



Encontros e desencontros em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, e “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa

Matches and mismatches in “O menino”, by Lygia Fagundes Telles, and “Oval com pontas”, by Adriana Lisboa

Encuentros y desencuentros en “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, y “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa

Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

larissacruvinel@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8386-9868>

Renata Rocha Ribeiro

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás / Brasil

renataribeiro@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-1714-3182>

Resumo: O conto “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, publicado inicialmente em *O cacto vermelho*, de 1949, narra a história de um menino que enfrenta um processo de amadurecimento durante um passeio que realiza com a mãe ao cinema. O conto “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa, publicado originalmente em *Contos que contam*, de 2005, aproxima-se do conto de Telles ao também narrar o passeio de uma mãe com um filho, ambos inominados. Apesar da semelhança no enredo das narrativas, a prosa das duas escritoras apresenta divergências sobre a configuração das relações familiares e sobre o papel social da arte. Como considera José Paulo Paes (1998), a obra de Telles é marcada pelo desencontro nas mais diversas relações afetivas apresentadas nas tramas, o que, segundo o crítico, assinala certa desilusão dos escritores que viveram os traumas da Segunda Guerra Mundial. Em contrapartida, a obra de Lisboa frequentemente aposta na superação dos traumas das personagens retratadas, além de se contrapor ao esvaziamento do papel da arte na contemporaneidade. Tendo em vista esses apontamentos, este artigo tem como objetivo analisar o papel da arte e das relações humanas nos referidos contos. Para fundamentar criticamente a discussão, elegemos as contribuições de Coelho (1971), Lopes (2007), Paes (1998), entre outros.

Palavras-chave: conto brasileiro; encontros; desencontros; Lygia Fagundes Telles; Adriana Lisboa.

Abstract: The tale “O menino”, by Lygia Fagundes Telles, initially published in *O cacto vermelho*, in 1949, narrates the story of a boy who faces a coming-of-age process when he takes a trip to the movie theater with his mother. The tale “Oval com pontas”, by Adriana Lisboa, originally published in *Contos que contam*, in 2005, resembles the tale written by Telles in the sense that it also narrates a mother’s trip with her son, both unnamed. Despite the similarities between the plot of both narratives, the prose of both writers presents divergences on the configuration of familiar relationships and on the social role of art. As argued by José Paulo Paes (1998), Telles’ work is marked by mismatches in several affective relationships presented in the plots, which, according to the critic, signals a certain disillusionment of the writers who lived the traumas of the Second World War. On the other hand, Lisboa’s work frequently bets on the overcoming of the traumas of the portrayed characters, in addition to counterpointing the emptying of the role of art in contemporaneity. With this in mind, this article aims to analyze how art and human relationships are configured in these tales. In order to critically ground this discussion, we elected the contributions of Coelho (1971), Lopes (2007), Paes (1998), and others.

Keywords: Brazilian short story; matches; mismatches; Lygia Fagundes Telles; Adriana Lisboa.

Resumen: El cuento “O menino”, de Lygia Fagundes Telles, publicado primeramente en *O cacto vermelho*, de 1949, narra la historia de un chico que enfrenta un proceso de maduración durante un paseo al cine que realiza con su madre. El cuento “Oval com pontas”, de Adriana Lisboa, publicado originalmente en *Contos que contam*, de 2005, se aproxima del cuento de Telles al hacer, también, la narración de un paseo de una madre y su hijo, ambos sin nombre. Pese a la similitud en el enredo de las narrativas, la prosa de las dos escritoras presenta distinciones sobre la configuración de las relaciones familiares y sobre el papel social del arte. Como considera José Paulo Paes (1998), la obra de Telles está marcada por el desencuentro en las más distintas relaciones de afecto presentadas en las obras, lo que, según el crítico señala una desilusión de los escritores tras los traumas vivenciados en la segunda Guerra Mundial. Contrariamente, la obra de Lisboa, a menudo, apuesta en la superación de los traumas de los personajes retratados, además de contraponerse al vacío del papel del arte en la contemporaneidad. Considerando esos aspectos, este artículo tiene el objetivo de analizar el papel del arte y de las relaciones humanas en los dos cuentos. Como fundamentación, para la discusión crítica, nos basaremos en las contribuciones de Coelho (1971), Lopes (2007), Paes (1998), entre otros.

Palabras-clave: cuento brasileño; encuentros; desencuentros; Lygia Fagundes Telles; Adriana Lisboa.

