelt* para Jakob von Uexküll, afirma que

Um ambiente não é suscetível a se tornar paisagem, senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito. É este o caso do animal que, como bem o mostrou Jakob von Uexküll, seleciona os traços perceptivos que respondem às suas necessidades e às suas ações e que, por isso, são, para ele, portadores de significação. Assim, ele constrói o seu “mundo” (*Umwelt*), diferente de seu ambiente objetivo, visto que é uma “criação puramente subjetiva”. (2013, p.19)

Parece ser exatamente o que acontece com a personagem de Lygia Fagundes Telles na experiência do novo lugar e na maneira como o qualifica. É essa espécie de monstro funesto, pronto para o ataque, capaz de engoli-la e fazê-la atravessar por sua “garganta áspera” e lançá-la no completo abismo de seu interior que vê diante de si. Todavia, esse “monstro” assustador guarda, por outro lado, algo envolvente, que é a memória do já conhecido, manifesto no som remotíssimo da água corrente, a indicar não apenas distância, mas sobretudo tempo, na medida em que remete a alguma coisa que vem à lembrança da personagem:

Aquele som eu também conhecia. Fechei os olhos perplexos. “Mas se eu nunca estive aqui!... Sonhei, então? Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, palpáveis, reais? Por uma dessas extraordinárias coincidências, teria eu antecipado aquele passeio enquanto dormia? Baixei a cabeça, perturbada. A lembrança – tão antiga quanto viva – escapava da inconsistência de um simples sonho. (TELLES, 1958, p.16)

Tal inquietação é a responsável pelo continuar da caminhada – “Vá-se embora, depressa, depressa!” – ordenava-me a razão, enquanto uma parte mais obscura de meu ser, mergulhada numa espécie de encantamento, se recusava a voltar.” (p.16) – mesmo que todo o ambiente colabore para o recuo, como a tarde “silenciosa e quieta”, de “campo enevoadado nos penhascos enxutos” e o sol para o qual se volta, já destacado em seu primeiro encontro com o novo lugar, agora ainda mais dramático, posto que “sangrava como um olho ferido, empapando de vermelho a nuvenzinha que o cobria” (p.16). A cor vermelha agora é associada ao sangue e a um ferimento aberto e ambos remetem à ideia de morte, como um presságio do que está ainda por vir.

A entrada no bosque será fundamental para o desenrolar da narrativa e para a “viagem” empreendida pela personagem. Como os outros lugares já atravessados, a atmosfera é igualmente tensa e parece ainda mais assustadora: “Uma luz dourada filtrava-se por entre a folhagem do bosque, que parecia ter sido petrificado. Não havia a menor brisa soprando por entre as folhas: pairava no ar uma tensão de expectativa. “A expectativa está só em mim” – pensei...” (TELLES, 1958, p.17).

Para Eric Dardel, os sentimentos percebidos diante da paisagem podem fazer parte de uma “mobilidade inquieta”, representada pelo ser humano perante o estático, o que é imóvel, o qual diante de sua inércia espera que “o mundo se anime, se mova, se dobre sobre nossos olhos. Esses movimentos fazem brotar, em certa medida, a espessura e a profundidade da matéria terrestre, sua substância telúrica” (2015, p.18). Assim, a personagem pode ser definida como o “centro” responsável por dar vida à paisagem exterior, transformando um simples bosque em tensão e expectativa, pois não há paisagem sem o ponto de vista humano, sem as significações que dá para o mundo e suas possíveis composições paisagísticas. Há a necessidade intrínseca de uma relação entre sujeito e objeto para que a paisagem possa então possuir significados. Segundo Jean-Marc Besse,

A paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade mais que vista panorâmica. A paisagem, por ser ausência de totalização, é antes de mais nada a experiência da proximidade das coisas. (2014, p.80)

A proximidade entre a personagem e o espaço telúrico provoca a experimentação do lugar, do bosque e de suas características, o qual, por fim, tornam-se reconhecidos por ela. Nota-se o uso do verbo “encontrar” por parte da personagem ao referir-se aos lugares em que sabe que já esteve antes: “Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio”, “Se for agora por esta vereda, vou encontrar um regato” (p.17) e “Agora vou encontrar uma fonte. Ao lado, está uma môça.” (p.19). O encontro não está somente reservado ao encontrar a si mesma no passado, mas também há o encontro com o lugar onde estivera anteriormente: o bosque. Por isso, ao longo do conto o espaço antes estranho torna-se reconhecido e reencontrado pela personagem.