1 Introdução

A estreia de Adriana Lisboa na literatura se deu com *Os fios da memória*, romance publicado em 1999, depois de quase seis décadas do lançamento da primeira obra de Lygia Fagundes Telles, *Porão e sobrado*, de 1938. Telles é uma escritora reconhecida da literatura brasileira, o que pode ser atestado pelos inúmeros prêmios literários que recebeu, como o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, nos anos 1966, 1974, 1996 e 2001; o Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros na França, em 1971; o Prêmio Camões, em 2005, dentre vários outros. A obra de Lisboa também recebeu vários prêmios literários, como o José Saramago por *Sinfonia em branco*, em 2003; prêmio Moinho Santista pelo conjunto de sua obra, em 2005, o Prêmio São Paulo de Literatura por *Hanói* (2014), entre outros. Além das premiações, as narrativas das duas escritoras apresentam pontos de contato, como as múltiplas camadas de sentidos ocultos por trás de tramas aparentemente banais, a busca por uma linguagem que prime pela comunicação com o leitor, além da proximidade temática, como a que ocorre nos contos que serão analisados neste trabalho: “O menino”, de Telles; e “Oval com pontas”, de Lisboa.

No entanto, se a obra da autora de *Seminário dos ratos* apresenta uma visada introspectiva que adensa o desencontro entre as personagens em seus contos, inserindo-se em meios aos escritores que viveram os traumas da Segunda Guerra Mundial, como aponta José Paulo Paes (1998), Lisboa busca outras possibilidades de encontro para as personagens representadas em suas narrativas. Assim, a proposta deste trabalho é realizar a análise dos dois contos, com vistas a entender como se dá a ressonância da obra de uma escritora consagrada da literatura brasileira na obra de outra escritora que iniciou sua produção literária na contemporaneidade.

2 “O menino”: a aprendizagem do desalento

Lygia Fagundes Telles iniciou sua carreira literária na década de 1930, dedicando-se, há mais de sessenta anos, à escrita de contos, romances e memórias. Apesar de ter estreado com o livro de contos *Porão e sobrado*, de 1938, Vera Tietzmann Silva aponta que “a autora decretou o banimento de seus primeiros livros, obras de iniciante e, na sua opinião, ainda imaturas, como *Porão e sobrado* (1938), *Praia viva* (1944), *O cacto vermelho* (1949),

Histórias do desencontro (1958), *Histórias escolhidas* (1961)” (SILVA, 2009, p. 15). A opção de deixar para trás obras publicadas anteriormente revela que Telles apresenta um olhar crítico sobre sua própria produção, o que pode ser comprovado também pela modificação de seus contos a cada nova edição de seus livros. Temístocles Linhares aponta que, em relação à forma, “seu comportamento é de humildade total. Ela não se peja de estar sempre emendando o que escreve, de mudar frases ou palavras, de eliminar os excessos e redundâncias, não tendo nunca a pretensão de escrever para a eternidade” (LINHARES, 1973, p. 110).

Nelly Novaes Coelho também observa a reescritura constante a que Telles submete os seus textos. A estudiosa analisa as edições de *Antes do baile verde* para mostrar que as alterações realizadas pela escritora nos contos perseguem uma “maior concisão dramática e um fresco ar de atualidade” (COELHO, 1971, p. 147). Assim, a cada nova edição os contos publicados anteriormente ganham em densidade e em condensação, além de buscarem uma maior comunicação com o leitor ao empreender a “sintonização com o hoje” (COELHO, 1971, p. 147), percebida na “utilização de certos modismos expressivos atuais” (COELHO, 1971, p. 147).

A técnica narrativa de Telles, em muitos de seus contos, consiste em partir das minúcias da vida cotidiana para desvendar a tragicidade das ações humanas. Dessa forma, frequentemente os contos dessa autora se valem de objetos vulgares, os quais servem de propulsores para a revelação de dolorosos dramas íntimos. Além de os contos narrarem histórias ancoradas no dia a dia, a linguagem empregada nas narrativas é clara e acessível. Os contos não apresentam experimentalismos formais exagerados, que possam afugentar o leitor comum, mas procuram, antes, atrair o receptor para a fabulação. Como aponta Coelho, a obra de Telles é comprometida “muito mais com sua experiência de ser humano do que com a consciência experimentalista exigida pelas atuais vanguardas” (COELHO, 1971, p. 144).

Exemplo de narrativa que percorreu diversas edições de contos e antologias é “O menino”, conto publicado inicialmente em *O cacto vermelho*, de 1949.¹ O enredo do conto está centrado em uma ação trivial – a ida de uma criança ao cinema com a mãe. O título enfatiza o foco da história, um menino, cujo percurso iniciático marcará sua passagem da infância para os percalços da vida adulta.

¹ Na ótica de Paes, *Praia viva*, de 1944, seria o livro de estreia de Lygia Fagundes Teles.

Simone Vierende, em *Rite, roman, initiation* (2000), considera que a iniciação “é o começo de um estado que deve conduzir a semente, o homem, à sua maturidade, sua perfeição. E, como a semente, ele deve primeiro morrer para renascer”² (VIERNE, 2000, p. 8, tradução nossa). Dessa forma, a iniciação representa uma ruptura com um estágio da vida do neófito rumo a um acréscimo de experiência. Para que o iniciado possa deixar para trás seu atual modo de ser, ele deve ser submetido a uma morte simbólica. Como aponta Silva (2009), é essa morte de uma etapa da vida para entrar em uma outra fase da existência que observamos na trajetória do protagonista do conto de Telles: “é uma narrativa que registra um momento crucial na vida de uma criança, quando ela se defronta pela primeira vez com um acontecimento que vai arrancá-la de seu mundo infantil e dar-lhe um primeiro vislumbre do mundo dos adultos” (SILVA, 2009, p. 73).

O conto tem início em um espaço fechado, provavelmente o quarto da mãe, onde estão apenas mãe e filho. A descrição da solidão de ambos em um espaço íntimo, com apenas algumas referências esparsas e sem destaque para a empregada que trabalha na casa, sugere o encastelamento da criança no mundo materno: “Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe” (TELLES, 2009, p. 167). Sob a ótica do menino, a relação entre ele e a mãe parece não possuir fissuras, podendo ser vista como uma réplica do aconchego da criança no útero materno. Essa sensação de aconchego é o que observamos no trecho abaixo, quando o menino afunda a cabeça no colo da mãe, no momento em que se preparam para sair:

– Homem não bota perfume.

– Homem, homem! – ela inclinou-se para beijá-lo. – você é um nenenzinho, ouviu bem? É o meu nenenzinho.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto. (TELLES, 2009, p. 167-168).

O percurso da casa até o cinema é marcado pela ligação profunda do menino com a mãe: “Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor

² “L’initiation est le commencement d’un état qui doit amener la graine, l’homme, à sa maturité, sa perfection. Et, comme la graine, il doit d’abord mourir pour renaître.”

ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual” (TELLES, 2009, p. 168). A preferência pelos passeios com a mãe, em especial sem a presença paterna, sugere uma disputa do filho com o pai, em que a criança quer ocupar o único espaço de afeto da mãe. O narrador em terceira pessoa acompanha de perto o olhar do protagonista da história, sem apresentar informações sobre os pensamentos íntimos da mãe. Dessa forma, é por meio do discurso direto que o leitor vai perceber a exteriorização da visão social que ela precisa ostentar. No trecho seguinte fica claro que, apesar de estar indo se encontrar com um suposto amante, diante do filho a mãe se afirma como uma pessoa vista socialmente como virtuosa:

- Posso te contar uma anedota, mãe? Posso?
- Se for anedota limpa, pode.
- Não é limpa não.
- Então não quero saber. (TELLES, 2009, p. 168).

O conto é dividido em duas etapas, a ida da mãe e do filho ao cinema e o retorno dos dois para casa. Os atos banais e as pessoas encontradas no caminho para o cinema irão se repetir nos dois percursos, acentuando os sentimentos diferentes que a criança irá vivenciar em cada etapa do trajeto. Um exemplo dessa diferença é a forma como o protagonista enxerga a mãe de Júlio, amigo do menino, no caminho de ida. Ela assume o estereótipo da genitora abnegada e indiferente a si mesma em prol dos cuidados com o lar: “E lembrou deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia” (TELLES, 2009, p. 169). Neste momento, e na visão do protagonista, a mãe de Júlio se contrapõe à mãe do menino, que é vaidosa e gasta muito tempo centrada nos cuidados consigo mesma, aspecto visto inicialmente como positivo pela criança.

O estranhamento do protagonista diante das atitudes da mãe começa quando os dois chegam ao cinema. O menino não compreende as reações inesperadas que ela tem, como a recusa de entrar na sessão depois de toda a pressa para chegar ao cinema, a indecisão quanto à escolha dos lugares onde irão se sentar e a negação categórica ao pedido do menino para trocar de poltrona porque a pessoa que ocupava o lugar da frente não o deixava enxergar a tela. De início, a criança apresenta uma incompreensão e um desgosto em relação ao filme de amor que estava sendo projetado: “E

aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que o tipo não ia pra guerra, pô!...” (TELLES, 2009, p. 172). Esse comportamento vai ser alterado na medida em que a criança entende, finalmente, os motivos das reações estranhas da mãe.

De forma simultânea, no mesmo momento em que o menino consegue enxergar sem impedimentos a tela do cinema, porque a mulher que estava sentada em sua frente saiu, ele consegue também vislumbrar a verdade sobre as atitudes pouco usuais da mãe ao ver como ela toca com intimidade a perna do homem que se sentou ao seu lado. Depois dessa experiência angustiante, que muda a forma como a criança enxerga sua genitora, o espelhamento dos sentimentos e sensações do menino com o filme projetado na tela de cinema se torna mais intenso: “Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. Os letrados dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido” (TELLES, 2009, p. 173). Nesse momento há uma transformação da criança, visto que ela supera sua busca egocêntrica por filmes que atraíam de forma imediata seus interesses para se deixar prender por um filme cuja temática até então lhe desagradava. Isso se dá principalmente porque o tema do amor no filme espelha a interioridade do menino e suas mais recentes descobertas sobre a relação amorosa da mãe com um estranho.