Ao se encontrar com uma estranha no bosque, há certa dificuldade em reconhecê-la, porém é por meio do som do chicote que a personagem descobre tratar-se dela mesma, em uma época distinta. O som age como parte dos elementos que compõem a paisagem num momento de epifania:

Ela arrancou as rédeas das minhas mãos e chicoteou o cavalo. Recuei: aquela chicotada atingiu em cheio o mistério. Desatou-se o nó na explosão da tempestade. Meus cabelos eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu! (TELLES, 1958, p. 23).

O som produzido pelo chicote revela que a paisagem não é em si apenas visual, mas sim repleta de sons e sensações táteis.

Quando descobre ser ela mesma, a surpresa é substituída por pavor, pois lembra-se também do seu fim. O ponto do clímax intensifica-se quando o cavalo se afasta e cavalga para longe, passando a representar o próprio destino que não pode ser impedido. A luz do relâmpago rompe a noite escura dando por segundos a visão da mulher e do cavalo, em seguida o grito da personagem rompe pela paisagem, provocando o eco dolorido que tensiona o conto para o seu fim inevitável: “Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam. E tapei os ouvidos para não ouvir o eco de meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo” (p.24)

Claramente não é traçado um final para a personagem, porém, assim como afirma Ricardo Piglia em seu livro *Formas Breves* (2004), o conto, em teoria, não precisa necessariamente terminar com o final fechado, pois a verdadeira importância está presente no desenvolvimento do conto, durante a narração, sendo o foco principal voltado para o encontro da personagem consigo mesma e a sua descoberta de um destino inevitável.

Em determinado ponto do bosque, uma teia brilhante chama a atenção da personagem, que, ao observá-la, define-a como “a cilada”. Simbolicamente, o termo representa o encontro da personagem com a teia da vida, que lhe obriga a seguir em frente,

a sair do horizonte do conhecido e caminhar por vias inóspitas em direção ao insondável, mostrando-se tanto atraente quanto repulsivo aos seus olhos. Ao transpor o caminho tecido e vencer os obstáculos inseridos na paisagem, há o encontro com o que não pode ser derrotado e é destinado a todos: a morte. Desse modo, a personagem está presa a essa teia, intrinsecamente ligada a vida e ao seu desenrolar inevitável. A paisagem funciona como um lugar de mediação, de *trajectividade* (transporte) entre o telúrico e a personagem, na sua relação com o mundo que a cerca, propiciando o seu encontro com a vida da qual não pode se desprender.

CONCLUSÃO

Com base nas análises desenvolvidas acerca da paisagem nos contos selecionados de Lygia Fagundes Telles, é possível perceber sua real importância. Em “Cacto Vermelho” e “Venha Ver o Pôr-do-Sol”, a paisagem, embora ainda bastante pontual nas suas manifestações, é lugar expressivo do ser das personagens, na medida em que nela se encontra a existência das personagens, seus medos, anseios, frustrações, enfim, seu lugar no mundo. De igual maneira, isso também está presente em “O Encontro”, porém de forma ainda mais intensa, com total imersão da personagem na paisagem e em seus meandros. É na paisagem que estão inscritos, para a personagem, seu próprio ser e sua história. Portanto, nos contos analisados, a configuração da paisagem é utilizada como forma de ênfase narrativa, ou de espelhamento das personagens, acentuando as sensações e percepções que elas têm e sua relação com o espaço que as cerca. Nesse sentido, “a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social.” (DARDEL, 2015, p.32).

REFERÊNCIAS

- BESSE, Jean-Marc. Entre Geografia e Paisagem, a Fenomenologia. In: _____. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 75-95.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba:UTFPR, 2008.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo:Perspectiva, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000
- COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida e FEITOSA, Márcia Manir Miguel (orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e*

diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2013.

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

_____. Pontos de vista sobre a paisagem. In: NEGREIROS, Carmem, LEMOS, Masé e ALVES, Ida Maria (orgs.). *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.

DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: Imaginário e a escritura do duplo*. Porto Alegre: 2002.

MATSUOKA, Sayuri Grigório. *A personagem e o espaço na ficção de Lygia Fagundes Telles*. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 56, e564, 2019. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182019000100302&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 27 maio 2019. Epub 25-Fev-2019. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018564>.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

_____. A criação literária – no princípio era o medo. Original datilografado, [s.d.]. Disponível em: <www.portalliterar.com.br>. Acesso em: 26 mar. 2007.

_____. *Histórias do desencontro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

Recebido em 27/04/2021

Aprovado em 13/05/2021