O narrador não interfere na cena narrada, apenas se atém a descrever as reações da criança e a forma como ela enxerga os atos praticados pela mãe. Em vista disso, o leitor sente de modo ainda mais intenso a solidão e a violência emocional a que a criança foi submetida. Assim, as imagens relacionadas à mãe se misturam com as do filme, do mesmo modo com que a criança sofre de forma amalgamada o impacto da vida e o impacto da arte cinematográfica em seu processo de iniciação: “abriu a boca quando o moço também abriu a sua para beijar a enfermeira. Apertou os olhos enquanto durou o beijo” (TELLES, 2009, p. 173).

A sala fechada e a escuridão do cinema são isomorfos do útero materno, símbolo de uma gestação simbólica para um novo nascimento, mas a iniciação do garoto para outra fase da existência não se dá por imagens de aconchego e ternura, muito pelo contrário: o menino é jogado de chofre em uma solidão semelhante à da orfandade. O filme visto pelo protagonista provavelmente é um exemplo de uma produção hollywoodiana, que envolve

muita ação e suspense entremeados à trama amorosa, com o esperado *happy end*. No conto, o filme não aguça a reflexividade, ao contrário, cria uma passividade do espectador diante da cena vista. De certo modo, a arte cinematográfica não contribui para uma maior comunicação entre mãe e filho na narrativa, antes acentua a distância entre eles. Quando o filme termina, a passagem da infância para a vida adulta se dá sob o signo da desunião:

De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne.

– Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo?

Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para dobrar a barra da calça rancheira.

– É que não sou mais criança.

– Ah, o nenenzinho cresceu? Cresceu? – Ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto. – Não anda mais de mão dada?

O menino limpou nos dedos a umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol. (TELLES, 2009, p. 174).

A relação paradisíaca com a mãe se findou para dar lugar ao nojo pelo beijo que ela lhe dava, como o que ele sentia quando sujava as mãos com as minhocas. O trajeto de volta casa é o mesmo, mas o menino está diferente. Ele retarda o passo e vê pela janela a mãe de Júlio, que agora é nomeada:

Vislumbrou uma sombra disforme passar através da cortina.

– Dona Margarida.

– Hum?

– A mãe do Júlio. (TELLES, 2009, p. 175).

O nome Margarida suscita imagens relacionadas a flores delicadas, contrapondo-se à imagem negativa que a criança tinha em relação a ela no começo do percurso.

Quando chega em casa, a cena doméstica não se altera. O destaque dado para a monotonia das ações do pai, que toda noite se senta em sua cadeira de balanço para ler o jornal, enfatiza o susto da criança quando percebe que aquela rotina não seria quebrada depois do que descobriu: “O menino mordeu o lábio até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual” (TELLES, 2009, p. 175). Para Silva, diante dessa

segunda revelação sobre o fingimento da mãe, o “menino conhece, então, a hipocrisia, esta marca tão peculiar do modo de viver dos adultos” (TELLES, 2009, p. 75). Ao final, o conto acena para uma maior compreensão do menino em relação ao pai, mas a solidão entre ambos é inevitável porque o segredo doloroso que o menino agora carrega se interpõe entre os dois.

As personagens do conto encontram-se em situação de insularidade, sem possibilidade de uma verdadeira comunhão humana. José Paulo Paes aponta que a obra de Telles é configurada pelo “desencontro” entre os seres, revelando um “claro sentido de adiamento, quando não de frustração, das eventuais possibilidades de resolução do assunto ou da situação problemática” (PAES, 1998, p. 70). Paes insere Telles em meio aos escritores do pós-guerra, os quais, depois dos acontecimentos catastróficos e traumáticos desse período histórico, assumem uma visada introspectiva:

Esse enfrentamento direto do homem com o mundo, sem o amparo das muletas das fês ou dos sistemas, gerava aquele sentimento de angústia existencial exaustivamente analisado por Sartre – o filósofo por excelência do *Zeitgeist* do pós-guerra, – do mesmo passo que servia para explicar a visada predominantemente introspectiva dos nossos ficcionistas do imediato pós-guerra – Clarice Lispector, Brenno Acioly, Murilo Rubião, José J. Veiga, Osman Lins, entre outros. (PAES, 1998, p. 72).

Para Coelho, “as personagens de Lygia Fagundes Telles já nascem condenadas à solidão; esta não surge condicionada por uma falha no relacionamento entre homens, mas é parte constitutiva do ser humano” (COELHO, 1971, p. 148). Os apontamentos dos críticos elucidam o desfecho do conto “O menino”, em que há o predomínio da solidão entre os seres representados, mesmo de pessoas que poderiam ser tão próximas, como mãe e filho. A passagem do menino para o início da vida adulta não se dá por uma via positiva. No cinema, a angústia vivida pela criança cinde a relação que ela tem com a mãe, provavelmente para jamais se recompor. Se há um fio de esperança na comunhão humana entre pai e filho, depois do passeio, já em casa, tal possibilidade logo é ceifada pelo segredo. O menino, talvez, já tenha se revestido da dissimulação e da hipocrisia comum aos adultos, como aponta Silva, e não se sinta encorajado a revelar a verdade ao pai.

3 “Oval com pontas”: a aprendizagem da delicadeza

O conto “Oval com pontas” foi publicado primeiramente em *Contos que contam*, livro que é fruto de um projeto para o Instituto de Apoio à Criança. Adriana Lisboa esclarece que o conto foi “escrito a partir de uma visita guiada por Rafael Cardoso à retrospectiva de Henry Moore no Paço Imperial, Rio de Janeiro, em 2005” (LISBOA, 2016, p. 171). Posteriormente, o conto foi publicado na coletânea de contos intitulada *O sucesso*, de 2016.

Nas narrativas de Lisboa, a arte frequentemente comparece como pano de fundo das tramas, como no romance *Sinfonia em branco*, cujo título evoca a tela *Symphony in White*, do artista plástico norte-americano James Whistler. Para Karl Erik Schøllhammer, “a escrita de Lisboa deposita sua esperança na sensibilidade delicada dos pormenores do universo doméstico, alimentada por uma certa erudição literária e com referências constantes à música erudita e às artes plásticas” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 135). No conto “Oval com pontas”, a vivência com a arte será o caminho para o processo de iniciação da criança que protagoniza a história.

O enredo é sobre um menino que, juntamente com sua mãe, visita uma exposição de esculturas, situada em um espaço urbano, marcado pela desordem das grandes cidades. A mãe e o menino não moram mais nesse espaço, por isso eles apresentam o olhar de quem vem de fora, o que acentua a sensação de estranhamento dos dois em relação à vida em uma metrópole. Assim como no conto “O menino”, o protagonista e sua mãe não têm os nomes revelados, são simplesmente “o menino” e “a mãe”.

As alusões esparsas sobre a falta de hábito da mãe de sorrir nos últimos tempos sugerem que ambos viveram uma perda que ainda causa amargura, talvez a morte do pai da criança, que por sua vez não é mencionado no conto. Apesar disso, a união entre mãe e filho é realçada desde o início da narrativa:

Tem sido raro ver a mãe rir desde que houve o que houve e o menino não quer pensar nisso porque a borboleta em seu peito ameaça fechar as asas e se desmanchar, um sonho de borboleta, puf! Então, ri também, para injetar mais verdade no riso dela, e entrelaça os dedos pequenos e roliços precisando cortar as unhas nos dedos compridos magros com um anel de prata. (LISBOA, 2016, p. 62).

Assim como no conto de Telles, o narrador acompanha de perto a perspectiva da criança, sem que o leitor saiba o que se passa no mundo interior da mãe. Quando o menino chega ao local onde está sendo realizada a exposição de arte, ele não apresenta uma reação intensa em relação à primeira escultura que sua mãe lhe mostra, intitulada “Oval com pontas”:

Então leva o menino à porta principal e mostra a ele, lá fora, uma forma imensa. Brilhante e escura, de metal. Parece um ovo com um buraco no meio e duas pontas afiadas quase tocando uma na outra, dentro da barriga do ovo. A mãe diz: *Oval com pontas*. O menino responde: eu já sabia que era um oval com pontas, você não precisava me dizer, está na cara que é um oval com pontas. (LISBOA, 2016, p. 62).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant consideram que o ovo é um símbolo universal da ideia de germinação, visto que “o nascimento do mundo a partir de um ovo é uma ideia comum” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 672) a diversos povos. Segundo os autores, na estrutura de várias cosmogonias, “o ovo desempenha o papel de uma imagem clichê da totalidade. Mas ele surge, em geral, depois do caos, como um primeiro princípio de organização” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 674). O simbolismo do ovo no conto acena para a ordenação da vida depois de um momento conturbado vivido pelas personagens, assim como para a gestação simbólica da criança que, ao final da visita à exposição, irá alcançar uma maior compreensão de si mesma. Esse amadurecimento do protagonista vai se dar pelo encontro com a arte, o que já pode ser notado na primeira escultura com a qual ele tem contato no começo da exposição. O nome da escultura, “Oval com pontas”, acena para a imagem inusitada criada pela escultura, que desmobiliza a ideia comum de uma forma oval, rompendo com o automatismo do olhar cotidiano.

Pela própria informação da autora, citada anteriormente, o leitor é levado a entender que tanto a exposição quanto a escultura são do escultor britânico Henry Moore (1898-1986). Os trabalhos de Moore foram expostos na Pinacoteca de São Paulo e no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em 2005. Alexandros Papadopoulos Evremidis afirma que “há algo de hierático em todas as obras de Moore, algo que as qualifica como totêmicas, sinais e marcos primordiais e arquetípicos, intervenções primais na paisagem, no *Kosmos*” (EVREMIDIS, 2005). A escultura *Oval com pontas* não foge a essa descrição, assemelhando-se a um totem, como se observa na imagem abaixo:

FIGURA 1 – *Oval com pontas*, de Henry Moore (1968-1970)



Fonte: Reprodução da fotografia disponível em www.rioartecultura.com/henrymoore.htm.

A escultura, forjada em bronze entre os anos de 1968 e 1970, tem 3,32 metros de altura. No conto em questão, assume capital relevância, pois, além de dar título a ele, configura um processo de espelhamento entre a arte e a vida presente na narrativa. Os olhos do menino e os olhos da mãe são comparados, apresentando como parâmetro a cor da escultura: “Os olhos do menino são iguaizinhos aos da mãe, escuros, da cor do *Oval com pontas* lá embaixo. O menino imagina como seria ter dois olhos em forma de ovais com pontas” (LISBOA, 2016, p. 63). Essa passagem sugere o contato do olhar da criança com o estranhamento instaurado pela arte, ao mesmo tempo em que, com a vivência artística, ela descobrirá uma outra forma de ver e sentir o mundo. O menino se desvincula da mãe enquanto ela escuta o guia pelas salas da exposição:

Ele se solta como a borboleta que abria as asas no seu peito, momentos antes. É uma borboleta sólida. Seria de alabastro, se o alabastro soubesse voar. Levanta os olhos para cá, para lá. E de repente pouso numa coisa que se chama Duas cabeças. Não são exatamente duas cabeças, ele pensa. Mas, ao mesmo tempo, são. Qual o nome dessa

intensidade entre o que não é e o que é? No menino, um pensamento se formula sem palavras. Uma estranha comichão. Como se a visão duvidasse do que vê. (LISBOA, 2016, p. 64).

Pouco a pouco, a percepção artística da criança vai sendo despertada, mas as sensações são permeadas por uma reflexividade crítica que questiona a forma como a arte expressa a vida. Por meio da visão e das sensações que as esculturas despertam, a imaginação da criança alça voo e suas sensações vão se entremear à matéria das peças expostas, como nesse trecho citado em que há a fusão entre a sua interioridade, representada como uma “borboleta sólida”, com o alabastro das esculturas. Ao mesmo tempo em que ele se vê inserido em outra forma de pensar, diferente da lógica cotidiana da nomeação usual, as esculturas acenam para a sua formação identitária.

Na escultura *Mãe e filho* há o estranhamento em relação à forma como a arte representa a relação entre mãe e filho, que foge do estereótipo das formas claramente definidas. Inserida na modernidade da arte, a criança tem sua percepção artística ampliada para além da figuração:

A escultura chamada *Mãe e filho* é um repuxo em pedra (de Ançã), coisa que o menino não pensa, mas vê, com seu novo olhar que duvida dos fatos concretos e abstratos: a mãe da escultura leva o filho no colo, mas aquilo também podia ser *Coisa pesada e ondulada de pedra com um espaço no meio e buraquinhos que lembram olhos*. O menino ri do título que deu. (LISBOA, 2016, p. 64).

Mais do que uma crítica sobre as formas de arte modernas, como o cinema, que no conto de Telles parece não ser capaz de aguçar a reflexividade do menino, o conto de Lisboa acena para a possibilidade de encontrar o sublime artístico em meio à vida contemporânea. Ao percorrer com os olhos a galeria de esculturas, é como se o menino descobrisse um outro universo, diferente da indústria do consumo: “Um universo se abriu ali. As coisas que ele reconhece e as que não. Ou, antes: tudo ele reconhece e estranha. Tudo é um pouco pela primeira vez. Parece que um gigante soprou o menino dentro do menino” (LISBOA, 2016, p. 65). Ao ver o mundo como se fosse a primeira vez, é como se o menino também fosse outro, nascido ali, do sopro do gigante. No percurso pela galeria, ele enxerga as esculturas cada vez com maior capacidade de abstração, dando espaço para uma visão que compreende de maneira mais profunda a percepção subjetiva que as formas artísticas evocam.

À medida que há uma expansão da interioridade da criança, proporcionada pela arte, o discurso indireto livre se torna mais frequente, como se o protagonista se expandisse intimamente concomitantemente à expansão do olhar ao experimentar a matéria, o peso, o espaço: “Depois de provar o peso, o menino ensaia o espaço. Não a palavra que na sua escola usam para treinar a cedilha. Outra coisa. O despovoado que existe dentro dele. A vaga que o carro e o menino nunca vão ocupar. A vaga. O vão” (LISBOA, 2016, p. 66). Em contraposição ao ensino conceitual ensinado na escola, assinalado nesse trecho pelo treino com a cedilha, o protagonista vivencia uma outra forma de educação, ligada à liberdade de expressão proporcionada pela arte, que, por sua indiscriminada força criativa, não pode ser totalmente explicada por conceituações fechadas.

A imaginação da criança se expande ao mesmo tempo em que se aproxima da mãe, irmanando-se com ela e com o escultor:

o menino e o escultor agora já são velhos amigos. As salas do museu, outra casa antiga de família que o menino vasculha sem medo de se perder. O escultor lhe mostra: peso-espaço, tamanho. Nas menores peças o menino vê formas gigantes competindo com edifícios e montanhas. O escultor lhe mostra: conchas, ossos, lâminas, pontos, volumes. O menino lhe devolve a avidez do olho que percorre o objeto não apenas pelos lados, por trás, mas também por dentro, e através, o olho que espreita pela janela das formas. (LISBOA, 2016, p. 67).

Diferentemente da orfandade que o menino sente depois de assistir ao filme no conto de Telles, a arte em “Oval com pontas” emancipa e ao mesmo tempo une as pessoas. O silêncio que toma conta do espaço onde estão mãe e filho sugere a cumplicidade entre ambos: “Diante do mármore, *Figura reclinada, com panejamento*, o menino e a mãe ocupam-se cada um de si mesmo. E nem se dão conta. E nem se dão conta de que seus olhares se tocam como nunca” (LISBOA, 2016, p. 67).

Na saída, o menino, de mãos dadas com a mãe, refaz o mesmo caminho de antes. Só que agora ele está transformado. Nesse momento, o protagonista encontra novamente a escultura *Oval com pontas*, postada na entrada da exposição, mas, dessa vez, ele percebe a arte e a vida de modo mais problematizador:

É um mundo denso, um mundo espesso. Impenetrável, mas pronto para a abertura de uma forma. Isso o menino intuía antes de ser menino, quando ainda era apenas um balão que um gigante soprou dentro do corpo dela – a mulher que tem dedos compridos magros e um anel de prata. No céu, sobre suas cabeças, uma pequenina borboleta de alabastro acaba de aprender a voar. (LISBOA, 2016, p. 68).

A realidade densa, espessa, difícil de ser vivida por seu ilogismo, pode ser expressa de maneiras inusitadas pelas obras de arte, fazendo com que a criança sinta os problemas prementes dos seres humanos ao contemplar as esculturas. A arte, assim, apresenta-se no conto como um caminho para o encontro entre as personagens, o que revela as escolhas éticas e estéticas de Lisboa ao estruturar seus textos.

Denilson Lopes, em *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*,³ reflete sobre como a arte pode recuperar uma outra forma de se sentir a experiência na contemporaneidade, abrindo espaço para a comunicação entre os seres:

Na tensão presente entre as diversas acepções sobre a experiência, apostamos na experiência que refaz mesmo a teoria pela narrativa. Se a partir de Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O narrador”, poderíamos pensar no declínio da narrativa e na dificuldade de intercambiar experiências, associados à reprodutibilidade técnica da imagem e à ascensão da informação, após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, trata-se menos de falar em declínio do que em transformação, possibilidade aventada também por Benjamin, em outro contexto, no ensaio “Experiência e pobreza”, ao problematizar a noção de experiência apenas como mero acúmulo de memória, de forma linear, e defender a descontinuidade e o esquecimento como empobrecimento necessário da experiência, para que se tenha um olhar menos nostálgico diante do presente. (LOPES, 2007, p. 27).

Lopes, defende, assim, a possibilidade da sobrevivência de uma estética centrada na experiência, que ultrapasse os condicionamentos impostos pelo mercado. O crítico mostra que há uma tendência da arte contemporânea de valorizar a comunicação com o público, abrindo outras possibilidades de experimentações estéticas que não incorram no hermetismo.

³ O livro de Lopes reúne diversos ensaios publicados por ele em diferentes momentos. Como os ensaios se complementam, será usada apenas a data de publicação do livro.

O estudioso considera que “pensar uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza, é propor uma outra forma de encenar a realidade”, de modo que a delicadeza em obras literárias contemporâneas seria “um antídoto tanto para um cinismo simulacral que apenas vê na proliferação de imagens uma perda geral de sentidos quanto para o ressurgimento de um neonaturalismo, que afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade” (LOPES, 2007, p. 101-102). Assim, para além de uma estética que se volta para a violência e para a exacerbação da crueldade das grandes cidades, há uma genealogia de obras brasileiras contemporâneas que optam pelas imagens de aconchego da casa, da intimidade.

No ensaio “De baratas, moluscos e peixes”, Paloma Vidal, a partir da análise do romance *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, observa que a obra dessa escritora está desconectada “da cena literária brasileira por um paradigma do nacional” (VIDAL, 2013, p. 300). A estudiosa toma de empréstimo a expressão “modo de desconexão”, de Rosa Bines, para mostrar que a narrativa da autora de *Sinfonia em branco* se afasta da tendência predominante da literatura brasileira contemporânea de tratar a violência das grandes cidades e de pensar a literatura brasileira sob o signo da interpretação de nossa brasilidade. A prosa de Lisboa teria um “caráter anacrônico que parece positivado” (VIDAL, 2013, p. 301), visto que essa escritora enseja um retorno à narrativa tradicional, em que “o elogio contido em termos como elegância, sofisticação, delicadeza e simplicidade, além de definir um estilo, serve para destacar uma maneira deslocada de ser contemporâneo, em que a ideia mesma do contemporâneo é posta em xeque” (VIDAL, 2013, p. 301).

Assim, como mostra Lopes, a obra de Lisboa faria parte de uma “genealogia da delicadeza”, vertente que se afasta da tendência predominante dos escritores brasileiros de tratarem as “contradições da nação” (VIDAL, 2013, p. 304). A narrativa de Lisboa, em meio à frequente opção dos escritores pelo impactante, como um recurso de *marketing*, escolhe um outro caminho, voltado para “uma arte da sugestão, do recolhimento, de modesta ausência de novidades” (LOPES, 2007, p. 123).

O conto “Oval com pontas” parece ser coerente com o projeto da Lisboa de traçar caminhos mais promissores para a arte e para o encontro entre os seres na contemporaneidade. Assim, ao contrário de Telles, esse conto acena para a possibilidade do estreitamento das relações entre mãe e filho, o que é potencializado pela vivência artística.

4 À guisa de conclusão

Os contos “O menino” e “Oval com pontas” retratam o encontro de uma criança com manifestações artísticas contemporâneas: uma narrativa filmica no estilo *blockbuster* e uma exposição de esculturas. Logo, o liame mãe-filho é perpassado, nas duas narrativas, pelo encontro com a arte. Os dois meninos vivenciam um processo iniciático e chegam outros ao cabo das histórias, mas a iniciação vai se configurar de forma diferente na trajetória de cada criança.

Em “O menino”, a conexão com a arte corresponde a um momento de desencontro entre mãe e filho, posto que ele descobre a infidelidade materna e vê desmoronar, diante de si, essa figura que parecia ser a síntese da perfeição. Filho e mãe se distanciam pela experiência emocional angustiante a que a criança foi submetida. Violentamente, o menino se vê deslocado de suas certezas e lançado ao mundo dissimulado dos adultos, onde nada é o que parece ser. Não é sem razão que Paes (1998) localiza Telles no rol de escritores tocados pelo pós-guerra: neste momento, parece não haver razões para se crer nas relações humanas felizes e duradouras, mesmo nas relações mais íntimas, como as de mãe e filho.

Lisboa, por seu turno, elege a arte como forma de encontro entre as pessoas na contemporaneidade. No conto “Oval com pontas”, a arte é compreendida como resistência diante do automatismo do olhar que assola as pessoas nas grandes cidades, como também conquista de um novo entendimento de mundo. O protagonista desse conto, ao visitar com a mãe uma exposição de esculturas, de alguma forma se emancipa: é capaz, inclusive, de renomear os nomes artísticos das esculturas que vê, divertindo-se com o feito. A escultura *Oval com pontas*, de Henry Moore, aparece no início e no fim da narrativa sob duas perspectivas: na entrada da exposição o menino não apresenta ainda uma compreensão da abertura de significados que a arte pode proporcionar, já na saída, ele é um outro, capaz de ver a si mesmo e ao mundo de forma mais problematizadora. Além disso, o encontro com a arte potencializa uma maior comunhão entre mãe e filho, que, ao final da narrativa, estreitam os laços existentes entre eles, a despeito de qualquer dor já existente.

Nesse sentido, Adriana Lisboa se posiciona ética e esteticamente em relação à prosa de Telles, uma vez que podemos alinhá-las a certa ascendência narrativa, a da escrita a um só tempo simples, artesanal, atenta ao detalhe, próxima ao leitor, sem prescindir de profusas camadas de sentido. Longe de uma visão negativa sobre o esvaziamento da arte em uma sociedade

de consumo, o conto de Lisboa acena para a sobrevivência da comunicação entre as personagens, da delicadeza e da reflexividade proporcionada pela arte no mundo contemporâneo.

Referências

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Costa da Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COELHO, N. N. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. *In: _____*. *Seleção – Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 144-149.
- EVREMIDIS, A. P. Harmonia e balanço – artista completo. *Jornal Rio Arte Cultura*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.rioartecultura.com/henrymoore.htm>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- LINHARES, T. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LISBOA, A. Oval com pontas. *In: _____*. *O sucesso*. Rio de Janeiro: Alfagura, 2016. p. 61-68.
- LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, 2007.
- PAES, J. P. Ao encontro dos desencontros. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 70-83, 1998.
- SCHÖLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SILVA, V. M. T. *Dispersos e inéditos*. Estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.
- TELLES, L. F. O menino. *In: _____*. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 167-176.
- VIDAL, P. De baratas, moluscos, peixes. Sobre *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. *In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (org.). O futuro pelo retrovisor*. Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 300-315.
- VIERNE, S. *Rite, roman, initiation*. Saint-Martin-d’Hères: PUG, 2000.

Recebido em: 18 de julho de 2019.

Aprovado em: 14 de janeiro de 2020.